



Múltiplos Olhares

sobre a pesquisa com imagens

2ª edição

Ana Rita Vidica
Lisbeth Oliveira
Lufiana Casaroli
Salvio Juliano Farias

(Organizadores)

Cegraf UFG

Múltiplos Olhares

sobre a pesquisa com imagens

Organizadores

Ana Rita Vidica
Lisbeth Oliveira
Lufiana Casaroli
Salvio Juliano P. Farias

NPTI
NÚCLEO DE PESQUISA
EM TEORIA DA IMAGEM

FIC
FACULDADE DE
INFORMÁTICA E
COMUNICAÇÃO

CEGRAF
CENTRO DE PESQUISA E
DESENVOLVIMENTO

 **UFG**
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

Reitora

Angelita Pereira de Lima

Vice-Reitor

Jesiel Freitas Carvalho

Diretora do Cegraf UFG

Maria Lucia Kons

Diretor da FIC/UFG

Daniel Christino

CONSELHO EDITORIAL

Profa. Ana Carolina R. Pessoa Temer (Universidade Federal de Goiás – UFG)

Profa. Ana Rita Vidica Fernandes (Universidade Federal de Goiás – UFG)

Profa. Andréa Pereira dos Santos (Universidade Federal de Goiás – UFG)

Prof. Antonio Fausto Neto (Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos)

Prof. Claudomilson Fernandes Braga (Universidade Federal de Goiás – UFG)

Prof. Daniel Christino (Universidade Federal de Goiás – UFG)

Prof. Goiamérica Felício C. dos Santos (Universidade Federal de Goiás – UFG)

Prof. Jairo Ferreira (Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos)

Profa. Janaina Vieira de Paula Jordão (Universidade Federal de Goiás – UFG)

Prof. José Luiz Braga (Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos)

Prof. Luciano Alves Pereira (Universidade Federal de Goiás – UFG)

Prof. Luiz Antonio Signates Freitas (Universidade Federal de Goiás – UFG)

Prof. Magno Luiz Medeiros (Universidade Federal de Goiás – UFG)

Profa. Márcia Perencin Tondato (Escola Superior de Prop. e Marketing – ESPM)

Profa. Simone Antoniaci Tuzzo (Universidade Federal de Goiás – UFG)

Profa. Suely Gomes (Universidade Federal de Goiás – UFG)

Prof. Tiago Mainieri de Oliveira (Universidade Federal de Goiás – UFG)

Mútiplos Olhares

sobre a pesquisa com imagens

2ª edição

Organizadores

Ana Rita Vidica
Lisbeth Oliveira
Lutiana Casaroli
Salvio Juliano P. Farias

Cegraf UFG

2022

@ Ana Rita Vidica; Lisbeth Oliveira; Lutiana Casaroli;
Salvio Juliano Peixoto Farias, 2022

@ Centro Editorial e Gráfico da Universidade Federal de Goiás
(Cegraf UFG), 2022

Revisão
Fernando de Freitas Fernandes

Projeto gráfico, capa e editoração eletrônica
Salvio Juliano Peixoto Farias

Imagem de capa
Ana Rita Vidica

1ª edição no formato impresso, em 2022,
pelo Cegraf UFG, com o ISBN: 978-85-495-0648-1

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG

M954 Múltiplos olhares sobre a pesquisa com imagens. [E-book] / organizadores Ana Rita Vidica...[et al.]. – 2.ed. – Dados eletrônicos (1 arquivo : PDF).– Goiânia : Cegraf UFG, 2022.
il.

Apoio: O NPPI (Núcleo de Pesquisa em Teorias da Imagem) –
Faculdade de Informação e Comunicação. (FIC) – Universidade Federal
de Goiás.

Inclui referências.

ISBN (E-book) : 978-85-495-0647-4

1. Imagens - Metodologia de pesquisa. 2. Imagens e imaginário - Conexões. 3. Diferentes linguagens das imagens. I. Vidica, Ana Rita. II. NPPI. III. Faculdade de Informação e Comunicação. IV. Universidade Federal de Goiás.

CDU: 621.397.3

Bibliotecária responsável: Joseane Pereira / CRB1: 2749

SUMÁRIO

7 Apresentação

METODOLOGIAS DE PESQUISA COM IMAGENS (CONCEITUAL, TEÓRICA, HISTÓRICA, TÉCNICA E OUTRAS)

13 Do ovo à imago: Metáforas a partir do estado da arte
Marina Muniz Mendes

35 A ficção seriada contemporânea pelo viés da complexidade:
as concepções de Omar Calabrese e Jason Mittell
Luiz Siqueira

50 Mapa a cima, rio a baixo: remontagem do tempo através de
um projeto de livro fotográfico sobre a Guerrilha do Araguaia
Mariana Capeletti Calaça

67 Medios digitales y movimiento indígena Xavante
Rafael Coelho

85 What should an “ideal” exhibition for children be like from a
scientific perspective?
Lisbeth Oliveira

CONEXÕES ENTRE IMAGEM E IMAGINÁRIO

- 120 As "cidades invisíveis" revisitadas: imagens e imaginário
Valéria Cristina Pereira da Silva
- 139 As estruturas antropológicas do imaginário: metodologia durandiana de classificação e análise de imagens
Lutiana Casaroli
- 159 Simbologia e imaginário no discurso publicitário da campanha Seja Mais Criança
Daniele de Lima da Silva e Lutiana Casaroli

OLHARES E INTERAÇÕES MÚLTIPLAS COM IMAGENS

- 178 Solidariedade em imagens, memórias e fios narrativos que nos unem
Júlia Mariano Ferreira e Alice Fátima Martins
- 199 "Vide": uma narrativa visual para ver o vazio
Ana Rita Vidica
- 223 Seis desenhos para "Aqueles Dois"
Salvio Juliano Peixoto Farias

Apresentação

É com grande alegria que apresentamos essa sequência de onze textos participantes desta publicação, o livro *Múltiplos olhares sobre a pesquisa com imagens*, do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (UFG/CNPq). Esta publicação é o primeiro volume desta coleção, que terá continuidade nos anos seguintes, constituindo-se de uma série de capítulos que pensam e discutem a produção acadêmica com imagens. Ela é resultado de uma chamada pública, que reúne textos de pesquisadores que dialogam com a imagem a partir de diferentes áreas: comunicação, artes, antropologia e geografia. Destes diversos pontos de vista, surgem múltiplos olhares sobre as imagens, vistas pelas perspectivas conceituais, metodológicas, da relação entre imagem e imaginários e interações entre olhares que geram outras imagens.

Este conjunto de textos é dividido em três eixos temáticos: Metodologias e pesquisa com imagens (conceitual, teórica, histórica, técnica e outras); Conexões entre imagens e imaginário; e Olhares e interações múltiplas com imagens.

O primeiro eixo temático reúne cinco textos que apresentam diferentes metodologias e abordagens teóricas. Marina Muniz Mendes esboça teses e dissertações na área das artes, que investigam a morte, metamorfose e fotografia, propiciando a montagem de um estado da arte por meio de um método autoetnográfico. Trabalhando também em uma perspectiva teórica, Luiz Siqueira mergulha no conceito da com-

plexidade, a partir do pensamento de Omar Calabrese e Jason Mittell, para investigar a imagem contemporânea por meio da ficção seriada.

Mariana Capeletti Calaça traz o conceito de História a partir das mônadas escritas por Walter Benjamin e o relaciona com o seu ensaio fotográfico, *Sobre o véu da guerrilha*, que possui como tema a Guerrilha do Araguaia. E os cinge com uma discussão metodológica da montagem e o cruzamento de imagens para montar o fotolivro deste ensaio.

Por meio de múltiplos métodos, como entrevistas, grupos focais, investigação-ação, observação participante e etnografia, Rafael Franco Coelho usa da fotografia e do audiovisual para observação de campo do projeto Aldeia Digital, um projeto de educação midiática e inclusão digital, com oficinas de formação e capacitação do povo Xavante para a produção dos próprios meios.

Lisbeth Oliveira volta seu olhar para um tema pouco estudado na comunicação, “O universo das exposições”. O objeto de análise foi a exposição Schmatz, Mampf, Schlüpf, que abordou a temática da Alimentação, para crianças visitantes do Museu Zoom, em Viena, na Áustria. A pesquisa teve como foco as exposições *hands-on*, aquelas baseadas na experimentação e interatividade, e utilizou a triangulação de métodos, com a realização de questionários, observação e entrevista com especialistas.

O segundo eixo temático, “Conexões entre imagem e imaginário”, também traz reflexões conceituais e proposições metodológicas distintas, porém com um enfoque específico para o imaginário, por meio de três textos. Valéria Cristina Pereira da Silva usa a fenomenologia como método para revisitar a obra *Cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino, e criar um mapa das cidades invisíveis a partir do próprio território do livro, e também elaborar um segundo mapa, a fim de identificar essas cidades segundo suas características.

Lutiana Casaroli se vincula à outra perspectiva metodológica para pensar o imaginário. Ela discute a proposta metodológica de Gilbert Durand de classificação e análise de imagens. Esta autora se junta com Daniele de Lima, utilizando também a proposta de Durand, para desvendar a simbologia movimentada no discurso publicitário.

Já o terceiro eixo temático, “Olhares e interações múltiplas com imagens”, composto por três textos, traz a dimensão de experiências vividas, sejam em oficinas de fotografia, com o contato entre álbuns

de família e bordado, ou com a criação de imagens, por meio das duas narrativas visuais.

No primeiro texto, Júlia Mariano Ferreira e Alice Fátima Martins partem de memórias e imagens que se conectam através da pesquisa narrativa envolvendo fotografias bordadas.

Saindo desse universo íntimo, Ana Rita Vidica vai às ruas de Paris e passa a se relacionar com essa cidade, criando uma narrativa visual, um universo de 20 imagens, que retratam o vazio das relações e da experiência que se trava no ambiente urbano. Salvio Juliano Peixoto Farias também apresenta imagens. Ele propõe uma série de ilustrações sobre solidão, amizade e amor para o conto “Aqueles dois”, de Caio Fernando Abreu.

Esses textos se aproximam e afastam, criando uma espécie de constelação de reflexões e modos de olhar e se relacionar com imagens, que se mostram sempre potentes a criar e pensar sobre o mundo que nos rodeia. Esses múltiplos olhares sobre a pesquisa com imagens são, portanto, um convite para que outros olhares leiam e adentrem estes textos e imagens, possibilitando assim criar outras narrativas e relações possíveis.

Ana Rita Vidica,
Lisbeth Oliveira,
Lutiana Casaroli
e Salvio J. P. Farias



**METODOLOGIAS DE PESQUISA COM IMAGENS
(CONCEITUAL, TEÓRICA, HISTÓRICA,
TÉCNICA E OUTRAS)**

Do Ovo à Imago: metáforas a partir do Estado da Arte

Marina Muniz Mendes ¹

Este capítulo desenvolve análises e reflexões acerca do estado da arte no contexto temático da minha pesquisa doutoral. O objetivo central é assimilar projeções de avanços para o redesenho temático, metodológico, teórico e epistemológico da pesquisa doutoral. De viés autorreflexivo, apoia-se no método autoetnográfico para a percepção de como demais teses, dissertações e atualidades, efetivamente, podem contribuir para a pesquisa.

O esforço é para interrogar a produção acadêmica na área das artes. A investigação do estado da arte assume o desafio de examinar o panorama de investigações prévias que convergem na pesquisa doutoral em desenvolvimento, destrinchando a exposição da seguinte forma: **o quê** focam as pesquisas, quais escolhas vocabulares são destacadas; **quem** são os autores das referências bibliográficas; **quando** as pesquisas foram defendidas; **onde** estão concentradas as instituições.

Para tanto, o método empregado foi o de revisão bibliográfica apoiada no Banco de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes);² cuja Portaria nº 13/2006 institui a divulgação digital das teses e dissertações produzidas pelos programas de doutorado e mestrado reconhecidos.

Logo, esta base de dados e as referidas pesquisas são a fonte documental para uma esquematização da perspectiva da produção acadêmica,

¹ Doutoranda em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e vinculada ao Núcleo de Investigação em História(s) da Arte. Mestra em Comunicação pela UFG. Especialista em Assessoria de Comunicação e Marketing pela UFG e em Artes Visuais: Cultura e Criação pelo Senac Goiás. Graduada em Jornalismo pela UFG. Contato: marinamunizmendes@gmail.com.

² Capes (2016).

com base na definição de uma amostra. O ordenamento da representação está apoiado em estruturas de (hiper)visualização, especialmente pela elaboração de tabela e gráficos.

A inquietação da tese de doutorado volta-se à pergunta: Em que medida corpos que resultam da metamorfose pela morte encontram seus lugares de representação na fotografia contemporânea? Portanto, a apuração do estado da arte foca nos eixos norteadores: morte, metamorfose e fotografia.

As arguições deste trabalho se desencadeiam a partir de metáforas. Sendo que, sob o prisma da etimologia grega, *metaphorá* descreve mudança, transposição. Para tanto, evocar tal sentido figurado também se conecta ao eixo norteador da metamorfose, enquanto transformação, transmutação.

Consistindo a metáfora em uma transmutação de um objeto ou qualidade mediante uma palavra que designa outro objeto ou qualidade, calca em uma relação de semelhança. Em outras palavras, neste capítulo, as escolhas vocabulares e imagens embalam outros termos e imagens, com a figura de linguagem da metáfora como a força motriz.

Conjecturando, o prefixo “meta” pode assumir acepção de transcendência e reflexão sobre si. E, aqui, experimenta a ideia de um metacapítulo, despertando uma perspectiva que transcende o próprio capítulo ao passo que também reflete sobre ele. Pretende ser um autoestudo descritivo das características da minha própria pesquisa e de outras que dialogam com esta.

Para além da etimologia, o capítulo convoca a entomologia. Em relação à forma, a estrutura está dividida em três partes, elaboradas em analogia com as fases da metamorfose em insetos holometábolos, aqueles que apresentam metamorfose completa.

O eixo exordial parte do vocábulo *imagem*, que vem do grego, *imago*, que remete às máscaras mortuárias para não visualizar a morte, à decomposição dos corpos, disfarçando a dimensão metamorfósica *post mortem*. Sendo *imago*, também, o vocábulo serve para se referir à fase adulta dos insetos que sofrem metamorfose completa. Assim, este verbete correlaciona os três eixos norteadores da pesquisa doutoral: morte, metamorfose e *imagem/fotografia*.

Ovo: grandes áreas do conhecimento

A morte – amplamente proferida como o maior medo da humanidade – é temática recorrente nas expressões artísticas milenares, permeando também todas as óticas do saber. Dúvidas em relação ao *post vitae* versam sobre todas as áreas do conhecimento. Afinal, na busca por compreender a vida é preciso considerar a morte. “Quando ignoramos e negamos a morte, tornamo-nos ociosos, menos vivos. Reconhecer e honrar a morte nos faz desacelerar; nos faz refletir e aprofundar” (Mord *et al.*, 2018, p. 7).

E para localizar³ as pesquisas sobre este tema – que é um dos eixos norteadores da pesquisa doutoral em questão –, o pontapé inicial foi pelo espectro das grandes áreas do conhecimento. Ou seja, quais áreas pesquisam sobre a morte.

Considerando o Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, ao inserir o termo **morte** na busca, o universo é composto por 24.008 resultados, distribuídos em todas as grandes áreas do conhecimento: 31% nas Ciências da Saúde (7.392), 19% nas Ciências Biológicas (4.565), 16% nas Ciências Humanas (3.914), **9% na Linguística, Letras e Artes** (2.230), 8% nas Ciências Agrárias (2.065), 7% na multidisciplinar (1.590), 5% nas Ciências Sociais Aplicadas (1.202), 2% nas Ciências Exatas e da Terra (562) e 2% nas Engenharias (488).

Desde 1987 – período inicial dos registros no sistema de busca bibliográfica do banco de dados da Capes –, todos os anos contam com pesquisas com o termo morte. O primeiro salto quantitativo, das dezenas para as centenas, ocorreu entre 1994 e 1995 – elevando de 81 a 104 trabalhos –, a segunda ampliação expressiva, das centenas para os milhares, ocorreu entre os anos de 2008 e 2009 – passando de 876 para 1.028 pesquisas. O ano que ocorreu o maior número de pesquisas foi o de 2018, com 2.075 trabalhos.

Entretanto, o termo morte é bastante amplo, abrangendo tanto pesquisas especificamente sobre tal temática quanto, por exemplo, apontamentos sobre a morte de determinado autor, bem como diversas outras possibilidades. Para tanto, optou-se por pesquisar pelo vocábulo *post mortem*,⁴ na mesma base de dados, e o resultado foi: 30% dos trabalhos pela ótica

3 Todas as buscas bibliográficas apresentadas neste capítulo foram realizadas a partir do banco de dados da Capes, em 3 de agosto de 2020.

4 Optou-se por não usar *aspas*, visto que é utilizada grafia com e sem hífen. No mais, neste momento, foi escolhido este termo e não um sinônimo, pois era o com maior número de ocorrências; apesar de que dessa forma são apresentados resultados somados de dois vocábulos, *post* e *mortem*. Exclusivamente, *mortem* culminaria em apenas dois resultados na área das artes, em um universo de 1.070.

das Ciências da Saúde (7.895), 16% das Ciências Humanas (4.301), 12% das Ciências Agrárias (3.215), 10% das Ciências Sociais Aplicadas (2.808), 10% (2.563) da multidisciplinar, 7% das Ciências Biológicas (1.886), 5% das Engenharias (1.360), **5% da Linguística, Letras e Artes** (1.359) e 3% das Ciências Exatas e da Terra (899).

Todos os anos também contam com pesquisas com o termo *post mortem*. Tendo ocorrido o salto das dezenas para as centenas, entre 2002 e 2003 – passando de 70 a 114 trabalhos –, das centenas para os milhares, entre os anos de 2012 e 2013 – passando de 287 para 2.133 pesquisas. Em 2018 houve o maior número de pesquisas, com 4.478 trabalhos.

Já o termo **metamorfose** conta com 1.259 resultados, distribuídos nas grandes áreas do conhecimento: 36% das teses e dissertações nas Ciências Humanas (452), 22% na **Linguística, Letras e Artes** (277), 12% nas Ciências Biológicas (156), 11% nas Ciências Sociais Aplicadas (136), 7% nas Ciências Agrárias (89), 7% multidisciplinar (89), 2% nas Ciências da Saúde (27), 2% nas Ciências Exatas e da Terra (25) e 0,6% nas Engenharias (8).

Em todos os anos há pesquisa com o termo metamorfose. Contudo, sem saltos evidentes, considerando o aumento das ocorrências em anos específicos. Em 2014, foi o ápice, com 82 ocorrências.

Com base em Fortin e Gosselin (2014, p. 5), apreende-se que o pressuposto quantitativo presume um método “previamente determinado; grande amostra aleatória”, uso da pesquisa para “generalização”. Então, é preciso problematizar esses números, bem como as limitações do purismo na quantificação, especialmente nas pesquisas em artes. Sendo esta uma investigação qualitativa, mas com elementos quantitativos.

Entende-se essa seção como um desenvolvimento pré-embrionário, antes da eclosão do ovo, ou anterior ao desenvolvimento indireto atrelado aos ciclos da metamorfose. Para tanto, este capítulo parte de um pressuposto positivista (preâmbulo desta seção) para, em seguida, ir rapidamente se transformando em pós-positivista.

Outrossim, mesmo na fase embrionária, dentro do ovo,⁵ ao observar atentamente, é possível perceber a morfose do inseto: o posicionamento do corpo, os pequenos olhos, entre outros detalhes. Todavia,

5 Ovo é imagem recorrente também em expressões artísticas. Célebre exemplo são as obras do pintor surrealista, Salvador Dalí, como em *A metamorfose de Narciso* (1937). Aliás, metamorfose sendo um dos eixos norteadores da pesquisa doutoral em foco.

ao analisar a árvore das grandes áreas do conhecimento, apesar de não translúcida, captamos que a morte e seu sinônimo *post mortem* tangenciam ou são foco de uma expressividade de trabalhos, ainda que muito mais recorrentes sob o ponto de vista de métodos aplicados aos seres vivos, no sentido de laboratorização, da ótica das ciências duras. Já a metamorfose – enquanto temática norteadora ou meramente uso vocabular –, proporcionalmente, está mais presente que a morte/*post mortem* na Linguística, Letras e Artes.

Prosseguindo com o recurso da analogia, muitos insetos, comumente, depositam vários ovos de uma só vez. E, nesta seção, foram testados vários termos para identificação das pesquisas, inclusive uma vastidão não exposta neste capítulo. Até porque, da mesma forma que nem todo ovo é incubado, termos de outros testes não vingaram, foram desconsiderados, excluídos. Inclusive, não foi exposto o termo “fotografia” (tampouco “fotografia contemporânea”) nestes testes preliminares, visto que – após tantas experimentações – optou-se por incluir este após a leitura dos dados dos trabalhos, e não nesta busca primária.

De qualquer forma, o prosseguimento da discussão, deste tateamento do(s) campo(s), carece um afinamento da pesquisa, indo rumo ao stricto. Os ovos foram esparramados, cumprindo o primeiro ciclo, mas é preciso avançar nas transformações.

Larva: estado da arte

Após as incipientes constatações acerca das grandes áreas do conhecimento, foi necessário transmutar a estrutura. O ciclo seguinte, da forma imatura larval, se aprofunda especificamente no estado da arte. Este desenvolvimento ocorre a partir do levantamento dos dados por meio dos mecanismos de busca e seleção de trabalhos no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes.

Estado da arte é a sistematização da produção em determinada área do conhecimento para apreender a dimensão do que vem sendo produzido (Romanowski; Ens, 2006, p. 39). Para tal, esta pesquisa assume o objetivo interpretativo de “compreensão do significado do texto ou da ação de descoberta de padrões”, com fins de “identificar proble-

mas; refinar conhecimentos; explicar e criar generalidades; classificar e compreender a complexidade” (Colás *apud* Esteban, 2010, p. 133). No mais, para Fortin e Gosselin (2014, p. 7), a pesquisa em arte, no meio acadêmico, que utiliza dados discursivos, prossegue com pesquisa, texto e interpretação convergente.

Esta seção, de viés interpretativo, assume, portanto, contornos menos quantitativos e mais qualitativos que a anterior. As quantificações seguem importantes para a percepção de tendências, mas por outro lado há maior peso no crivo subjetivo do pesquisador, como, por exemplo, para assumir que a definição da amostra é baseada nas teses e dissertações que possuem informações que conseguem melhor articular a questão problema da minha tese doutoral; e não em uma amostragem estatística, análise aleatória probabilística ou outras ânsias de isenção.

Um banco de dados on-line é essencial para agilidade na recuperação das teses e dissertações. Mas o uso exclusivo de um algoritmo de busca para a definição da amostra ocasionaria inconsistências. Visto que as pesquisas em artes demandam outro prisma de percepção dos cenários, inclusive para apresentar novas descobertas que não estavam inicialmente no escopo, com o poder de transformar a pesquisa.

Seguindo o percurso, foram elucubradas estratégias para o refinamento da pesquisa, delimitando a área das artes. Posteriormente, realizou-se a leitura dos dados básicos do trabalho (título, autor, programa de pós-graduação, palavras-chave, ano de defesa). A partir da definição da amostra, composta por pesquisas que discutem pelo menos dois dos três eixos norteadores da questão problema da minha pesquisa doutoral – *post mortem*, metamorfose e fotografia –, a síntese dos resultados foi amparada por gráficos.

Do universo de 157 teses e dissertações com o termo *post mortem*, a partir da leitura dos dados dos trabalhos de conclusão, três foram selecionadas. Ao optar pelo termo “fotografia mortuária”, foi identificado um único trabalho da área, aliás, singular aparição, considerando todas as grandes áreas do conhecimento. Com o vocábulo morte, 11 trabalhos foram selecionados entre os 188 na área. Assim, um total de 15 teses e dissertações foram selecionadas e formam a amostra (Quadro 1).

Quadro 1 - Dados da amostra

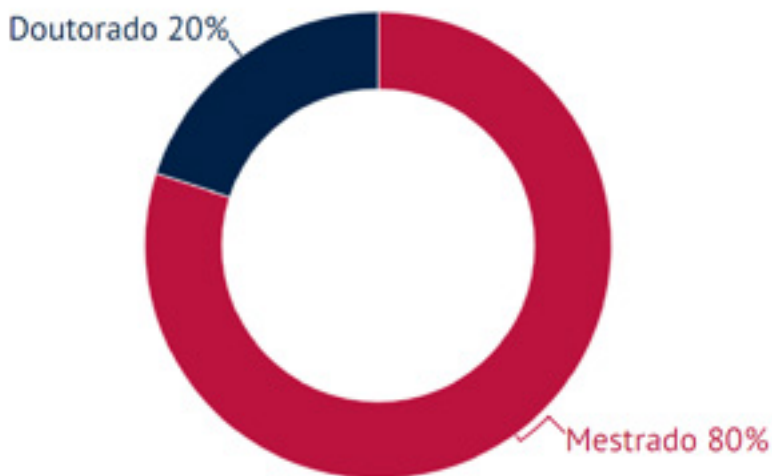
Ano	Tipo	Universidade	Título	Autor
2002	Mestrado	UFF	Réquiem – Estética da morte (Memorial)	Marcelo José Frazão Izaquiel
2004	Mestrado	UnB	Sentir na fotografia. Um estudo sobre os modos do sensível na imagem fotográfica	Ana Valecia Ribeiro
2008	Mestrado	UFG	Registros de memória em imagens: usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade de Bela Vista de Goiás (1920 – 1960)	Déborah Rodrigues Borges
2012	Mestrado	UFU	O sorriso da caveira: genealogia de uma representação da morte nas artes visuais	Arley Gomes Leite
2013	Mestrado	UFRJ	<i>Post mortem</i> fotográfico: confrontos entre ver o morto e a morte na origem da fotografia	Marcia Carnaval de Oliveira
2014	Mestrado	USP	Vi da morte vida: criações ficciográficas	Mônica Cristina Junqueira Berto
2015	Doutorado	UFMG	O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e <i>post mortem</i>	Carolina Junqueira dos Santos
2015	Doutorado	UFRJ	A infinita finitude: estudo da matéria e de seu tempo desde a dobra entre a vida e a morte	José Alejandro López Pérez

2015	Mestrado	UFRGS	Tanatografias da aids nas artes visuais: o corpo enfermo diante da morte e da fotografia	Ricardo Henrique Ayres Alves
2015	Mestrado	Unesp	Do bagaço da pintura às pictocartografias	Rogério Rauber
2015	Mestrado	UFMG	Seres morrentes. Poética audiovisual da decomposição	Maria Alejandra Espinosa Moreno
2016	Mestrado	UFRJ	Finitude do corpo > Finitude da Imagem	Francisco Fernandes
2017	Doutorado	Udesc	A presença de imagens de anjos na arte contemporânea	Fernanda Maria Trentini Carneiro
2017	Mestrado	Unesp	Reminiscências: fotografia, identidade, memória e morte	Maíra Imenes Ishida
2018	Mestrado	Unicamp	Representação da morte na arte contemporânea: um olhar para os retratos como vanitas	Thiago Fernandes Ribeiro

Fonte: Elaborado pela autora com base em Capes (2020).

A partir da amostra – formada por 12 dissertações de mestrado e 3 teses de doutorado que tocam em pelo menos duas das três variáveis da questão problema (morte/metamorfose/fotografia) – foram criados gráficos para melhor visualizar o estado da arte. A grande maioria dos trabalhos ocorre em nível de mestrado (80%), mas também há expressividade em nível doutoral (20%) (Figura 1).

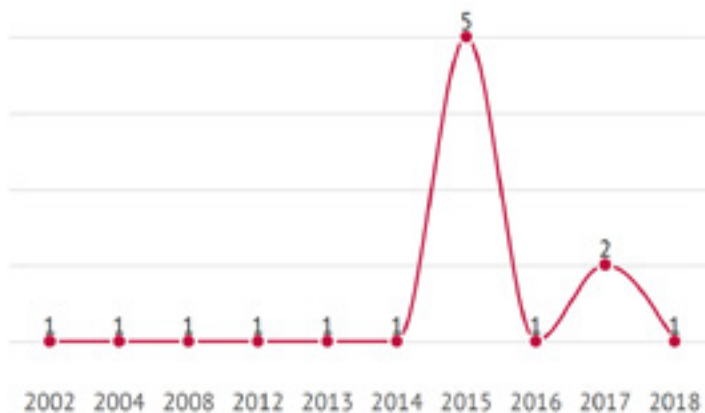
Figura 1 - Titulação dos trabalhos



Fonte: Elaborada pela autora com base em Capes (2020).

Descrevendo a amostra sob a forma de uma linha do tempo, em função do ano das defesas, os trabalhos foram defendidos entre 2002 e 2018, com janelas em 2003, 2005, 2006, 2007, 2009, 2010, 2011. Por outro lado, o ano 2015 sinalizou o ápice (5), seguido por 2017, na segunda posição (2), e os demais, com apenas um trabalho por ano (Figura 2).

Figura 2 - Ano de defesa das teses e dissertações

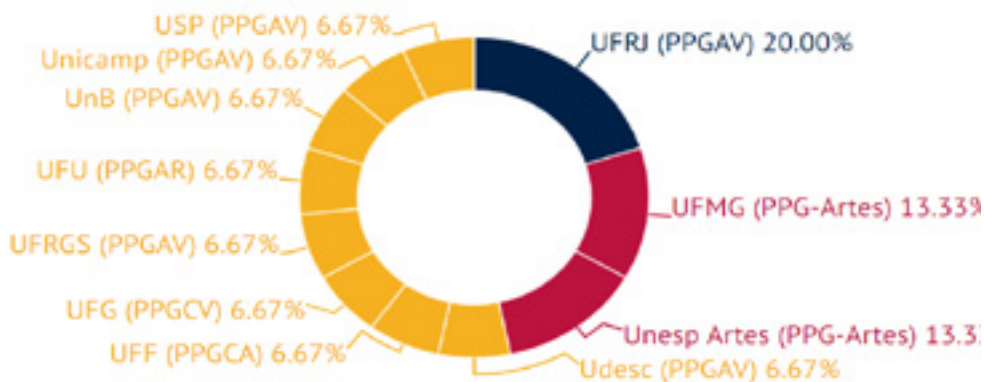


Fonte: Elaborada pela autora com base em Capes (2020).

Em relação às instituições **onde** estão concentradas as pesquisas: prioritariamente na região Sudeste (73%), seguida pelo Centro-Oeste (13%) e Sul (13%), com nenhuma pesquisa em universidades das regiões Norte e Nordeste do País.

As teses e dissertações foram defendidas nos Programas de Pós-Graduação em: **Artes Visuais** – da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (20%), da Universidade do Estado de Santa Catarina (7%), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (7%), da Universidade de Brasília (7%) e da Universidade Estadual de Campinas (7%) –, **Artes** – da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) (13%), da Universidade Estadual Paulista (13%), da Universidade Federal de Uberlândia (7%) e da Universidade de São Paulo (Unesp) (7%) –, **Ciências da Arte** – da Universidade Federal Fluminense (7%) –, e **Cultura Visual** – da Universidade Federal de Goiás (7%) – (Figura 3).

Figura 3 - Universidades e programas de pós-graduação das teses e dissertações



Fonte: Elaborada pela autora com base em Capes (2020).

Seguindo o guia, **o quê** focam as pesquisas? Para facear quais escolhas vocabulares – fornecendo indícios dos aspectos e dimensões – foi destacado nas teses e dissertações, o caminho percorrido: o de examinar os termos de maior expressividade.

Em relação ao agrupamento dos 15 títulos da amostra e de todas as palavras-chaves, os vocábulos foram: morte (14), fotografia (8), corpo (6), imagem/imagens (5), memória (4), artes visuais (3), finitude (3), presença (3), retrato/retratos (3), arte contemporânea (2), cidade de Bela Vista de Goiás (2), decomposição (2), estudo (2), fotografia mortuária (2), identidade (2), olhar (2), representação (2), tanatografia/tanatografias (2), tempo (2), vanitas (2), vida (2), aids (1), alquimia (1), anjo da retórica (1), anjos e história da arte (1), anjo na arte contemporânea (1), anjos (1), arte (1), bagaço (1), campo expandido (1), cartografia artística (1), caveira (1), confrontos (1), contexto familiar (1), criações (1), décadas de 1920 a 1960 (1), desejo (1), dobra (1), enfermo (1), esquecimento (1), estética (1), família (1), ficciográficas (1), fotografias memoriais (1), fotografias *post mortem* (1), funções (1), genealogia (1), imagem audiovisual (1), imagem fotográfica (1), infinita (1), invenção (1), luto (1), matéria (1), memorial (1), modos (1), morrentes (1), morte da arte (1), morte do autor (1), morto (1), multiplicidade (1), origem (1), pictocartografias (1), pintura (1), poética (1), poética audiovisual (1), poéticas visuais (1), *post mortem* (1), *post mortem* fotográfico (1), pulsão de morte (1), radiografia (1), recomposição (1), regeneração (1), registros (1), reminiscências (1), réquiem (1), sensível (1), sentir (1), seres (1), sexualidade (1), sorriso (1), usos (1), ver (1), vi (1) (Figura 4).

Finalizando as inquietações básicas para traçar o panorama, foram revelados **quem** são os autores da amostra que contaram com quatro ou mais aparições nas referências bibliográficas das teses e dissertações: Gilles Deleuze (17); Georges Didi-Huberman (16); Walter Benjamin (10); Susan Sontag (10); Giorgio Agamben (9); Roland Barthes (9); Philippe Ariès (8); Jorge Luis Borges (8); Michel Foucault (8); Gaston Bachelard (7); Geoffrey Batchen (7); Philippe Dubois (7); Jean-Luc Nancy (7); Annateresa Fabris (6); David Le Breton (6); Arlindo Machado (6); Emmanuel Daydé (5); Friedrich Nietzsche (5); Antonin Artaud (4); Patrick Baudry (4); Emil Cioran (4); Douglas Crimp (4); Gilles Deleuze e Félix Guattari (4); Mauro Guilherme Pincheiro Koury (4) (Figura 5).

Figura 5 - Nuvem de palavras a partir das referências bibliográficas das teses e dissertações



Fonte: Elaborada pela autora com base em Capes (2020).

Com isso, na imensidão bibliográfica para a elaboração da tese, um foco luminoso é lançado a tais autores. A pesquisa doutoral, em um processo contínuo de metamorfose, está se desenvolvendo e estas referências serão sobrevoadas com maior atenção, visto que podem contribuir enquanto referencial teórico para minha pesquisa.

A investigação do estado da arte aprofunda a compreensão do panorama das pesquisas, a partir de uma espécie de taxonomia, classificando

e visualizando: titulação, ano de defesa, universidades e programas de pós-graduação, termos, autores das referências bibliográficas.

Esta seção expôs em que medida ocorreu a elaboração de pesquisas afins, o passado. Já a próxima alinha, predominantemente, com a forma nominal do gerúndio, o que se está construindo enquanto modo de desenvolver minha pesquisa doutoral, em face de toda esta fundamentação.

Pupa: embalada pela atualidade

No estágio intermediário de pupa, também chamada de ninfa ou crisálida – entre a larva e o adulto –, o inseto está envolto por um casulo, que o protege. De maneira análoga, nesta seção, a argumentação está embalada pelos fatos da atualidade, em dois sentidos do verbo embalar: tanto no de estar envolto, quanto no de ser posto em balanço. O transcurso do ano embala o capítulo e a tese, os envolvendo e impulsionando.

As aproximações entre o estado da arte e o presente evocam diversas relações. Cem anos de história separam os arremates finais do *Angelus Novus*, de Paul Klee, e a atualidade. De qualquer forma, a obra – cuja pulsão sobrevive ao tempo – permite associações com os eventos atuais, fortemente, como a pandemia do novo coronavírus, por exemplo, e muito além dessa.

Sobre a abstração do tempo na apreciação, Walter Benjamin (1996) – um dos autores mais recorrentes enquanto referência bibliográfica, apontado pela investigação do estado da arte – pondera que o juízo sobre a obra é atemporal, enquanto o juízo do autor é condicionado pelo tempo. Ainda sobre marcadores temporais, um dos últimos ensaios do autor foi sobre o anjo de Paul Klee, o qual ele adquiriu um ano após a criação da obra:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e

prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (Benjamin, 1987, p. 226).

Na apreensão de Benjamin, o anjo busca distanciar-se de um grande desastre, ao qual ele encara, e a humanidade mantém limitações críticas sobre tais fatalidades. Ele gostaria de salvar vidas, mas a modernidade o impede.

Em meio a este quefazer teórico, deparei-me com um pombo caído no asfalto, já sem vida. A figura de ambos – anjo e pombo – é repleta de contraposições. Enquanto o anjo (Figura 6A) aparece flutuando – ou mesmo voando – de asas abertas, assim como os olhos e a boca; o pássaro (Figura 6B) segue suspenso, não no sentido de sustentado no alto, mas de vida em suspensão, como um *still life* – uma natureza morta –, no solo, imóvel, com as asas fechadas e o bico paralisado.

Figura 6 - Angelus Novus (A) e columba (B), *post mortem*



Fonte: A. Pintura pertencente à coleção do Museu de Israel, em Jerusalém (Klee, 1920).
B. Fotografia realizada pela autora, 2020.

Na apreensão benjaminiana, o anjo da história encara e tenta afastar-se de uma catástrofe. Já o pássaro foi acometido por alguma fatalidade e não conseguiu contorná-la. Este soma-se aos mortos e logo virará fragmentos. O anjo não consegue mais fechar as asas, e o pombo, por sua vez, já não as abre.

O anjo está direcionado em busca do paraíso, e a ave, em situação invertida, escancara a vulnerabilidade e o último ciclo da vida. Por outro lado, o conceito da metamorfose, aliado ao traspasse, afasta a ideia de candura, ao passo que relembra a materialidade – e consequente finitude – do corpo. Como em *Ultima Thule*, livro do dinamarquês Henrik Saxgren, lançado em 2017, que incita o choque ao lançar luz ao conteúdo morte em meio à tensão entre expressão estética e sobrevivência.

Na região de Thule, na face norte da Groelândia, no encontro com o oceano Ártico, estão as paisagens e os corpos fotografados na expedição de Saxgren. O conjunto da obra cria uma contranarrativa/contravisualidade que expõe a dureza da vida em um dos ambientes mais inóspitos do mundo.

Segundo Mirzoeff (2016, p. 756-757), o realismo da contravisualidade

é o meio pelo qual se tenta dar sentido à irrealidade criada pela autoridade da visualidade enquanto, ao mesmo tempo, propõe uma alternativa real. Não se trata de modo algum de uma representação simples ou mimética da experiência vivida, mas de retratar realidades existentes e as contrapõem com um realismo diferente.

Abrem-se parênteses também ao tema das viagens e a presença dos relatos, a partir do diário do fotógrafo, que complementa o livro. Isso redobra a concepção do “artista como etnógrafo” (Foster, 2014, p. 7).

Ultima Thule é a designação geográfica clássica para a fronteira extrema do mundo ao Norte [...]. Um endereço na periferia do mundo está embutido no próprio conceito de Ultima Thule. [...] O campo de Minik não é nem uma viagem de descoberta nem uma autoria. Mas arte e ciência são maneiras de entender e explicar o maravilhoso mundo em que vivemos. Para Minik, não há distinções nítidas entre os dois. (Saxgen, 2017, p. 11, tradução da autora).

Martineschen (2019, p. 301), sobre relatos e viagens, pondera: “fazer um relato honesto dessa viagem. Pois se existe algo que uma viagem permite é a mudança de perspectiva. O que conhecemos em casa de repente

ganha nova importância”. E Benjamin (1996, p. 93) expõe-se: “Do diário que quero escrever, apenas a viagem deve emergir. Gostaria que nele o todo essencial da viagem se manifestasse, a síntese silenciosa e espontânea de que uma viagem de formação precisa e que constitui sua essência”.

Nisso, está em amadurecimento para minha pesquisa doutoral, a inclusão de um subcapítulo focando em locais remotos. “Quando o fim da vida e o fim do mundo se encontram em expedições fotográficas” está sendo estruturado para investigar viagens expedicionárias em locais remotos, nos quais fotógrafos concentram a produção sobre metamorfose de corpos em situação de traspasse.

Aproximando a percepção, os rincões do Brasil também podem estar imbuídos nesta concepção de fronteiras extremas. Aliás, no País, a calamidade causada pelo novo coronavírus – especialmente em pleno interior da Floresta Amazônica – aponta ainda uma outra ideia de extremo; incluindo divagações a respeito de fotógrafos viajantes que reportam o contexto do estado de exceção configurado pela pandemia.

Sendo que Byung-Chul Han (2020) torna-se uma referência argumentativa para considerar os desdobramentos da emergência viral que estamos vivendo. Este contexto sócio-histórico, extraordinário, provocou marcas diretas na minha própria tese, com a inclusão de um subcapítulo acerca da vulnerabilidade da vida – sob ótica da cultura visual – e da quebra do aforismo do *post mortem* cândido, ancorada em fotografias sobre o assolamento da pandemia nos confins do mundo e do Brasil.

Tendo a pandemia provocado metamorfoses também nos ritos fúnebres. O vir à tona viral enfraqueceu compulsoriamente tradições. Nesse contexto, surgem impactantes exemplos da materialidade do corpo, do choque e da fantasmagoria. Após a morte por covid-19, há situações em que os profissionais de saúde envolvem o corpo em camadas de plástico; em certas fotografias, a forma antropomórfica e as bandagens remetem a uma mumificação.

Ademais, não apenas o corpo ou os ritos estão reconfigurados, há também desdobramentos metamórficos em relação à fotografia, como na fusão entre gêneros fotográficos, da fotografia documental e fotorreportagens, mesclando com a científica e com a autoral. Isso leva a pensar também sobre a plasticidade da fotografia, em sentido duplo ao acrescentar imagens de corpos envoltos por plástico. Aproveitando

mais das imagens metafóricas, o plástico, enquanto objeto, associado a corpos, pode emergir como fragmento do corpus iconográfico da tese.

No decorrer deste capítulo também ocorreu metamorfose dos pressupostos, partindo do positivista/quantitativo até alcançar o pós-positivista/qualitativo. “O paradigma pós-positivista/qualitativo postula a existência de múltiplas construções da realidade seguindo os pontos de vista dos pesquisadores”, cujo método é “flexível, pode mudar; intencional, pequena amostra” e uso da pesquisa para “contextualização” (Fortin; Gosselin, 2014, p. 3).

Considerações finais

O estado da arte – das pesquisas nas áreas das artes, que se relacionam com pelo menos dois dos três eixos norteadores da minha questão problema – é categorizado em uma espécie de taxonomia. E revela dissertações e teses que antecedem e dialogam com a minha, apontando:

- Morte, fotografia e corpo, como as escolhas vocabulares mais recorrentes nos títulos e palavras-chave **(o quê?)**.
- Gilles Deleuze, George Didi-Huberman, Walter Benjamin e Susan Sontag, como os autores mais assíduos nas referências bibliográficas **(quem?)**.
- Defesas de 2002 a 2018, com ápice em 2015 e janelas em 2003, 2005, 2006, 2007, 2009, 2010 e 2011 **(quando?)**.
- Instituições concentradas nas regiões Sudeste, Centro-Oeste e Sul, e os programas de pós-graduação que mais se debruçaram: PPGAV/UFRJ, PPG-Artes/UFMG e PPG-Artes/Unesp (13%) **(onde?)**.

Daqui cerca de dois anos, minha tese doutoral atingirá a fase adulta, a imago, completando sua metamorfose completa. O embalo se abrirá, o tecido da larva será destruído, dando lugar ao tecido adulto.

Em minhas investigações, *imāgo* pulsa, igualmente, pela origem latina da palavra, enquanto imagem, representação, retrato (pictórico, plástico e verbal). E reverbera ainda na designação da máscara mortuária utilizada nos ritos funerários da antiguidade romana.

Trans e pós articulam o além e a posteridade, embalando confabulações sobre o traspasse. Meta e auto conjecturam transcendência e reflexão, fortalecendo a concepção autoetnográfica para a compreensão do percurso e traçar (re)desenhos futuros da pesquisa.

Entre a etimologia e entomologia, também latejam metáforas e metamorfoses. No zigzaguear entre o transformar, transmutar e transpor, refletindo sobre minha trajetória para além deste capítulo, em uma fusão com o estado da arte, tese e atualidades.

O pontapé de revelação da influência da atualidade surge com o *Angelus Novus*, de Paul Klee, relacionando-o com os impactos da pandemia do novo coronavírus na sociedade e na minha pesquisa. Notando indícios da fusão entre gêneros fotográficos, como o autoral, científico, documental, *still-life* e fotorreportagens; bem como da experiência de integração entre os debates acerca da arte, artes visuais, cultura, cultura visual, educação, estética, imaginário, narrativas, política e representação de viagens.

Referências

ALVES, R. H. *Tanatografias da aids nas artes visuais: o corpo enfermo diante da morte e da fotografia*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História (1940). *In: BENJAMIN, W. Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987. v. 1, p. 222-232.

BENJAMIN, W. Mi viaje a Italia em Pentecostés de 1912: anotaciones 1906–1932. *In: BENJAMIN, W. Escritos autobiográficos*. Madrid, Alianza Ed., 1996. p. 93-133.

BERTO, M. C. *Vi da morte vida: criações ficciográficas*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

BORGES, D. *Registros de memória em imagens: usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade de Bela Vista de Goiás*

(1920–1960). 2008. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. *Catálogo de teses e dissertações*. Brasília, DF: Capes, 2016. Disponível em: <[<http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>](http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/)>. Acesso em: 3 ago. 2020.

CARNEIRO, F. *A presença de imagens de anjos na arte contemporânea*. 2017. Tese (Doutorado em artes visuais) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

DALÍ, S. *A metamorfose de Narciso*. 1937. Pintura, óleo sobre tela, 51,1 × 78,1 cm.

ESTEAN, M. P. S. *Pesquisa qualitativa em educação: fundamentos e tradições*. Porto Alegre: AMGH, 2010.

FERNANDES, F. *Finitude do corpo > finitude da imagem*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *Art Research Journal*, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014.

FOSTER, H. O artista como etnógrafo. In: Foster, H. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 159-186.

HAN, B. C. La emergencia viral y el mundo de mañana. In: HAN, B. C. *Sopa de Wuhan: pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*, 2020. p. 97-112.

ISHIDA, M. *Reminiscências: fotografia, identidade, memória e morte*. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2017.

IZAQUIEL, M. *Réquiem – estética da morte (memorial)*. 2002. Dissertação (Mestrado em Ciências da Arte) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002.

KLEE, P. *Angelus Novus*. 1920. Pintura, giz pastel e aquarela sobre papel. 31,8 x 24,2 cm.

LEITE, A. *O sorriso da caveira: genealogia de uma representação da morte nas artes visuais*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

MARTINESCHEN, D. O Brasil no divã. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 33, n. 96, maio/ago. 2019.

MIRZOEFF, N. O direito a olhar. *Educação Temática Digital*, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745-768, 2016.

MORD, J.; ROCHE, J.; ARENSON, I. A.; SMOKE, J.; LOVEJOY, B.; BUNGE, J. A.; JACKSON, A.; PECK, M. *Beyond the dark veil: post mortem & mourning photography from the Thanatos Archive*. 5. ed. San Francisco: Last Gasp, 2018.

MORENO, M. A. *Seres morrentes*. Poética audiovisual da decomposição. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

OLIVEIRA, M. *Post mortem fotográfico: confrontos entre ver o morto e a morte na origem da fotografia*. 2013. Dissertação (Mestrado em artes visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

PEREZ, J. A. *Estudo da matéria e de seu tempo desde a dobra entre a vida e a morte*. 2015. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

RAUBER, R. *Do bagaço da pintura às pictocartografias*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2015.

RIBEIRO, A. *Sentir na fotografia*. Um estudo sobre os modos do sensível na imagem fotográfica. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

RIBEIRO, T. *Representação da morte na arte contemporânea: um olhar para os*

retratos como vanitas. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Campinas, 2018.

ROMANOWSKI, J. P.; ENS, R. T. As pesquisas denominadas do tipo “estado da arte” em educação. *Revista Diálogo Educacional*, Curitiba, v. 6, n. 19, p. 37-50, 2006.

SANTOS, C. *O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem*. 2015. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

SAXGREN, H. *Ultima Thule*. Copenhague: Gyldendal, 2017.

A ficção seriada contemporânea pelo viés da complexidade: as concepções de Omar Calabrese e Jason Mittell

Luiz Siqueira⁶

Em sua aula inaugural do curso de Filosofia Teorética de 2006, na Faculdade de Arte e Design do IUAV de Veneza, Giorgio Agamben procurava responder à questão: “O que é o contemporâneo?” No seu discurso, que mais tarde se tornaria um ensaio, Agamben (2009) retoma as concepções de Nietzsche, para quem o contemporâneo seria o intempestivo. Nesse sentido, o contemporâneo operaria por desconexão e dissociação: pertencer ao contemporâneo significaria não coincidir com ele e, por essa inabilidade, seria possível reconhecê-lo e compreendê-lo, pois assim torna-se capaz de se distanciar de seu próprio tempo.

Para Agamben (2009, p. 62), “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Assim, a experiência da contemporaneidade estaria associada ao escuro, uma imersão naquilo que não se vê, não se conhece. Essa associação entre luzes e escuro, para explicitar o que seria a contemporaneidade, parece remeter ao esclarecimento e ao desconhecido, noção que é reforçada pela analogia que o autor traça em relação ao universo, dotado de corpos luminosos e do qual se sabe muito pouco: as galáxias se distanciam a tão alta velocidade que sua luz não nos alcança, e o escuro que vemos no céu carece de explicação.

Outra acepção para o contemporâneo apresentada por Agamben (2009) é o seu modo de se inscrever no fluxo temporal. Segundo o autor, ser contemporâneo significa ainda dividir o tempo, perceber no mais

6 Doutorando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (PPGLL/UFG). Mestre em Comunicação, na linha de pesquisa Mídia e Cultura, pelo PPGCOM/FIC/UFG. Graduado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela FIC/UFG. Contato: siq.luizc@gmail.com.

moderno e no recente “os índices e as assinaturas do arcaico” (Agamben, 2009, p. 69) e, assim procedendo, coloca-se o tempo em relação com outros tempos. Logo, trata-se de um desconhecido que se sabe existente.

Nesse sentido, destacamos dois autores que mantêm o olhar fixo no escuro de seu tempo, dividindo-o ao refletirem em suas obras sobre as imagens produzidas na contemporaneidade: Omar Calabrese e Jason Mittell. Em suas considerações, esses autores têm refletido, entre outros objetos culturais, a respeito da ficção seriada contemporânea. O presente estudo tem por objetivo apresentar as concepções a que os autores recorrem para pensarem a imagem contemporânea, por meio da ficção seriada, e realizar um cotejo entre as mesmas, de maneira a verificar a existência de pontos semelhantes e divergentes, partindo – como premissa para a comparação – de um conceito em comum presente em suas obras: o da complexidade. Portanto, esta análise procura compreender de que maneira, a partir da proposição de um mesmo termo ou característica, a saber, a complexidade, é possível estabelecer diálogo entre as concepções apresentadas pelos autores.

Nó e labirinto: a imagem da complexidade para Omar Calabrese

Em *A Idade Neobarroca*, Omar Calabrese (1987) se propõe a procurar traços que evidenciem a existência de um “gosto” que seria próprio do nosso tempo, e que percorreria os mais diferentes objetos, da cultura e da arte aos meios de comunicação social e aos comportamentos cotidianos. Para o autor, delimitar uma época ou um período na história, categorizando acontecimentos, encontra entraves que fazem surgir alguns paradoxos no horizonte: entender o fluir dos acontecimentos da história como uma continuidade, composta de causas e efeitos, em oposição a uma compreensão da história, como formada por rupturas, fraturas repentinas que, de modo claro e pontualmente identificáveis, é o primeiro deles.

A tarefa é árdua, reconhece Calabrese (1987, p. 15): “estabelecer a pertinência recíproca dos acontecimentos, com o horizonte de um presente e de um futuro não conhecidos, e que apenas permitem hipotéticas previsões, é arriscar-se de contínuo ao aventureirismo”. Um bom critério para pensar uma época, segundo o autor, seria identificar os acontecimentos que provo-

cam um caráter de “excitação”, em detrimento de outros que não o fazem.

A ideia de história, como composta por épocas ou períodos, apresenta-se, por vezes, dominada por conceitos-chave que as caracterizariam, o que revela a Calabrese (1987) outra questão que tem um caráter paradoxal: a história também não poderia ser assim reduzida, pois se constitui por conflitos incomparáveis entre si, mas os acontecimentos históricos, por sua vez, se constituem por pertinências recíprocas, ou seja, um fenômeno desencadeia outro, constituem-se em série. A saída proposta pelo autor para essa problemática residiria na adoção de um ponto de vista que conseguisse se manter coerente diante dos fenômenos que se propõe a analisar, e se o caráter de uma época depende de um ponto de vista, admite-se, então, a existência de muitas características para uma determinada época, e isso significa que:

enquanto podemos considerá-la como um “conjunto” ou um “sistema” [à maneira de um sistema biológico], e por isso pensar que cada seu nível de articulação apresenta, microscópica ou macroscopicamente, os mesmos traços, podemos, ao mesmo tempo, julgá-la também constituída por subconjuntos ou subsistemas em competição. Alguns revelam-se dominantes ou mais emergentes do que outros, outros são derrotas, outros ainda são produtores de ulteriores mudanças, que também se perdem, ao passo que os vencedores estão destinados a uma extinção posterior, por exaustão. (Calabrese, 1987, p. 17).

Depreende-se, assim, que as fronteiras não são tão rígidas de modo a separar a história em blocos, diferenciados por homogeneidades, e que podemos compreender a cultura “como um conjunto orgânico, no qual cada elemento tem uma relação ordenada hierarquicamente com todos os outros” (Calabrese, 1987, p. 17). Citando Umberto Eco, Calabrese (1987) propõe que esse conjunto seja compreendido como uma enciclopédia, na qual nos ocupamos em determinado momento a apenas uma parte, que está contida em uma organização global do saber.

Mas se uma época pode ser determinada por um caráter que a atravessa, a partir da adoção de um ponto de vista, onde residiria esse caráter? Qual o critério das análises das recorrências que permite que se determine o caráter de uma época? Para responder essa questão, Calabrese (1987) considera

que a mesma impõe a conciliação de duas necessidades díspares, a saber, a exigência de um critério de método para estabelecer tal caráter e a refutação à homogeneização dos objetos culturais por gêneros, o que banaliza um método e foge de sua proposta, que parte justo da não homogeneidade, de objetos diferentes entre si e que não pertencem a uma mesma categoria cultural. Parece então que o autor se depara novamente diante de mais um paradoxo.

O desejo de Calabrese (1987) é estabelecer ligações impensadas, redes com conexões inimaginadas. Para tanto, diante do impasse entre a necessidade de um método e da exigência de uma não homogeneidade entre os objetos culturais, ele passa a considerá-los com vistas a torná-los comensuráveis, em relação a um sistema de conceitos, e o sistema adotado é a comunicação:

é criado [o objeto] por um sujeito, individual ou colectivo, é produzido segundo certos mecanismos de produção, manifesta-se segundo certas formas e conteúdos, passa através de certos canais, é recebido por um destinatário, individual ou colectivo, e determina certos comportamentos. (Calabrese, 1987, p. 20).

Considerados enquanto fenômenos de comunicação, Calabrese (1987) pretende então encontrar o que chama de “formas profundas”, caracteres comuns a tais objetos culturais tão díspares entre si. Sua hipótese é a de ser possível encontrar fenômenos análogos em qualquer época, e a repetição destes configuraria um “traço de época”, um “gosto” típico de época. O gosto predominante desta nossa época que, a Calabrese (1987) parece tão confusa, fragmentada e indecifrável, recebe pelo autor o nome de “neobarroco”.

Apesar da analogia ao barroco, o autor não entende que ocorre sua retomada, pois não o percebe como datado a um período histórico, mas como uma qualidade formal expressa nos objetos que contribui para a sua existência em qualquer época. Para uma consideração formal de um estilo de época, Calabrese (1987) percorre teorias da arte que têm por fundamento o formalismo, mas se depara ou com um excessivo apego à historicidade dos estilos ou com um excessivo evolucionismo, que recorre aos sistemas biológicos para estabelecer um sistema das formas. Para não incorrer em historicidade e nem em uma situação classificativa, o autor

propõe como critério o que chama de um “formalismo rigoroso”, que analisa os fenômenos da cultura como textos, identifica suas morfologias e as separa dos juízos de valor de que estão investidas, observando suas durações e dinâmicas, chegando assim

à definição de um “gosto” ou de um “estilo” como tendência para valorizar certas morfologias e certas dinâmicas suas, talvez através de procedimentos valorizadores que têm, por sua vez, uma morfologia e uma dinâmica idênticas às dos fenômenos analisados. (Calabrese, 1987, p. 34).

Assim, seria possível opor um gosto identificado por barroco a outro:

por “clássico” entenderemos substancialmente categorizações dos juízos fortemente orientadas para as homologações estavelmente orientadas. Por “barroco” entenderemos, pelo contrário, categorizações que “excitam” fortemente a ordenação do sistema e que o desestabilizam em algumas partes, que o submetem a turbulências e flutuações e que o suspendem quanto à resoluibilidade dos valores. (Calabrese, 1987, p. 39).

Sob a etiqueta de neobarroco, termo escolhido por Calabrese (1987) que designaria um “ar do tempo”, presente nos fenômenos culturais da atualidade, o autor objetiva reconhecer figuras ou manifestações de fenômenos e tipificar formas, modelos morfológicos em transformação, com vistas à obtenção desse gosto, que acredita descrever nossa época.

Entre as manifestações que observa, Calabrese (1987) identifica objetos culturais fundados nas figuras do “nó” e do “labirinto”, que o autor reconhece como a imagem da complexidade. De fato, a figura do labirinto pode ser associada a uma noção caótica, de desconhecimento de seu princípio de funcionamento, e remete de imediato ao mito grego, na prova imposta a Teseu de escolher, entre as múltiplas possibilidades, o caminho que o levaria até o Minotauro. Esse labirinto evocado na literatura, de acordo com Peyronie (1998), instala a tensão entre o uno e o múltiplo: “o mito levanta o problema da escolha, ao mesmo tempo que fornece o instrumento para resolvê-lo; faz entrever a pluralidade, mas, imediatamente após, oferece os meios de reduzi-la à unidade” (Peyronie, 1998, p. 556). Por uno e múltiplo, Peyronie (1998) se refere à entrada e saída do labirinto, pois ao entrar nes-

te, de múltiplas possibilidades, Teseu usa o novelo de linha que recebe de Ariadne, marcando assim a saída, reduzindo a pluralidade ao uno.

Em consonância com o labirinto mitológico, Calabrese (1987) destaca que os nós e os labirintos representam uma complexidade ambígua, primeiro porque, enquanto configurados tais como são, trata-se de uma perda de racionalidade, a perda de uma visão global, portanto, uma desorientação; em contrapartida, constituem um desafio no sentido de serem postos à prova para que se encontre sua ordem, seu princípio de funcionamento. E nesse sentido só há uma maneira: “bate-se o labirinto ou desfaz-se o nó unicamente deduzindo certos movimentos em cada cruzamento ou entrançado” (Calabrese, 1987, p. 147).

Depreende-se uma definição do que Calabrese (1987) entende por nós e labirintos a partir de três exemplos que o autor fornece para que sejam pensados como estruturas. O primeiro exemplo ocorre a partir da noção de uma enciclopédia, que é formada por entradas temáticas e entrelaçadas entre si, correspondendo a um sistema global, portanto, nós e labirintos. O outro exemplo que o autor fornece deriva de uma breve análise do romance *Duluth*, de Gore Vidal, que apresenta em sua narrativa uma composição não linear. Calabrese (1987, p. 152) observa que suas personagens compõem diversas tramas narrativas, que se ramificam e se entrecruzam, “o labirinto é, por conseguinte, a forma da obra, e o nó é o seu instrumento, que se substitui aos cruzamentos monopolares”. O terceiro e último exemplo dado é o programa de TV *Dallas*,⁷ no qual o autor ressalta ocorrer um mecanismo semelhante ao exemplo do romance.

Assim, nós e labirintos são reconhecíveis, para Calabrese (1987), em textos de variada natureza, desde a literária e a folclórica, com romances, poesias, lendas e mitos a produções midiáticas, artísticas e musicais. Para os propósitos desta análise, nos restringiremos à percepção dessas figuras na ficção seriada, ilustrada em *Dallas*.

Ao revistar *Dallas*, após ter escrito *Watching Dallas*, uma tentativa de compreender a sua tão popular recepção, Ien Ang (2010) apresenta um

7 Recorreremos, ao longo deste estudo, à designação genérica de “programa” para nos referirmos a *Dallas*. Calabrese (1987), na tradução neste texto utilizada, se vale da nomenclatura “série” ao se referir à *Dallas*, já Ien Ang (2010) a designa por *soap opera*, traduzido, no artigo utilizado como referência neste estudo, por “novela”. Assim, acreditamos que “programa” ou “programa de TV” se apresenta como um termo neutro entre as designações possíveis.

breve, porém bom panorama para compreender a sua narrativa:

A história é centrada na prosperidade e nas tragédias da extensa família Ewing e seus agregados, que vivem em uma fazenda nos arredores de Dallas, no estado do Texas. A extrema riqueza e poder da família derivam dos lucros da sua companhia de petróleo, a *Ewing Oil*. As várias tramas orbitam ao redor das complexas relações entre as personagens, e focam os estados emocionais e outros incidentes que são a quintessência das novelas: as batalhas entre amor e ódio, lealdade e traição, ganância e compaixão, esperança e desespero. Enquanto os Ewings ostentavam seu exorbitante estilo de vida e eram temas constantes de grandiosos enredos narrativos que incluíam tentativas de assassinato, sequestros, situações suspeitas, negócios bilionários, maquinações políticas, identidades trocadas, entre outros, o centro da história – e a chave para o intenso envolvimento da audiência – eram as dimensões humanas *comuns* das relações pessoais e familiares, marcadas por rituais tradicionais tais como aniversários, casamentos e mortes, as intimidades, desapontamentos e pequenas invejas no amor e na amizade, assim como os dilemas morais trazidos por interesses e valores conflitantes. Em resumo, *Dallas* ressoou na intimidade dos *sentimentos*. (Ien Ang, 2010, p. 84-85, grifo da autora).

Dallas esteve no ar por 13 temporadas, exibindo seu último episódio pela Rede CBS, nos Estados Unidos, no ano de 1991. Para Ang (2010), o programa possui um status mítico, levando-se em consideração sua popularidade, não só na TV americana, mas na europeia, com personagens que integraram o imaginário coletivo, conclusão à que chega após análise de cartas recebidas como resposta a um anúncio em uma revista feminina, no qual a autora pedia que os leitores lhe respondessem por que amavam ou odiavam o programa:

as cartas que recebi eram muitas vezes defesas apaixonadas ou ataques ao programa, expressando maneiras bem pessoais, mas culturalmente inclinadas nas quais os escritores dessas cartas estavam comprometidos e como entendiam o programa. (Ang, 2010, p. 84).

Calabrese (1987) observa em *Dallas* uma estrutura, de diversos entre-

cruzamentos, que percorre os episódios e que se manifesta de maneira hierárquica através dos personagens, o que faz com que o telespectador percorra um labirinto. Assim, o autor identifica três tipos de personagens: os pertencentes a uma geração anciã, a que se recorre com frequência; uma geração secundária, menos frequente, presente em episódios salteados; e uma terceira geração de personagens, que aparecem ocasionalmente. Os percursos narrativos desenvolvidos no programa também são identificados por uma tríade: a econômica, através dos acontecimentos na família Ewing; a sentimental, ou seja, as relações amorosas entre os personagens; e a sanitária, a saúde dos personagens. Para Calabrese (1987), alguns episódios podem ser compreendidos em si mesmos pelos telespectadores, mas também em conjunto com outros episódios:

O espectador que se encontra a ler a série comporta-se exactamente como no labirinto. Cada episódio é efectivamente uma secção do edifício completo, que é legível e compreensível por si só, mas também em relação ao conjunto e a um potencial alvo final, mesmo se este jamais chega. [...] A imensa duração da série, no entanto, impede, excepto em casos de visão excepcionalmente fiel e mnemónica, reconstruir de cada vez em que pronto exacto do labirinto nos encontramos, ou seja, reconstruir o inteiro mapa do edifício. Por conseguinte, para a compreensão não só do episódio, mas também da fase da série em que nos encontramos, importa levar a cabo um exercício de “miopia”, e confiar nos singulares saberes locais fornecidos pelo labirinto. A exposição tende, claro, a confirmar tudo isto: nenhuma das personagens principais age como se fosse provida de memória, ou como se aprendesse algo com a experiência passada. Também elas parecem mover-se de um modo “miope”. Além disso, ainda em *Dallas*, cada episódio congrega a figura do labirinto e a do nó. Cada desenlace, efectivamente, é funcional quer em relação à saída da história imediata, quer quanto à prossecução num outro nível, mediante a nodosidade dos acontecimentos [...]. (Calabrese, 1987, p. 153-154, grifo do autor).

O “exercício de miopia”, a que o autor se refere, não significa “ver menos”, como ele esclarece, mas “saber não ver”, ou seja, aprender a enxergar pontualidades, pôr em suspensão o global para observar o singular, a entrada temática da enciclopédia, ou no caso de *Dallas*, o episódio, nó.

O princípio estético de uma criação baseada em nós e labirintos é, para Calabrese (1987), o de suspensão de uma solução. Há um prazer associado à recorrência de nós e labirintos que, para o autor, se situam no plano do enigma, do mistério que se estabelece durante esse exercício de miopia, que consiste em observar os nós, e do convite de busca de solução que faz a quem se coloca à frente do labirinto.

A complexidade segundo Jason Mittell

Ao se ocupar dos gêneros televisivos na cultura norte-americana, Jason Mittell considera a importância dos recursos estilísticos de *Dragnet*, constituindo-se como paradigma para a ficção seriada que o sucedeu. *Dragnet* se originou em um programa de rádio, passando à televisão em seguida, e contou ainda com produções cinematográficas isoladas, percorrendo um período de décadas na televisão norte-americana, entre 1949 e 1970. Pela NBC, foi exibida em dois períodos: o primeiro, entre os anos de 1951 e 1959, e o segundo, de 1967 a 1970, além de dois remakes, em 1989 e em 2003.

Segundo Mittell (2004), o programa exibia um padrão simples e claro: cada episódio narrava um caso do Departamento de Polícia de Los Angeles (LAPD). A dupla de personagens principais, Joe Friday e Ben Romero, conduzia o episódio com uma investigação que seguia rigorosamente os protocolos do departamento, perseguindo fuggitivos, interrogando vítimas e consultando peritos criminais. O autor observa ser raro um episódio do programa que fugia a essa lógica estrutural, ou seja, a de um desenvolvimento narrativo para além de um caso específico tratado em cada episódio.

A consideração de Mittell (2004) a respeito de *Dragnet*, ressaltando sua simplicidade narrativa, é relevante para compreendermos a análise que o autor empreende sobre os programas televisivos contemporâneos. Em sua obra *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*, Jason Mittell afirma que analisa os produtos televisivos por meio da abordagem conceitual da poética, que tem foco nos aspectos pelos quais o texto produz significado, assim, sua análise se ocupa em compreender o modo como a televisão conta histórias. De acordo com o autor, para tanto, é preciso contextualizar seu desenvolvimento dentro das mudanças tecnológicas, industriais e de recepção dos anos 1990 e 2000, que

funcionam não como causas diretas de inovações formais, mas como fatores essenciais que permitiram que surgissem estratégias criativas.

Com essa abordagem poética, Mittell (2015) ressalta que seu estudo explora as dimensões formais e as práticas culturais do *storytelling* televisivo e seriado contemporâneo, se restringindo aos programas exibidos em horário nobre e produzidos pela televisão norte-americana, por considerar que suas exibições semanais constituem um modo narrativo distinto, além de circularem globalmente, o que os torna populares e influentes.

Assim, o autor resume seu interesse no campo televisivo:

Uma definição básica de storytelling televisivo serializado se projeta deste terreno: *um seriado televisivo cria um mundo narrativo sustentável, povoado por um conjunto consistente de personagens que experienciou uma cadeia de eventos com o tempo*. Estou mais interessado em explorar como este mundo ficcional é contado via televisão seriada, realçando a distinção entre a história ficcional e seu modo de contar via *discurso narrativo* [...]. (Mittell, 2015, p. 10, tradução nossa, grifo do autor).

Para Mittell (2015, p. 17), se por um lado, a televisão contemporânea não abandonou completamente o modelo paradigmático de *Dragnet*, por outro tornou-o complexo pelo uso de diferentes mecanismos, “que atravessa gêneros, criadores específicos, e movimentos artísticos para forjar uma categoria de práticas coerentes”. O novo modelo, a que os programas televisivos recorrem atualmente, se apresenta como uma alternativa à forma de casos investigativos de *Dragnet*, assim como às formas contínuas das *soap operas*. O autor reflete que a ficção seriada contemporânea opera pelo que denomina complexidade narrativa:

Em seu nível mais básico, a complexidade narrativa redefine as formas episódicas sob a influência da narração em série [...]. Rejeitando a necessidade por um desfecho da trama em cada episódio que simboliza a forma episódica convencional, a complexidade narrativa privilegia histórias contínuas que atravessam uma variedade de gêneros. A complexidade narrativa emprega uma diversidade de técnicas seriadas, com a suposição básica de que uma série é uma narrativa cumulativa que se constrói ao longo do tempo, ao invés de retornando a um estado de equilíbrio estacionário ao final de cada episódio. (Mittell, 2015, p. 18, tradução nossa).

Mittell (2015) exemplifica a complexidade pelo programa de TV *Arquivo-X*, que apresenta uma interação entre as duas formas que têm dominado os programas televisivos, com episódios que desenvolvem uma “mitologia própria”, nos moldes dos casos policiais em *Dragnet*, ao mesmo tempo intensificam tramas de cujos desfechos são constantemente adiados. Exibida pela FOX, entre os anos de 1993 e 2002, *Arquivo-X* narra os casos sobrenaturais investigados pelos agentes do FBI Fox Mulder e Dana Scully, que, sem explicação, eram arquivados no subsolo da instituição.

Os episódios em *Arquivo-X* mesclam apresentações de casos que foram arquivados sem solução, o que se convencionou no meio televisivo denominar “monstro da semana”, com outros em que os agentes têm um desenvolvimento de trama contínuo, seja com superiores na instituição ou com o relacionamento pessoal entre Mulder e Scully, constituindo-se de modo cumulativo. Essa característica de desenvolvimento cumulativo ao longo de episódios é ressaltada por Mittell (2004) como rara, em *Dragnet*, no qual o predomínio eram episódios que retornavam a um marco zero, com um novo caso para a dupla de policiais a cada novo episódio.

A compreensão de Mittell (2015) de uma narrativa televisiva contemporânea se estende para além da diegese, das personagens, dos eventos e da temporalidade, uma vez que, conforme explica, se sua definição fosse baseada apenas nesses elementos, até mesmo um programa altamente episódico poderia ser considerado como seriado, pois tais elementos estão presentes em toda narrativa. Dessa forma, ao se referir a um programa serializado, o autor se atém menos à presença onipresente da diegese e das personagens e mais à contínua acumulação de eventos.

Mittell (2015) ressalta que existem diferentes eventos narrativos que podem ou não ser serializados, e sua distinção reside em identificá-los entre eventos maiores e menores. Para tal identificação, o autor recorre à denominação de “núcleos” e “satélites” de Seymour Chatman. Como explica:

os maiores núcleos são centrais para a cadeia de causa-e-efeito de uma trama, enquanto os menores satélites são irrelevantes para a trama e assim poderiam ser omitidos sem impactar a compreensão narrativa; entretanto, satélites fornecem textura, tom e riqueza aos personagens. (Mittell, 2015, p. 23-24, tradução nossa).

Nesse sentido, os “núcleos” são os eventos que alteram a narrativa de

forma evidente, sendo importantes para um conjunto de personagens, pois mudam o status quo da diegese, embora instalem na narrativa questões relacionáveis a aspectos narrativos futuros, o que leva Mittell (2015) a denominá-los de “confirmações narrativas”. Já outros eventos, para o autor, funcionam como “enigmas narrativos”, pois fazem surgir incertezas que põem em dúvida o que pode ter acontecido. Assim, “o modelo de evento serializado mais comum é a acumulação de afirmações narrativas à frente que cria gatilhos para aparecerem em eventos futuros nos episódios subsequentes” (Mittell, 2015, p. 25, tradução nossa), e a estrutura essencial da forma seriada “é um sistema temporal com parcelas da história divididas no tempo, com intervalos entre entradas, por meio do uso estritamente regimentado do tempo narrativo” (Mittell, 2015, p. 27, tradução nossa).

Com isso, para o autor, “o público tende a se envolver com programas complexos de uma forma muito mais apaixonada e comprometida do que o fazem com a maioria da televisão convencional” (Mittell, 2015, p. 35, tradução nossa), um engajamento que se tornou amplamente comum e participativo devido à internet, iniciando-se com o surgimento do DVD, um grande impulso para a mudança no consumo dos produtos televisivos, uma vez que permitiu que fossem colecionados e reassistidos, pois, assim, o telespectador não precisa contar apenas com a exibição da TV. Mittell (2015) considera ainda que essa tecnologia foi além em suas possibilidades, permitindo que a televisão fosse considerada um campo estético:

as narrativas complexas de hoje em dia são designadas para um telespectador perspicaz não somente para prestar atenção de primeira, mas para reassistir de modo a notar a profundidade de referências, para se encantar com as exibições de capacidades e continuidades, e para apreciar detalhes que requerem o uso deliberado de pausa e rebobina. (Mittell, 2015, p. 38, tradução nossa).

Narrativamente, Mittell (2015) destaca as narrativas televisivas convencionais como composta por duas tramas: uma trama principal “A”, que costuma dominar o tempo narrativo, e uma trama secundária “B”, de temática paralela ou como contraponto à principal, e que raramente interagem no nível da ação. A complexidade, marca das narrativas contemporâneas para o autor, “trabalha contra essas normas alterando a relação entre tramas múltiplas, criando histórias entrecruzadas que frequentemente

te colidem e coincidem” (Mittell, 2015, p. 42, tradução nossa).

As múltiplas tramas entrelaçadas entre outras variantes possíveis, e que são inerentes à complexidade narrativa, permitiria, de acordo com Mittell (2015), que os telespectadores desfrutassem da “mecânica criativa” envolvida em sua criação, para além da diegese. Para o autor, há um conjunto de prazeres que é proporcionado por essa estrutura, permitindo ao telespectador apreciar a “estética operacional”, levando-o a se indagar em relação ao modo como tal configuração narrativa foi feita em detrimento de unicamente se questionar sobre o que irá acontecer:

nós assistimos essas séries não somente para sermos envolvidos em um mundo narrativo realístico (embora isso certamente aconteça), mas também para assistir as engrenagens funcionando, nos maravilhando com a astúcia necessária para realizar tais pirotecnias narrativas. (Mittell, 2015, p. 43, tradução nossa).

Algumas considerações

Entre as acepções que Agamben (2009) apresenta para refletir sobre o que é o contemporâneo e que dá início às reflexões deste texto, está a divisão do tempo. Para o autor, o contemporâneo marca o tempo em dois, dividindo-o pela percepção do arcaico. Nesse sentido, quando Calabrese (1987) e Mittell (2004, 2015) pensam a imagem contemporânea, parece ser inevitável que o façam em comparação com a imagem de outro tempo.

Ao pensar sobre o “gosto” da nossa época, Calabrese (1987) se depara com os paradoxos da categorização histórica de uma época. O autor procura então soluções para os impasses que se apresentam: delimitar uma época através de acontecimentos que provocam um caráter de “excitação”, adotando-se um ponto de vista para análise que lhe parece um bom caminho, pois não incorre em uma categorização baseada na continuidade ou na ruptura de acontecimentos históricos, assim como não leva em conta períodos dominados por conceitos-chave que caracterizariam as épocas, considerações, por vezes, muito reducionistas.

A consideração de Calabrese (1987) de um caráter de nossa época, um “gosto” típico dessa época tão confusa e fragmentada, é o neobarroco, uma atitude que se expressa em objetos culturais na forma de uma perda de totali-

dade, entre outras características. No que se refere à ficção seriada, o autor observa a presença de nós e labirintos como um princípio fundador, que fornecem, por sua vez, a imagem da complexidade. Os nós e os labirintos refletem a desorientação, a incompreensão do todo. Infere-se, portanto, que a imagem contemporânea transmitida como ficção seriada apresenta um caráter de complexidade pelo entrelaçamento dessas figuras – nós que compõem labirintos.

É ilustrativa, nesse sentido, a análise que Calabrese (1987) realiza de *Dallas*, ainda que breve, mas demonstrativa e esclarecedora do princípio de funcionamento que o autor identifica na ficção seriada. Recorrendo a tríades de personagens e de tramas de diferentes níveis de importância, o programa proporcionaria um labirinto ao telespectador, que o percorre na busca de solução para o seu enigma, sensação que Mittell (2015) identifica como característica da ficção seriada contemporânea.

Mittell (2015) também pensa a imagem contemporânea cindindo o tempo. O autor reconhece um *storytelling* na televisão norte-americana que se distingue de décadas anteriores, não por uma ruptura, mas por acréscimos, por uma complexidade narrativa. Tais acréscimos são perceptíveis tomando-se por referência *Dragnet*, que apresenta uma sequência narrativa simples, com o cotidiano de um departamento de polícia, e comparando-a à *Arquivo-X*, exemplificada pelo autor como a conjunção entre casos policiais que são investigados e o desenvolvimento de um relacionamento entre as personagens em uma trama contínua.

Outra percepção ressaltada por Mittell (2015), do modo pelo qual a complexidade opera, é através de eventos que podem ser distinguidos por “núcleos” e “satélites”, que instalam incertezas na narrativa, pois a questão residiria em identificar quais seriam os eventos maiores, com consequências narrativas, e quais não teriam grandes efeitos, promovendo apenas textura ou enriquecendo personagens. Tal modo de configuração narrativa, para Mittell (2015), envolve o telespectador pelo prazer em desvendar essa estética operacional, em descobrir como as engrenagens desse sistema se articulam.

Ao olharem para o escuro, através de lentes diferentes, Calabrese (1987) e Mittell (2015) parecem chegar a conclusões semelhantes no que se refere à ficção seriada contemporânea, para além da apresenta-

ção de uma nomenclatura comum em suas concepções. Há um prazer que pode ser experienciado nessas narrativas que têm relação com sua estrutura enigmática, possível pela articulação de elementos que, identificados como nós ou como núcleos e satélites, compõem um labirinto que pede para ser decifrado.

Referências

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ANG, I. A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global. *Matrizes*, São Paulo, ano 4, n. 1, p. 83-99, 2010.
- CALABRESE, O. *A Idade Neobarroca*. Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987.
- MITTELL, J. *Genre and Television: from cop shows to cartoons in american culture*. New York: Routledge, 2004.
- MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. New York: NYU Press, 2015.
- PEYRONIE, A. Labirinto. In: BRUNEL, P. (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa e Vera Whately. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 555-581.

Mapa a cima, rio a baixo: remontagem do tempo através de um projeto de livro fotográfico sobre a Guerrilha do Araguaia

Mariana Capeletti Calaça⁸

Em meados de 2017, iniciei minha travessia pelo baixo Araguaia e pelas histórias esquecidas que aquelas águas soturnas experienciaram. O território que engloba as divisas de Pará, Tocantins e Maranhão é conhecido popularmente como Bico do Papagaio, por conta da semelhança do mapa geográfico com parte do corpo da ave. Desde a década de 1970, a região é cenário de vários levantes sociais populares, a disputa por terra entre grileiros, fazendeiros e pequenos camponeses é constante, até os dias atuais. Um lugar marcado por vários conflitos sangrentos e sofrimento da comunidade de pequenos agricultores, que se valem da terra para seu sustento. Foram quarenta dias percorrendo várias cidades e vilas em busca das histórias dos camponeses locais sobre a Guerrilha do Araguaia.

O Brasil, assim como outros países da América Latina, vivenciou entre as décadas de 1960 e 1980 um regime ditatorial violento, que resultou em centenas de pessoas torturadas, mortas e desaparecidas. Esse período tenebroso não foi tratado com a devida importância e reparação, o que resultou em fantasmas que assombram até hoje a democracia e os direitos civis. A Guerrilha do Araguaia foi um dos capítulos mais violentos da repressão ditatorial brasileira. Um movimento que acreditava semear a revolução através do campo, mas que foi exterminado de forma truculenta pelo Estado, resultando em, **oficialmente**, 79 mortos/desaparecidos. Ao explorar a região e conhecer pessoas que experienciaram a guerrilha, me deparei com vários relatos acerca de camponeses torturados e desa-

8 Doutoranda em Arte e Cultura Visual no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arte e Cultura Visual (PPGACV) da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG). Professora de Fotografia na Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO). O trabalho *Sobre o véu da guerrilha* iniciou-se em 2017 e ganhou o prêmio de melhor ensaio no Festival Paraty em Foco – 2017.

parecidos, que não constam na lista oficial, não eram conhecidos como membros do PCdoB e alguns que nem documentos oficiais possuíam. A lembrança da existência dessas pessoas, portanto, permanece apenas nos relatos orais de uma lembrança que resiste na comunidade.

Questionei-me como um dos momentos mais representativos do período ditatorial permaneceu em completa penumbra por mais de duas décadas, sendo acaçapado tanto pelas Forças Armadas quanto pelo partido comunista. O primeiro não dizia como havia derrotado e dizimado os guerrilheiros, o segundo também não comentava a derrota. Apenas em 1996 (Corrêa, 2013), o tema Guerrilha do Araguaia começou a ser tratado de forma mais evidente, mas ainda assim apenas enaltecendo comandantes militares (heróis, por parte do exército) e os fortes guerrilheiros (por sua vez, heróis, pelo partido comunista).

Meu primeiro desafio foi definir por qual viés eu pretendia contar a história da guerrilha através da fotografia. Comecei a partir de uma pontuação proposta por Walter Benjamin (2011a) na mônada número sete de sua obra *Sobre o conceito de história*. Segundo o autor, é preciso “escovar a história a contrapelo”, ou seja, eu deveria apurar a guerrilha a partir dos oprimidos e vencidos. E assim o fiz, por meio da ausculta narrativa das histórias, lembranças que os camponeses me contaram. Além disto, parti na região à procura de rastros e vestígios nas paisagens e nos documentos coletados. Uma mônada antes, Benjamin (2011a) aponta que para articular o passado não é preciso dar conta de sua totalidade, mas, sim, é preciso ter consciência, apropriar-se de uma reminiscência, em outros termos, dessa imagem do passado, que é passível de ser conservada pela memória. Essa é a postura essencial de quem se dispõe a evocar e contar essas histórias, despertar “centelhas de esperança” (Benjamin, 2011a, , p. 225) em quem servira de instrumento para as classes dominantes. Segundo o autor, essa ação é significativa, pois os “mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (Benjamin, 2011a, p. 224-225). Esse movimento de investigar à margem, Mirzoeff (2016) vai denominar como o ato de “reivindicar o direito a olhar”, que no meu trabalho passa a ser o direito de existir e ser lembrado, de trazer para luz, por meio da fotografia, a história dos oprimidos e, propositalmente, esquecidos, pois o direito a olhar é, antes de tudo, o direito a ser visto, o direito ao real.

Dentre as diversas formas de refletir sobre memórias de sofrimento e lutar pela construção de uma memória que não negligencie, nem transforme esse passado em um eufemismo, a fotografia ganha destaque. Isto se dá por seu uso extensivo, tanto na experiência íntima como na produção de obras de arte, que usam dela como suporte para pensar sobre luto, memória e identidade.

Toda imagem tem algo verbal, simbólico, que pode ser interpretado e traduzido – de n maneiras – pelo receptor, mas toda imagem tem também restos não verbalizáveis. As imagens são ao mesmo tempo verbais e mudas. Assim como existem ausências de palavras diante de certas imagens, existem também cenas que deixaram imagens – embaçadas, traumáticas – apenas na mente de certas pessoas. (Seligmann-Silva, 2009, p. 6).

Segundo Pinheiro (2009), a (re)construção da memória da ditadura, surge a partir de narrativas insurgentes, que tendem a ser negadas, por medo, gerando manipulação da memória e do esquecimento, por conta do “desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos” (Ricoeur, 2007 *apud* Pinheiro, 2009, p. 106). Essas memórias tornam-se inaudíveis pela grande massa, mas não sucumbem ao esquecimento, disseminam-se cuidadosamente por meio de veias periféricas, aguardando o momento da reivindicação, esse longo silêncio, segundo Pinheiro (2009), não resulta em um esquecimento, mas sim na “resistência que a sociedade civil impotente consegue opor aos excessos de discursos oficiais”. Mirzoeff (2016) acrescenta ainda que a contravisualidade não aceita a segregação e, para se fazer vista, vai criar novos formatos e meios de expressão, sobrevivência e circulação. É neste ponto que entra em questão a forma como pretendo trabalhar o arquivo fotográfico produzido sobre a Guerrilha do Araguaia e transformá-lo em produto insurgente que questione o regime de visualidade.

O ensaio que produzi em 2017, intitulado *Sobre o véu da guerrilha* (Capeletti-Calaça, 2017),⁹ tinha como finalidade inicial narrar através da fotografia documental a história do enfrentamento. Ao ingressar no doutorado pretendia investigar como a fotografia poderia ser agen-

9 Ensaio fotográfico documental (Capeletti-Calaça, 2017) vencedor do 13º Festival Internacional de Fotografia Paraty em Foco na categoria ensaio, em 2017 (Festival..., 2017). Em 2018, participou do Festival Internacional de Fotografia de Tiradentes, na exposição coletiva Transoeste (Festival..., 2018).

te mediadora da memória de comunidades marginalizadas, a exemplo dos camponeses do Araguaia. A proposta inicial era retornar a região do Bico do Papagaio, no início de 2020, para realizar entrevistas com os camponeses sobreviventes do conflito. Infelizmente, a pandemia por covid-19 fez com que esses planos fossem adiados, mas em tempo permitiu-me revisitar o arquivo de imagens e documentos e debruçar-me sob novas perspectivas de uma releitura história por meio de vestígios da guerra, fotograficamente, registrados.

Remontagem do tempo

Segundo Benjamin (2011b), o vestígio aponta antagonicamente para uma presença e uma ausência. Aquilo que sobrou de um acontecimento pode servir como pista para compreender o ocorrido. Para esse autor (2011a), o presente é carregado de vestígios de tudo que um dia foi vivido. Esses vestígios são experiências do passado, renovadas a cada geração. Benjamin (2011b) deixa claro que experiência e vivência têm sentidos diferentes na compreensão da história. A experiência é uma viagem solitária e requer tempos longos (2011a), e existe na diferença com o outro. É a constituição da visão que faz sentido para o indivíduo, mas que só existe a partir do momento que se relaciona com o outro, proporcionando uma nova relação social. Já a vivência acontece na similaridade, no processo de empatia. Como exemplo de experiência, Benjamin (2011b) cita os soldados que voltaram da primeira guerra mundial, mudos, mas carregados de experiência. Esse silêncio pode ser percebido nos camponeses que sofreram com a Guerrilha do Araguaia, que até o início da Comissão Nacional da Verdade, em 2011, permaneceram em completo mutismo, por medo de algum tipo de retaliação por parte dos militares. E mesmo após tantos anos, vários se recusam a compartilhar as situações que experienciaram.

Numa cultura de amnésia, muitos sobreviventes optam pelo silêncio como reação à indizibilidade do sofrimento vivido e presenciado. Michael Pollak (1988) discorre sobre a opção das próprias vítimas de não falar sobre o vivido, por sentirem que qualquer expressão reduziria a gravidade da violência vivida, ou mesmo que suas narrativas atuariam como ficcionalização do terror, eufemizando a carga de verdade da experiência ditatorial. Pollak vai além e afirma que “é como se esse sofrimento extremo exigisse ancora-

gem numa memória muito geral, a da humanidade, uma memória que não dispõe nem de porta-voz nem de pessoal de enquadramento adequado” (Pollak, 1989, p. 14). É de fato muito desafiador encontrar um suporte para memórias de tamanho sofrimento, a história ditatorial é permeada por não imagens e silenciamentos, e a tentativa de estabelecimento do que Pollak chama de “memória da humanidade” (p. 14) pode ser entendida como o próprio projeto de cultura de direitos humanos. A verdade é que toda tentativa de estabelecimento dessa memória/cultura é frustrada: não há reparação ou justiça possível para o sofrimento inimaginável vivido por vítimas da ditadura. Mas é nessa insistência que está o mínimo que podemos oferecer para os sobreviventes: esforços para que a verdade seja validada pela história, e cabe aos fotógrafos a tarefa de buscar, no tempo e no espaço, fragmentos de eventos passados e conferir a eles alguma legibilidade.

É na busca da legibilidade que procuro os vestígios da Guerrilha do Araguaia nas paisagens do norte do Tocantins e Sudoeste do Pará, tudo que se refere ao acontecimento encontra-se em ruínas, me deparo com rastros deixados pelo território. As fotografias realizadas (Figuras 1 a 3) podem ser enquadradas no que Lombardi (2015, p. 19) denomina de “antipaisagens”, que são imagens de paisagens fantasmáticas que remetem às destruições e perdas da guerra, mas sem mostrar cadáveres, sangue ou corpos feridos. Esses locais, cada um com suas ruínas e destroços, nos remete à mônoda Tese 9, do texto já citado anteriormente *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin (2011a). Neste quadro, o autor vê a imagem aterrorizante do anjo da história, que tem os olhos escancarados, a boca dilatada, as asas abertas e o rosto dirigido para o passado. Essa é a descrição que Benjamin faz do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, um anjo decaído, humanizado, que tenta olhar para os corpos e compreender o passado, mas o vento do progresso o empurra para o futuro mesmo contra sua vontade. O Anjo tenta encontrar uma solução para os problemas, mas não consegue, ele apenas observa os escombros. Segundo Löwy, o “anjo da história:

gostaria de parar, cuidar das feridas das vítimas esmagadas sob os escombros amontoados, mas a tempestade o leva inexoravelmente à repetição do passado: novas catástrofes, novas hecatombes, cada vez mais amplas e destruidoras. (Löwy, 2005, p. 90).

Figura 1 - Escombros do museu da Guerrilha do Araguaia, São Geraldo do Araguaia, PA (2017)



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Figura 2 - Detalhes dos escombros do Museu da Guerrilha do Araguaia, São Geraldo do Araguaia, PA (2017)



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Figura 3 - Quarto da “Casa Azul”, local de tortura e assassinato de presos políticos, Marabá, PA (2017)



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Nota: Estima-se que mais de 30 pessoas foram sepultadas clandestinamente neste local. Hoje as construções referentes à “Casa Azul” pertencem ao Departamento Nacional de Infraestrutura de Transportes (Dnit)/Marabá, PA.

Essas imagens poderiam ser enquadradas no que Benjamin (2011a) intitula como um olhar voltado para “o amontoado de ruínas que cresce até o céu”, uma maneira de registrar a Guerrilha mais de quatro décadas após o seu fim. Lombardi (2015) acrescenta que essa prática pode receber a nomenclatura de “poética do vestígio”, por se tratar de uma proposta de documentação que relaciona imagens e vestígios através do tempo fragmentado e anacrônico, com imagens pujantes, sem conter cenas chocantes. Nem sempre, segundo a autora, o vestígio precisa aparecer de forma precisa, ele pode se apresentar por meio de restos materiais, ruínas, intervenções humanas etc. É a ação de se aproximar, olhar, se afastar dos objetos e cenários buscando sinais da guerra. Nesse primeiro momento, me preocupei em extrair as imagens dos locais, elas não possuem ainda ordem de apresentação e conseqüentemente uma narrativa definida. A proposta para remontagem do tempo, a ideia, que surgiu no decorrer das disciplinas

do PPGACV da FAV/UFG, é a de ordenar as imagens em um livro, para que formem um conjunto e se tornem uma segunda grafia.¹⁰ Segundo Agamben (2005), o “anjo da história”, quando olha para as catástrofes do passado, está folheando um livro de fotografias: “semelhantes ao livro da vida que o novo anjo apocalíptico – o “anjo da fotografia” – tem entre as mãos no final dos dias, ou seja, todos os dias” (Agamben, 2005, p. 34). O autor acrescenta ainda que a fotografia não olha as injustiças do passado como finalizadas, acabadas, ela está à espera de ser olhada e, por fim, recuperada na esperança de ser lembrada e rememorada.

Samain (2012) aponta que toda imagem é uma forma pensante capaz de nos fazer pensar, e que isso decorre da sua associação com outras imagens, que, em contato com o real, ardem e suscitam em nós diversos sentimentos, desejos e memórias. Partindo desse pressuposto, chega-se à ideia da criação de um livro fotográfico contendo as fotografias e arquivos da Guerrilha. As fotografias são o que Samain (2012, p. 23) denomina de “memória de memórias, um jardim declaradamente vivo”, que ao nos colocar para pensar são “ora um pedaço de real para roer, ora uma fâsca de imaginário para sonhar”. Posto que é viva e arde, a imagem fotográfica também é cinza (Didi-Huberman, 2013), pois não deixa de ser documento e arquivo, é um rastro daquilo que existiu, daquilo que ardeu e ficou como experiência documentada.

Associação e montagem: exercício para criação de sequência de imagens em um livro

O livro aparece na fotografia como um suporte de organização e divulgação do trabalho do fotógrafo. No século XX, podemos citar projetos documentais importantes que ganharam corpo através da sequência, como os clássicos *American Photographs*, de Walker Evans (1938), e *The Americans*, de Robert Frank (1959). No Brasil, *Amazonia*, de Claudia Andujar e George Love (1978), está entre as principais obras neste escopo. Contemporaneamente, o livro, que estreita ainda mais sua relação com a fotografia, é reclassificado como fotolivreto, termo que utilizaremos no projeto, se transformando no protagonista, servindo de suporte oficial de algumas obras.

10 Ver Capeletti-Calaça (2018).

Segundo o instituto de pesquisa em artes visuais Getty,¹¹ o fotolivro pode ser definido como:

Um livro com ou sem texto, onde a informação essencial é transmitida através de uma coleção de imagens fotográficas. Pode ser de autoria de um ou mais artistas ou fotógrafos, ou organizado por um editor. Geralmente as imagens em um fotolivro são destinadas a serem vistas em contexto, como partes de um todo maior. Na maioria das vezes usado para se referir a obras reproduzidas mecanicamente e distribuídas comercialmente. Para álbuns formados por impressões fotográficas montadas, com ou sem informações de identificação, use “álbums de fotografia”. (Getty Research Institute, 2018, não paginado).

Agregando a definição do instituto Getty, Abreu (2018) define que os fotolivros possuem “grande diversidade de forma, design, estilo fotográfico etc., e podem ser definidos como livros usando a imagem fotográfica em todas as suas possibilidades”, Assim, cada projeto fotográfico utilizará uma tática editorial com a finalidade de produzir uma sequência narrativa coerente. Silveira (2015), contudo, defende que a terminologia fotolivro surge como uma possibilidade comercial para produtos de arte, uma saída para o artista lucrar com sua obra, e que essa terminologia, fotolivro, é apenas uma tentativa de dar um ar de novo a um suporte utilizado pelas artes há muito tempo.

Um problema detectado para montagem do fotolivro *Sobre o véu da guerrilha* envolve a organização das imagens para criação da narrativa. São mais de 2000 arquivos que, após uma triagem que considerou o conteúdo e questões estéticas, foram reduzidos para aproximadamente 500 imagens. Como solução para montagem do livro optou-se em utilizar a metodologia de associação de imagem utilizada por Aby Warburg (2010), no *Atlas Mnemosyne*. Didi-Huberman (2018) nos aponta que esse atlas surge inevitavelmente de uma situação problemática e caótica, e que ele não propõe soluções definitivas, mas nos permite percorrer pelas imagens indefinidamente, pois vai contra a pureza epistêmica, abrindo portas para o caráter lacunar que as imagens possuem.

O *Atlas Mnemosyne* é, antes de tudo, uma disposição fotográfica em que várias imagens colecionadas por Aby Warburg são dispostas em papelões pre-

11 Getty Research Institute (2018).

tos, formando pranchas (Didi-Huberman, 2013). Cada prancha possui um conjunto de imagens que seguem uma temática instituída pelo autor, essa ação combinatória gera um movimento de “imagens cruzadas” (Samain, 2012, p. 32) que criam um circuito de pensamentos. As imagens utilizadas em uma mesma prancha não precisam advir do mesmo contexto, tempo histórico ou espaço, pois o tempo das imagens é anacrônico, não obedece à linearidade da história. As imagens são vivas e capazes de relacionar entre si.

Como primeiro exercício de montagem e associação das fotografias e documentos (que trato como imagens) foi a impressão do material e definição do primeiro tema do primeiro tema, que resulta na primeira sequência do livro (Figura 4), na qual adaptei papelões em um painel de cortiça, em uma parede vazia. É importante ressaltar que as imagens não podem ser fixadas de forma definitiva, o processo envolve posicionar e reposicionar as imagens, trocar, se afastar e olhar. Esse exercício permite que as “imagens pensantes” (Samain, 2012) “dialoguem” e nos coloquem a pensar sobre a história que está sendo criada ali. Cada combinação permite uma interpretação e interação diferente com a prancha.

Figura 4 - Fotos das montagens por tema



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Nota: Em cima da bancada encontram-se as imagens impressas e organizadas por tema, paisagem ou cor. Na cortiça, a separação dos retratos e algumas imagens que associo a eles.

As imagens para Samain (2012) podem ser exploradas em três níveis: aquilo que mostram, o que dão a pensar e o que não revelam. O primeiro nível se refere às ligações diretas que a imagem possui, aqui cabem as memórias e sentimentos que são ocasionados por conta da presença da imagem. O segundo, que toda imagem leva consigo pensamentos ao longo da história, ela carrega as memórias por onde existiu. O terceiro, segundo Samain (2012), o mais ousado e que guiou essa experiência, é entender que a imagem é uma forma que pensa, e isso ocorre quando ela se associa a outra imagem, permitindo a criação de um novo pensamento acerca do assunto. Isso aconteceu ao associar as fotografias das casas (Figuras 5 e 6) e os retratos (Figura 7).

Figura 5 - Primeira sequência definida: sequência de casas para construção e ambientação da paisagem



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Figura 6 - Casas da região de Xambioá, TO: teste de disposição



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Figura 7 - Prancha de retratos



Fonte: Elaborada pela autora.

Conclusão

As imagens foram realizadas em 2017, mais de 40 anos após o fim da guerra no norte do país. Segundo Cotton (2010), os artistas contemporâneos têm adotado a prática de “desacelerar” (Cotton, 2010, p. 167) a produção das imagens factuais, num movimento antirreportagem. Tal ação proporciona uma nova perspectiva sobre os fatos: uma abordagem de se registrar o que ficou para trás, numa tentativa de trabalhar com rastros e vestígios, fugindo das imagens banalizadas de dor, morte, sofrimento e batalhas, apontadas por Sontag (2003) como peças importantes para a insensibilidade humana perante a dor do outro (retratado). Benjamin (2011a) nos aponta, ainda, que o que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para história, sendo necessário considerar outros pontos de vista em relação àquele que ficou designado como verdadeiro.

Grande parte que compõe o ensaio *Sobre o véu da guerrilha* são fotos em/ de casas (Figura 6), e esse é um dos seus aspectos mais icônicos. Diz muito sobre o processo de criação desta obra, contando a história de como me aproximei destas pessoas e escutei suas histórias, e de como estas pessoas abriram suas portas e memórias. As fotos dos exteriores destas casas, associadas lado a lado, nas Figuras 4 e 5, me permitem pensar junto às imagens e perceber que essa reunião estética constrói uma vizinhança imaginária em que fui recebida, lugar que não é retratado como um cenário de guerra, mas como um lugar de memória e resistência, onde estas pessoas lutaram para reconstruir suas vidas, profundamente afetadas pelas consequências da Guerrilha.

Nos retratos, a apreensão da alteridade é mais direta e intensa: somos colocados frente a frente com estes camponeses, cuja pungência dos olhares remete profundamente ao que Lévinas chama de “epifania do rosto”. Segundo o autor, pelo rosto desperta-se um pensamento de não indiferença pelo outro – a face tem o potencial de lembrar-nos da mortalidade do “outro”, e essa mortalidade concerne ao “eu”, como se a indiferença do eu o tornasse cúmplice e, assim, tivesse que responder por essa morte do outro, não o deixar morrer só. Esse fenômeno evoca uma chamada à responsabilidade do eu pelo outro, um vínculo de apreensão sensível e não jurídica.

A história dos terrores da ditadura brasileira nos foi contada em tom de fantasmagoria, quando não reduzida ao silêncio e ao tabu ou, pior ainda, negada. Isso não é de forma alguma um fenômeno inédito ou estranho. A

criação da narrativa histórica e o reconhecimento de verdades são processos que resultam de uma luta entre opressor e oprimido, em que o primeiro tem extensiva vantagem por meio do domínio do regime de visualidade (Mirzoeff, 2016). A máquina ditatorial brasileira empreendeu um elaborado processo de apagamento institucional de imagens que retratassem os abusos por ela cometidos, ao mesmo tempo alimentando o medo dessas violências no imaginário social como forma de repressão. Márcio Seligmann-Silva (2009, p. 317) diz que essa ausência de imagens de torturas é “parte do buraco negro de nossa memória da violência da ditadura”. Soma-se ao apagamento, o peso do trauma das vítimas num cenário de transição que não empreendeu grandes esforços para que suas narrativas fossem ouvidas.

Em *Sobre o véu da guerrilha*, o arquivo da Guerrilha arde novamente por meio das fotografias. Seu corpo imagético se sustenta a partir do tecido da memória de um período tão trágico da nossa História. Desse lugar tão sensível, desperta alteridade pelas pessoas e seu passado, invoca uma compreensão da Guerrilha do Araguaia e da história da ditadura militar, e da luta por direitos humanos no Brasil, muito diferente da que nos é transmitida através das fontes tradicionais e/ou “escritas de conhecimento”.

Forças políticas conservadoras no Brasil se valem do apagamento efetuado pela máquina ditatorial para perpetuar um dos mais aterrorizantes fenômenos da política atual: o golpismo. Diante a tal ameaça, *Sobre o véu da guerrilha* nos atinge de forma ainda mais intensa: estas imagens nos atravessam em sua urgência – ardem. Susan Sontag, em sua obra *Diante da dor dos outros*, afirma que, existindo um contexto apropriado para o sentimento e a atitude, a fotografia pode deixar sua marca na opinião pública, podendo reforçar ou ajudar a desenvolver uma posição moral ainda embrionária (Sontag, 2003, p. 27). O presente ensaio não apenas se situa neste contexto apropriado, mas se engaja ativamente em criá-lo, num ativismo de contra-visualidade que merece ser visto tanto pela sua força poética quanto política. Contudo, aqui estão esboçados os primeiros passos à construção da materialidade do fotolivro, que se mostra como ferramenta potente para o que Walter Benjamin (2011a, não paginado) chama de “remontagem do tempo”, por meio da ótica dos camponeses, fazendo arder novamente as “cinzas” de um evento da ditadura militar brasileira.

Referências

- ABREU, F. *A sequência na fotografia contemporânea: um estudo da construção dos fotolivros ganhadores do prêmio Aperture/Paris Photo*. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2018.
- AGAMBEN, G. El día del juicio. In: AGAMBEN, G. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- ANDUJAR, C.; LOVE, G. *Amazônia*. São Paulo: Praxis, 1978.
- BENJAMIN, W. As teses sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 2011a. v. 1, p. 222-232.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 2011b. v. 1, p. 114-119.
- CAPELETTI-CALAÇA, M. Sobre o véu da guerrilha. In: FESTIVAL INTERNACIONAL PARATY EM FOCO, 13., 2017. Paraty, RJ: *Convocatória Portifólio em Foco*. Paraty, RJ: Galeria Zoom, 2017. Tema: Fotografia: documento e ficção em 2017. Ensaio fotográfico documental vencedor na categoria ensaio. Disponível em: <https://pefparatyemfoco.com.br/2017>. Acesso em: 3 jan. 2022.
- CAPELETTI-CALAÇA, M. Sobre o véu da guerrilha. In: VIDICA, A. R.; JORDÃO, J. (org.). *Século XXI: a publicidade sem fronteiras*. Goiânia: Ed. Imprensa Universitária IU*, 2018. v. 4, p. 206-214
- CORRÊA, S. C. H. *Em algum lugar das selvas amazônicas: as memórias dos guerrilheiros do Araguaia (1966–1974)*. 2013. Tese (Dourado em História) – Departamento de História, Universidade de Brasília, 2013.
- COTTON, C. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contra Ponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. *O atlas ou o gaió saber inquieto: o olho da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. v. 3.

EVANS, W. *American Photographs*. New York: The Museum of Modern Art, 1938.

FESTIVAL DE FOTOGRAFIA DE TIRADENTES, 8., 2018, Tiradentes, MG. *Anais [...]*. Tiradentes, MG: Foto em Pauta, 2018. Exposição Transoeste, palestras, lançamentos de livros, workshops e cursos.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE FOTOGRAFIA PARATY EM FOCO, 13., 2017. Paraty, RJ. *Anais [...]*. Paraty, RJ: Galeria Zoom, 2017. Tema: Fotografia: documento e ficção.

FRANK, R. *The Americans*. New York: Grove Press, 1959.

GETTY RESEARCH INSTITUTE. *Art & architecture thesaurus® online*. Los Angeles, 2018. Disponível em: <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat>. Acesso em: 15 set. 2020.

LOMBARDI, K. H. *Poéticas do vestígio: Fait, as terras do fim do mundo e to face*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses sobre o conceito de História*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MIRZOEFF, N. O direito a olhar. *ETD – Educação Temática Digital*, Campinas, SP, v. 18 n. 4, p. 745-768, 2016.

PINHEIRO, D. *Blow-up* – depois daquele golpe: a fotografia na reconstrução da memória da ditadura. *Revista Anistia Política e Justiça de Transição*, Brasília, DF, v. 1, n. 2, p. 90-109, 2009.

POLLAK, M. *Memória, esquecimento, silêncio*. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

SAMAIN, E. (org.). As imagens não são bolas de sinuca: como pensam as imagens. In: SAMAIN, E. *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012. p. 21-36.

SELIGMANN-SILVA, M. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina. *Temas em psicologia*, Ribeirão Preto, v. 17, n. 2, p. 311-328, 2009.

SILVEIRA, P. A faceta travestida do livro fotográfico. *In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS*, 24., 2015. *Anais [...]*. Santa Maria, RS, 2015. p. 490-506. Tema: Compartilhamentos na arte: redes e conexões. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/paulo_silveira.pdf. Acesso em: 10 jun. 2021.

SONTAG, S. *Regarding the pain of others*. New York: Picador, 2003.

WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Akal, 2010.

Medios digitales y movimiento indígena Xavante

Rafael Franco Coelho¹²

El pueblo Xavante

Xavante es el nombre en portugués por el cual los brasileños identifican este grupo indígena. Pero ellos se identifican y autodenominan en su lengua como *A'uwẽ*, que puede ser traducido como gente, humano o persona. Su lengua pertenece a la familia etnolingüística Jê, del tronco Macro-Jê.

La sociedad Xavante se organiza en múltiples sistemas dualistas que determinan la organización social, el parentesco, el matrimonio y la política, en un conjunto de “mitades” que se entrecruzan. Uno de ellos son los clanes que dividen la comunidad en dos mitades exogámicas¹³ y patrilineales:¹⁴ por un lado, Põ'redza'õnõ (girino) y, por otro, Öwawẽ (agua grande). Los matrimonios sólo se llevan a cabo entre las mitades y el clan es hereditario, que pasa de padres a hijos, por lo que la madre siempre será de un clan de la otra mitad.

Waradzũ es la forma como los no indígenas o “blancos” son identificados por los Xavante en su idioma, cuyo significado es extranjero. El *waradzũ* es genéricamente el que no es *A'uwẽ*, los “otros”, los “blancos”, los “civilizados”, no indígenas y extraños. La palabra Xavante para designar un grupo indígena enemigo, los Karajá, es *wa-*

12 Doctor en Comunicación Digital por la Universidad Autónoma de Barcelona y Profesor del curso de Publicidad y Propaganda de la Facultad de Información e Comunicación de la Universidad Federal de Goiás (FIC/UFG). Contacto: rafaelcoelho@ufg.br.

13 Regla de matrimonio que determina que los individuos tienen que casarse con una persona de otro grupo social diferente del suyo.

14 La regla de descendencia determina que el linaje de los hijos será el mismo del padre, o sea, el linaje es masculino.

radzutoro (Maybury-Lewis, 1984). Desde el punto de vista *A'uwẽ*-Xavante, la relación entre “nosotros” y “ellos” se basa en la hostilidad y oposición. El *waradzũ* es un enemigo en potencial.

Elizabeth Ewart (2013) analiza la relación entre otra comunidad indígena de la familia etnolingüística *Jé*, los *Panará* (traducido como persona) y su relación con los blancos, que ellos identifican en su idioma como *hipe*, traducido como enemigo. La autora demuestra que el pensamiento dual *Panará* no se elimina por las transformaciones históricas y sí las incorpora y las explica. Basada en el dualismo y su sistema de mitades, ella argumenta que “las antiguas oposiciones políticas entre las mitades han sido sustituidos por una mejor forma de oposición política, que es la que existe entre *Panará* e *hipe*” (Ewart, 2013, p. 79).

Fundamentándose en Ewart (2013), el argumento central del texto es que el uso de los medios digitales dado por el movimiento político Xavante desde sus organizaciones políticas transfiere la oposición política interna entre las facciones hacia un nuevo tipo de oposición política externa: la que existe entre “nosotros”, los Xavante, los *A'uwẽ* y ellos, los blancos, los *waradzũ*, el enemigo. Para Fernandes (2010, p. 474), “no son los Xavante quienes son ‘asimilados’ por la sociedad *waradzũ*, son, por el contrario, los *waradzũ*, que son incluidos en la cosmopraxis *A'uwẽ*” – el “otro” es transformado en “yo”, y no el “yo” en “otro”. La hipótesis de Falleiros (2011) en su tesis doctoral también plantea que los Xavante transforman en persona, en *A'uwẽ*, a los blancos, a través de su incorporación en la estructura social Xavante.

El proyecto Aldea Digital

El proyecto Aldea Digital tiene como objetivo la educación mediática de los *Xavante* de la aldea Sangradouro, ofreciendo talleres de creación de blog, películas de animación, video documental y cartelería. Las actividades de los talleres incluyeron el registro, la documentación y la descripción escrita y audiovisual de las prácticas culturales del pueblo Xavante y su posterior difusión, publicación y transmisión por Internet. El objetivo de los talleres fue ofrecer formación y capacitación a los jóvenes de la aldea para la producción de sus propios medios de comunicación digitales. En términos globales, la finalidad era la inclusión digital de esta etnia indígena.

Gran parte de los talleres se impartieron en el Laboratorio de Informática de la Escuela Indígena¹⁵ de la aldea Sangradouro. El centro dispone de un Laboratorio de Informática con cerca de 20 ordenadores, acceso a Internet y un profesor Xavante de informática llamado Natal Anhahö'a Tsere'ruremé Dutsã. Actualmente este laboratorio se utiliza para la enseñanza y las actividades educativas de la escuela, cuyas clases incluyen un curso básico en informática.

El proyecto se inició en el año de 2010. Fueron dos años de planificación (2010/11), seguidos por más dos años de la realización de los talleres (2012/13) y desde 2014 hago el monitoreo de los medios de comunicación creados en los talleres. En 2012 y 2013, los talleres del proyecto fueron financiados por el Ministerio de Educación (MEC) de Brasil, en un programa de financiación de proyectos de extensión comunitaria para la implementación de políticas públicas de inclusión social. Una de sus líneas de financiación es la inclusión digital y étnica.

Organización de los Pueblos Indígenas Xavante (Opix)

Cuando empezamos el proyecto Aldea Digital, la comunidad de la aldea Sangradouro estaba creando una asociación política, la Organización de los Pueblos Indígenas Xavante. Según el artículo 4 de su estatuto, la principal finalidad de la organización es la defensa, protección, apoyo y supervisión de los intereses del pueblo Xavante, que ocupan las tierras demarcadas por el gobierno (Opix, 2013). Entre los objetivos de la organización, están: promover la sostenibilidad, la autonomía cultural y la autodeterminación de las comunidades Xavante; garantizar la protección de las Terras Indígenas (TI) Xavante; apoyar las reivindicaciones de las comunidades Xavante como expresión de demandas legítimas y, por fin, establecer convenios y acuerdos con instituciones públicas y privadas nacionales e internacionales para desarrollar políticas en salud, educación, medio ambiente, control social, cultura tradicional, deporte y etnodesarrollo.

15 La escuela indígena de Sangradouro fue creada en 1957 por los Salesianos. De 1957 a 1974, funcionó como colegio de internos. De 1975 hasta 1990, dejó de funcionar como internado, pero siguió coordinada por los Salesianos. En 1991, la dirección de la escuela cambia para el Ministerio de la Educación de Brasil. Y, por fin, en 2006, los profesores y el director de la escuela son todos Xavante.

Estructura organizativa

La asamblea general es el órgano principal de la organización. Está compuesta por la junta directiva y todos los socios. La función de la asamblea general es elegir o destituir los miembros de la junta directiva, aprobar el informe anual, el plan de trabajo, la destinación de recursos, el ingreso o expulsión de socios y evaluar la naturaleza de los recursos de la organización. La asamblea general es convocada siempre que así es solicitado por la dirección o los socios para votar temas importantes. La convocatoria es hecha a través de anuncio oral en el consejo de los hombres en el centro de la aldea, aviso por radio transmisor entre los aparatos existentes en cada aldea o carta dirigida a los socios. Tras las deliberaciones de la asamblea, las decisiones se toman a partir del voto de la mayoría de los presentes. Las asambleas son presididas y secretariadas por dos socios electos. Nos parece importante destacar las semejanzas notadas por los propios Xavante entre la asamblea general de la organización y el consejo de los hombres maduros, los Xavante decían que la asamblea funcionaba como el consejo.

La estructura de la organización está dividida entre la junta directiva y los socios. Los socios pertenecen a las categorías de efectivo y honorario. Los socios efectivos son todas las personas reconocidas como pertenecientes a la comunidad Xavante de la aldea Sangradouro. Los socios honorarios pueden ser indígenas o no indígenas del Brasil o del exterior que contribuyan a la organización y sus metas. La admisión de los socios honorarios es hecha por propuesta de los socios efectivos y su aceptación es votada en las asambleas generales. Todos los socios tienen derecho a voto en las asambleas generales.

En un primer momento, esta estructura puede tener un aspecto institucionalizado como la de cualquier ONG de Occidente (“de los blancos”) y consecuentemente distante de la organización dual Xavante. Según Blumer (1951) la institucionalización es la última etapa en los mecanismos y métodos de desarrollo de los movimientos sociales. Pero si comparamos la estructura de la Opix con la organización social Xavante, se notan algunas similitudes. La estructura de la Opix está dividida en dos, la junta directiva y los socios. Los socios se dividen en dos categorías, los efectivo, que tienen que ser *A'uwẽ* (nosotros), y los hono-

rarios, ellos, los *waradzū*. A partir de estas correlaciones, propongo que el pensamiento dualista Xavante es la base sobre la cual se construyó la estructura de la Opix, su organización y división.

Auto-representación visual de una asociación política: la marca Opix

La marca de la organización Opix fue creada por Natal en colaboración con el proyecto Aldea Digital (Figura 1). El objeto elegido por Natal para representar la organización fue la corbata *dañorebzu'a* o *tsõrebzū*. La elección de la corbata como símbolo para representar una institución cuyo principal objetivo es la relación política con los no indígenas merece un análisis de su significado.

Figura 1 - Marca de la Opix



Fuente: Arquivo pessoal do autor (2013).

La corbata es una cuerda de algodón que los hombres y mujeres utilizan atada en el cuello en los rituales. Es el ornamento corporal más utilizado por el pueblo Xavante. Tradicionalmente era usado solamente en los rituales, pero actualmente pasó a ser utilizado también en los encuentros con los blancos. En la parte de atrás, son fijadas plumas de determinados pájaros. La pluma cambia en función del contexto (ritual o el contacto con el blanco)

y de la persona que lo utiliza. El uso de determinadas plumas es exclusivo de miembros de ciertos linajes que poseen derechos y deberes rituales o cosmológicos. En los rituales, cada individuo debe usar una corbata con plumas específicas “de acuerdo con la función ritual o mágica que el usuario tiene el deber y el privilegio de ejercer [...] debido al hecho de ser miembro de cierto linaje” (Müller, 2007, p. 133). Los linajes son grupos de parientes consanguíneos y forman grupos políticos en facciones. En este sentido, el tipo de pluma utilizada identifica la persona dentro del sistema político y del parentesco Xavante. La pluma expresa visualmente privilegios relacionados con el poder político y el prestigio a través de la esfera ritual. “Adornos [...] son insignias o medallas de distinción” (Müller, 1976, p. 189). La pluma de la marca de la asociación es de la cola del loro. La pluma de la cola del loro (en Xavante, *waihárâbâ*) es de uso exclusivo de las funciones rituales *abajiprétede’wa* o *aiutemanari’wa* (Müller, 1976). El *abajiprétede’wa*, cuya traducción es el dueño de una cuerda roja usada en la cintura, puede ser tanto del clan *Poredza’ono* como del *Öwawe*. Es el propietario de este adorno ritual y su función es confeccionarlo. La otra función y linaje que usa la pluma del loro es el *aiutemanari’wa*, cuya función es nombrar las chicas en el ritual de iniciación femenino y tiene que ser del clan *Öwawe*.

Natal es del linaje *Pahöri’wa* y del clan *Pö’redza’ono*. Natal me dijo que la pluma de la marca de la Opix pertenece al clan *Öwawe*. En Sangradouro, las personas del clan *Öwawe* son del linaje *Tebe*. ¿Por qué la pluma de otro linaje fue utilizada para representar la asociación? En el desarrollo de la marca, Natal me pidió poner la imagen de una pluma en el dibujo de la corbata. Cogí una corbata que tenía e hice una fotografía de la pluma. En aquel momento, confieso que no tenía conciencia de que la pluma del loro era de un linaje distinto al de Natal. Pero él tampoco cuestionó ni pidió un tipo concreto de pluma. Cuando le pregunté cuál era la pluma de su linaje, él me dijo que era *wamarĩ*. La palabra *wamarĩ* en el idioma Xavante tiene dos significados. El primero significa cruz, crucero o un palo que se pone en la cabecera de la tumba con forma de cruz. El segundo es el nombre de un árbol o madera que se utiliza como pendiente o en la corbata y que, según un mito Xavante, tiene la propiedad de hacer soñar. Hay un hombre con una función llamada *Wamarĩtede’wa*, traducido como soñador o visionario. Él también puede ser llamado *Wamarĩdzubtede’wa*,

que significa el dueño del polvo blanco de la madera *wamarĩ* o el pacificador. El padre de Natal es un *Wamarĩtede'wa*, pero Natal no. La función es del linaje *wamarĩ*, que pertenece al clan *Pö'redza'ono*.

Hay dos posibles interpretaciones para este caso, la primera, interna y la segunda, externa. La primera puede estar relacionada con la propia noción de linaje Xavante. Welch (2009) caracteriza los linajes Xavante como “dueños” de cargos políticos-rituales que pueden ser regalados o robados, lo que resulta en alianzas políticas y la transferencia de estos cargos a otros linajes. Durante los talleres del proyecto Aldea Digital, hubo un conflicto político y una disputa por el poder entre las facciones de la aldea Sangradouro. En muchos momentos, el conflicto y la disputa era calificado por algunas personas como una falta de unión y algo que necesitaba una solución. Sugiero de forma especulativa que el uso de la pluma de otro linaje fue un “robo” con el reto de hacer una alianza política entre el linaje de Natal con el otro linaje y con esto intentar unir la aldea, una vez que la organización pretende representar toda la aldea y no un linaje o una facción.

La segunda posible interpretación, y externa, es que la pluma y la corbata en este caso están siendo utilizadas fuera de su contexto ritual y para un público que no conoce su significado. En este sentido, es posible que el criterio de elección fuera otro que no el de linaje. Cuando consulté a Natal sobre el significado de la marca de la organización, él me dijo que ella representaba a todo el pueblo Xavante, todos los linajes y clanes; todos los pueblos indígenas y sus derechos originarios; que los indígenas son los brasileños nativos. Por eso, utilizaban la pluma verde y amarilla, con los colores de la bandera de Brasil, por el valor de la naturaleza en su sociedad, cultura y tradición. La pluma como símbolo de la naturaleza y la marca de la Opix asociada a cuestiones más generales como la ecología y la preservación ambiental. El punto de vista de Natal sobre la naturaleza en la cultura Xavante revela que la comunidad de la aldea vincula la lucha de su organización con el movimiento de preservación ambiental. Graham (1995) también afirma que otro grupo indígena de la familia etnolingüística Jê, los Kayapó, desarrollan estratégicamente símbolos indígenas para atraer la atención del público y de los medios de comunicación internacionales asociándose con la política ecológica.

En los encuentros con “los blancos”, los hombres Xavante pasaron a utilizar la corbata como un símbolo para representar su identidad cultural para

los no indígenas. Un ejemplo de esta nueva práctica es la presentación de performances culturales con partes de danzas de los rituales para el público no indígena, donde se utiliza la corbata, la pintura corporal roja y otros adornos corporales de los rituales.¹⁶ La corbata elegida para estas presentaciones y encuentros lleva a menudo plumas coloridas, plumas con colores fuertes. Creo que en estos encuentros el criterio de selección dominante es estético, pero también lo político. Plumas coloridas pueden representar y simbolizar más adecuadamente la cultura Xavante dentro de las expectativas y criterios que un blanco espera que sea una cultura indígena “auténtica” o “verdadera”. Además, puede ayudar en la lucha de los Xavante para que los blancos los reconozcan como indígenas “auténticos” para que tengan sus derechos garantizados.

Los adornos corporales, la corbata y los pendientes cilíndricos (*daporewa'u*) utilizados después del ritual de perforación de las orejas, así como el corte “tradicional” del pelo son a menudo utilizados por el pueblo Xavante como símbolos para representar su identidad cultural para los no indígenas. Son parte de lo que los Xavante identifican como *A'uwẽ-höimanasé*. Graham (2005, p. 629) presenta el concepto local Xavante de lo que significa para ellos la cultura Xavante “auténtica” o “verdadera”. *A'uwẽ-höimanasé* es el modo de vida tradicional Xavante. Es todo lo que conecta los Xavante actuales y el presente con sus ancestros y el pasado. Organización social, rituales, arquitectura, determinados alimentos, una serie de formas expresivas como músicas, danzas, mitos y patrones estéticos para peinado, pinturas, adornos y ornamentos corporales. Es un padrón que indica el nivel de “autenticidad” de la cultura Xavante. Cuando estos símbolos son utilizados fuera de su contexto “verdadero” o “auténtico”, ellos adquieren un nuevo significado. En este caso, la manipulación del significado de la corbata como signo cultural tiene objetivos políticos. Bello (2004, p. 39) afirma que los movimientos indígenas destacan la disposición y ordenación de códigos y símbolos culturales para su distinción y reconocimiento como indígenas “auténticos”. La reelaboración, reformulación y reinención de este símbolo cultural sigue una política Xavante de su propia identidad. La invención Xavante de su propia tradición cultural o la recuperación de su pasado para vivir el presente es un proceso y una estrategia utilizada por el movimiento político Xavante en el caso de la marca de la Opix. La marca politiza la cultura Xavante como una expresión política de la identidad étnica Xavante.

16 Para más información sobre estas nuevas prácticas, ver Spaolonse (2006).

Estrategias de acción comunicativa digital

La organización Opix creó su blog durante los talleres del proyecto Aldea Digital. Los miembros de la organización tienen conciencia de la importancia de los medios de comunicación para los blancos. Inicialmente, la idea era hacer un blog de la aldea Sangradouro. La dirección creada para el blog fue aldeiasangradouro.blogspot.com. Pero tanto el proceso político interno, con el conflicto entre las facciones y la creación de la organización, como el proceso político externo con los conflictos involucrados en los cambios en la cuestión de la demarcación de las tierras indígenas de Brasil influyeron en las publicaciones, en cuyo contenido empezó a dominar la política totalmente.

Empiezo la descripción del blog como estrategia de acción por la publicación del día 13 de mayo de 2012 (Dutsã, 2012c). En ella fueron divulgados dos documentos, uno oficial, destinado al alcalde de la ciudad de General Carneiro, y otro para la Fundación Nacional de Salud (Funasa), órgano responsable por la Secretaría Especial de Salud Indígena (Sesai). El documento para el ayuntamiento reivindica providencias con relación a la basura en la aldea. Un problema generado por el contacto con los blancos que la comunidad de la aldea intenta gestionar.¹⁷ El documento destaca también que las personas de la aldea son electoras en esta ciudad. El segundo oficio describe que este órgano empezó obras de saneamiento básico en la aldea, como la instalación de tanques de agua y baños, pero que siguen todavía inacabadas y solicita su finalización. Los dos documentos citan las leyes en que se basan las solicitudes e identifican los responsables de su cumplimiento. Los miembros de la organización nos mostraron un primer borrador de los documentos y solicitaron ayuda para mejorarlo. Después de algunas modificaciones, los oficios fueron entregados personalmente y luego publicados en el blog. Como la organización todavía no obtuvo el registro de persona jurídica, los documentos fueron hechos en nombre de otra asociación de Sangradouro, la asociación *A'uwé Uptabi*. La acción tuvo una pequeña repercusión en la ciudad y logró como resultado la alianza de la Opix con la Facultad de Gestión Ambiental de la Universidad de Cuiabá (Unic), que se sensibilizó con los problemas en la aldea y se comprometió a desarrollar proyectos ambientales. Pero eso no fue suficiente. Dos

¹⁷ Para más información sobre el problema en la aldea ver el video Dutsã (2012c).

años después, en enero de 2014 (Dutsã, 2012c), el blog vuelve a publicar una denuncia sobre la situación en la aldea. El problema del saneamiento sigue sin una solución. Esta publicación es un ejemplo de la producción de información Xavante de nivel local para mediar las relaciones de la Opix con el Estado.

A nivel regional, el blog fue utilizado para compartir noticias de otros medios de comunicación, de otras ONG y asociaciones políticas. Las noticias se refieren a los problemas y conflictos en la demarcación de las TI Xavante de Sangradouro y *Marãiwatsédé*. La TI Sangradouro está en proceso de redemarcación desde 2003. Los Xavante acusan a sus vecinos teratenientes de invadir la reserva indígena y entrar así en conflicto. La Fundación Nacional del Indio (Funai) creó una comisión técnica para evaluar el caso. El grupo de trabajo del gobierno responsable del levantamiento del área fue expulsado por los funcionarios de las haciendas. La historia de la TI *Marãiwatsédé* es más compleja. El pueblo Xavante fue retirado del área en 1965. La tierra fue ocupada por una sucesión de terratenientes, por una multinacional italiana y por ocupantes ilegales¹⁸. Fue identificada y aprobada por la Funai en 1992, homologada por el Presidente de Brasil y registrada en la Secretaría del Patrimonio de la Unión en 1998, pero solo un cuarto del área fue reconocido por el Supremo Tribunal Federal en 2004. Un grupo Xavante volvió a esta parte de la tierra mientras aguarda el juicio y la retirada de los invasores del restante de la tierra.

Además de compartir noticias de otros medios de comunicación, el blog también fue utilizado para cuestionarlas. En marzo de 2013, fue divulgado un oficio en el blog como respuesta a las noticias publicadas en los periódicos de la ciudad de Primavera del Este, la más cercana a la aldea, además de difundida en el canal de televisión Central América y en varios sitios web (Dutsã, 2013b). Las noticias exponían que la comunidad de la aldea Sangradouro estaría cobrando peaje de los vehículos que circulan por la carretera BR-070, ubicada en frente a la entrada de la T.I., robando la carga de camiones que sufrían accidente y agrediendo a agentes de la policía de tráfico. En la nota, la organización afirmaba que las noticias son distorsiones de los hechos que marginalizan a la comunidad de la aldea. El documento niega el peaje, la acusación de agresiones y esclarece que la carga a la que se refiere la noticia se corresponde con alimentos perecederos que estaban pudriéndose

18 Para más información sobre la historia de la TI *Marãiwatsédé* ver Axa (2019).

al lado de la carretera. También afirma que la noticia lo sobredimensiona porque no tuvo la preocupación de oír todos los puntos de vista del caso, solamente el de los blancos. El blog fue utilizado para presentar el punto de vista Xavante, que claramente no tiene espacio en los medios de comunicación masivos de los blancos, como se nota en este caso.

La publicación del octubre de 2013 divulga fotografías de una manifestación en que notamos la articulación entre el movimiento indígena local y el nacional (Dutsã, 2013a). La comunidad de la aldea Sangradouro bloqueó la carretera BR-070 como protesta contra la Propuesta de Enmienda Constitucional número 215 (PEC 215). La Constitución brasileña de 1988, en el artículo 231, afirma que “Son reconocidos a los indígenas [...] los derechos originarios sobre las tierras que tradicionalmente ocupan, compitiendo a la Unión demarcarlas, protegerlas y hacer respetar todos sus bienes” (Brasil, 1988, p. 133, nuestra traducción). El proceso de demarcación y reconocimiento de una tierra indígena es actualmente una atribución de la Fundación Nacional del Indio (Funai). La PEC 215 propone cambiar la decisión al Congreso brasileño. O sea, deja de ser un proceso técnico que involucra un laudo antropológico del poder ejecutivo y pasa a ser un proceso político del poder legislativo, a cargo de senadores y diputados. La PEC también permite la revisión de las tierras ya demarcadas. En las fotografías de la manifestación en el blog se ve una banda blanca con textos contra la PEC y en apoyo a la movilización nacional indígena.

En enero de 2014 (Dutsã, 2014), la organización, en colaboración con el proyecto Aldea Digital, produce y publica un video en el blog en que contesta una serie de afirmaciones presentes en la opinión pública brasileña sobre la política de reconocimiento de los indígenas y de sus tierras. En resumen, ellos niegan dos ideas centrales: 1. Que hay mucha tierra para pocos indígenas y 2. Que muchas etnias dejaron su cultura y no son ya indígenas “verdaderos”. El video contradice la primera afirmación con datos comparativos entre el porcentaje de tierras indígenas y de propiedad privada. La segunda afirmación es cuestionada con el argumento de que los indígenas que hablan portugués, utilizan la cultura material y la tecnología occidental, siguen siendo indígenas. Para ellos, el portugués es un arma de defensa de sus derechos y en el final del video preguntan al espectador: ¿quién los va a comprender si hablan en su idioma?

El blog de la Opix también publica en Junio de 2012 la Declaración final del IX Campamento Tierra Libre - Buen Vivir / Vida Llena (Dutsã, 2012a). La declaración fue escrita y firmada en la Cumbre de los Pueblos, un evento paralelo en la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Desarrollo Sostenible (Rio+20) en que participaron más de 1800 líderes y organizaciones indígenas, incluidos los miembros de la Opix. Hay otra publicación en el blog en junio de 2012 en lengua inglesa (Dutsã, 2012b). Aunque nadie en la organización tiene dominio del idioma, la publicación cita la Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas¹⁹ y el Convenio n° 169²⁰ de la Organización Internacional del Trabajo (OIT). Las publicaciones son una evidencia del impacto de la participación de los representantes de la Opix en la Rio+20. El resultado de esta participación es la articulación entre el movimiento indígena Xavante local y el internacional. Las publicaciones también indican que esta participación proporcionó a la organización una consciencia de sus derechos a nivel internacional y el encuentro con personas de otros países que son como “nosotros”, con las cuales los indígenas se reconocen y se identifican.

De modo general, el análisis del contenido del blog demuestra que se puede dividir las publicaciones en dos tipos: a) los contenidos producidos por los propios Xavante miembros del proyecto y b) las publicaciones que comparten noticias producidas por otros medios de comunicación masivos de los blancos. Además, se puede clasificar el primer grupo como producto de información de nivel local, mientras que el segundo se subdivide en tres niveles: 1. regional, 2. nacional y 3. internacional. El blog fue utilizado para mediar las relaciones con el blanco o *waradzũ*. La categoría *waradzũ* en el blog se refiere a tres actores sociales distintos: 1. el Estado brasileño, 2. los medios de comunicación masivos y 3. los terratenientes. La producción de información Xavante fue utilizada en el blog para mediar las relaciones solamente con el Estado y con otros medios de comunicación. Con el primero, el blog fue utilizado para reivindicar acciones del Estado, para expresar opiniones sobre cambios en la ley y para registrar manifestaciones. El segundo se refiere al uso del blog para presentar el punto de vista Xavante y contestar la veracidad de artículos de los medios de comunicación masivos y su representación estereotipada de los Xavante.

19 Naciones Unidas (2008).

20 OIT (2014).

Discurso político en el medio digital

¿El discurso político Xavante en sus medios de comunicación es el mismo que hacen los hombres adultos en el centro de la aldea? ¿Cuáles son las diferencias entre el discurso y la oratoria política Xavante en los espacios centrales de la aldea y el discurso político de la organización Opix en sus medios de comunicación, específicamente su blog?

Para Turner (1992, p. 12) el discurso mediático y la apropiación del video en otro grupo indígena *Jé*, los Kayapó,

sigue las metáforas retóricas y las formas de estructuración de la oratoria y del procedimiento político Kayapó”. El orden secuencial y la representación mediática de un evento político *Kayapó* puede utilizar como modelo las “formas de resolución de los conflictos políticos *Kayapó*. (Turner, 1992, p. 11).

Como espacio social Xavante, la plaza central es el principal espacio público, masculino, el fórum de discusión y resolución de las disputas políticas en las aldeas Xavante. Para Graham (1986) los hombres adultos hacen la mediación entre el espacio público y privado, transmitiendo a sus familias los mensajes del consejo. Ellos funcionan como unos altavoces que amplifican para toda la comunidad de la aldea las decisiones relevantes.

Conforme presentado anteriormente, la gran mayoría de las publicaciones del blog son de autoría individual. El autor fue Natal, presidente de la Opix. Según el análisis de la estructura de la organización, los miembros de la junta directiva son del mismo linaje y de la facción dominante de la aldea Sangradouro. La facción dominante determinó el presidente y la junta directiva de la organización como forma de extender su poder hacia fuera de los límites de la aldea con el objetivo de controlar la entrada de recursos económicos provenientes de las relaciones políticas con los blancos. Si la Opix es gestionada por la facción dominante, el discurso político de la organización en su blog debe de estar en sintonía con la oratoria política del jefe de la facción dominante en el centro de la aldea. Por lo tanto, el discurso del blog sería una simple reproducción del *marã* y la amplificación de la oratoria política del líder de la facción dominante y de su consejo de los hombres para los blancos, el principal público del blog. Según Graham (1993) el discurso político en el centro de la aldea es híbrido, despersonalizado, colectivo, colaborativo y público, un bricolaje de perspectivas en muchas situa-

ciones opuestas. Es un discurso que se adapta perfectamente a los objetivos de la Opix, que es representar a toda la comunidad de la aldea. En este caso, el blog asumiría la función de mediatizar y transmitir como un representante el discurso del jefe y del consejo de los hombres para los *waradzū*.

En un primer momento, el examen del compartimiento de noticias de otros medios de comunicación del blanco en el blog de la Opix podría ser interpretado como un discurso ajeno a la oratoria Xavante, producto de la influencia de la cultura occidental. Según Graham (1993) una de las principales características del discurso político Xavante es la mezcla de voces opuestas. Cuando los mensajes políticos del centro de la aldea se tornan públicos en el blog, ocurre un cambio del medio, del receptor y un proceso de mediatización del discurso y de la oratoria política. Este proceso incluye la traducción de los signos de la cultura Xavante y una adaptación al medio pensando en el nuevo receptor del mensaje; es decir, un proceso de traducción para otro sistema de significación y la adaptación para otro medio de comunicación, ambos de la cultura occidental. Cambia el receptor y la forma, pero no el contenido. El discurso, la información y el mensaje permanecen. El discurso de la Opix en el blog es híbrido, es la suma del discurso del jefe de la facción dominante, de los miembros del consejo de los hombres, de la junta directiva de la organización y, conforme se presentó anteriormente, de la apropiación del discurso del activismo medioambiental occidental.

Conclusiones

Como se demostró en el texto, el blog fue utilizado para mediatizar las relaciones políticas de la Opix con el blanco o *waradzū*, el principal público del blog. La categoría *waradzū* en las publicaciones del blog se refiere a tres actores sociales distintos: 1. el Estado brasileño, 2. los medios de comunicación masivos y 3. los terratenientes. Conforme presentado, el *waradzū* es un enemigo en potencial. Podemos identificar en las publicaciones del blog tres tipos de enemigos distintos de la organización Opix. 1. El Estado como principal enemigo político, 2. los terratenientes como enemigos económicos en la lucha por la tierra, y 3. los medios de comunicación masivos podrían ser interpretados como enemigos en la guerra mediática,

una nueva batalla que los Xavante empiezan a luchar y cuyo objetivo central es el derecho de representarse y tener una voz propia. De esta forma, el blog fue utilizado como un espacio político para la comunicación y la acción colectiva de la organización política Opix.

El argumento del texto es que la estructura de la Opix fue organizada y dividida fundamentándose en el pensamiento dualista Xavante. Además, la gestión y el liderazgo de la organización fueron determinados y controlados por la antigua facción dominante. En este sentido, las acciones políticas de la organización contra el Estado tienen como base el propio sistema político Xavante. Los miembros de la junta directiva de la organización son también miembros de la facción dominante. Podemos deducir que, desde el punto de vista de la Opix, el Estado fue considerado su enemigo político. A través de la incorporación del Estado en el sistema político Xavante, el Estado se transformaría en una facción opositora.

En el caso del conflicto y de las disputas mediáticas, la relación entre el medio indígena Xavante y los medios de comunicación masivos propone un cambio de punto de vista y de perspectiva. Cuando la comunidad de la aldea empieza a representarse y a producir sus propios medios de comunicación para divulgar su punto de vista y su voz, ellos no solo cuestionan la representación que los medios de comunicación masivos hacen de su pueblo, sino que también dejan de ser receptores, espectadores y público y pasan a ser actores, agentes, emisores y productores de información. En esta inversión, los medios de comunicación masivos pasan a ser los destinatarios y el receptor de los mensajes de los medios de comunicación Xavante. Esta transformación supone un cambio en las relaciones de poder, donde el sitio desde el cual emana la información es el centro de la aldea. El proceso de construcción de este discurso político Xavante en el blog es híbrido. Incluso, nos preguntamos si la práctica de compartir informaciones de otros medios de comunicación masivos en el blog es solamente la influencia de la cultura occidental, o si también es la continuidad del discurso político Xavante del *warã*, cuya base es la mezcla de voces opuestas.

Por fin, los resultados indican que la internet, entre otros factores, posibilitó la articulación internacional de la Opix, así como su utilización como agente de movilización para la acción colectiva del movimiento indígena Xavante.

Referencias

AXA – Articulação Xingú Araguaia. *Marãiwatsédé, terra dos Xavante*. São Paulo: Axa, 2019. Disponível em: <http://maraiwatsede.org.br/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

BELLO, Á. *Etnicidad y ciudadanía en América Latina: la acción colectiva de los pueblos indígenas*. Santiago de Chile: United Nations Publications, 2004.

BLUMER, H. Social Movements. In: LEE, A. M. (org.). *Principles of Sociology*. New York: Barnes & Noble, 1951. p. 199-221.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Presidência da República, 2020. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 30 set. 2020.

DUTSÃ, N. A. T. *Carta do Rio de Janeiro: declaração final do IX Acampamento Terra Livre – Bom Viver/Vida Plena*. General Carneiro: Opix, 2012a. Disponível em: <https://aldeiasangradouro.blogspot.co.uk/2012/06/carta-do-rio-de-janeiro-declaracao.html>. Acesso em: 18 maio 2019.

DUTSÃ, N. A. T. *Celebrating 10 years of the ratification of the Convention 169, ILO (20 June 2012) Café e Opix*. General Carneiro: Opix, 2012b. Disponível em: <https://aldeiasangradouro.blogspot.co.uk/2012/06/celebrating-10-years-of-ratification-of.html>. Acesso em: 18 maio 2019.

DUTSÃ, N. A. T. *Reivindicar o decreto sobre a água*. General Carneiro: Opix, 2012c. Disponível em: <https://aldeiasangradouro.blogspot.com/2012/05/reivindicar-o-decreto-sobre-agua.html>. Acesso em: 22 set. 2019.

DUTSÃ, N. A. T. *Índios xavantes bloqueiam BR-070 em MT em protesto contra a PEC 215*. General Carneiro: Opix, 2013a. Disponível em: <http://aldeiasangradouro.blogspot.com.es/2013/10/indios-xavantes-bloqueiam-br-070-em-mt.html>. Acesso em: 12 nov. 2019.

DUTSÃ, N. A. T. *Índios Xavantes: nota de repúdio*. General Carneiro: Opix, 2013b. Disponível em: <http://aldeiasangradouro.blogspot.com.es/2013/03/indios-xavantes-nota-de-repudio-opix.html>. Acesso em: 12 nov. 2019.

DUTSÃ, N. A. T. *Há muita terra para o índio no Basil*. General Carneiro: Opix, 2014. Disponível em: <http://aldeiasangradouro.blogspot.com.es/2014/01/ha-muita-terra-para-o-indio-no-basil.html>. Acesso em: 18 nov. 2019.

EWART, E. *Space and society in Central Brazil: a Panará ethnography*. London: Bloomsbury, 2013.

FALLEIROS, G. L. J. *Vir a ser e não ser gente no Brasil Central*. 2011. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

FERNANDES, E. R. Do Tsihuri ao Waradzu: o que as ideologias xavante de concepção, substância e formação da pessoa nos dizem sobre o estatuto ontológico do outro? *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, RS, v. 16, n. 34, p. 453-477, 2010.

GRAHAM, L. A public sphere in Amazonia? The depersonalized collaborative construction of discourse in Xavante. *American Ethnologist*, v. 20, n. 4, p. 717-741, 1993.

GRAHAM, L. *Performing dreams: discourses of immortality among the Xavante of Central Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1995.

GRAHAM, L. Three modes of Shavante vocal expression: wailing, collective singing, and political oratory. In: SHERZER, J.; URBAN, G. (org.). *Native South American discourse*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1986. p. 83-118.

MAYBURY-LEWIS, D. *A sociedade Xavante*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

MÜLLER, R. A. P. *A pintura do corpo e os ornamentos Xavante: arte visual e comunicação social*. 1976. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1976.

MÜLLER, R. A. P. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. In: VIDAL, L. (org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel: Fapesp, 2007. p. 133-142.

NACIONES UNIDAS. *Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas*. Nova Iorque: Naciones Unidas, 2008. Disponível em: http://www.un.org/esa/socdev/unpfi/documents/DRIPS_es.pdf. Acesso em: 18 nov. 2019.

OIT – Organización Internacional del Trabajo. *Convenio nº 169 de la Organización Internacional del Trabajo sobre pueblos indígenas y tribales en países independientes*. Lima: OIT/Oficina Regional para América Latina y el Caribe, 2014. Disponível em: https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---americas/---ro-lima/documents/publication/wcms_345065.pdf. Acesso em: 18 nov. 2019.

SPAOLONSE, M. B. *Uma tradição em performance: corporalidade, expressividade e intercontextualidade num rito de Iniciação social entre os Xavante de Sangradouro*. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

TURNER, T. Defiant images: the Kayapo appropriation of video. *Anthropology today*, v. 8, n. 6, p. 5-16, 1992.

WELCH, J. R. *Age and social identity among the Xavante of Central Brazil*. 2019. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Antropología, Tulane University, New Orleans, 2009.

What should an “ideal” exhibition for children be like from a scientific perspective?

*Lisbeth Oliveira*²¹

Thinking is wonderful,
but even more wonderful is the experience.
Oscar Wilde

The Irish writer Oscar Wilde could envision the beauty of experience surpassing mere thought, leaving an indelible mark in a person’s learning journey. His words have inspired educators the world over into integrating hands-on experience into learning. In particular, educational activities held outside the confines of schools have sought to engage, excite and motivate children in several ways, albeit sometimes unsuccessfully. This raises the question whether an exhibition is able to offer children an exciting experience. Is it better to learn about a given topic in an “experimentation-oriented” situation or by other means? In the current era of large events and a multiplicity of entertainment on offer, visitors expect more from an exhibition than a simple exhibits displayed in a showcase (Caulton, 2006, p. 1). They want to be entertained and want to participate themselves. And museums, in turn, are looking for new ways to attract visitors. The so-called “hands-on” and “interactive” exhibitions (Janeke, 2007, p. 196) are able to combine informal learning with entertainment. Practical exhibitions are also called “interactive exhibitions” (Decristoforo *et al.*, 2016; Seebauer; Decistoforo, 2016). An interactive exhibition with a clear learning objective brings together individuals and groups who can understand real objects and phenomena through a physical examination involving independent choice and initiative (Caulton, 2006, p. 2).

21 PhD in Communication for Health and Sustainability (2018) by Alpen-Adria Universität Klagenfurt and Masters in Documental Photography (1998) by Universität Wien, in Austria. Leader and researcher of the Center for Research in Image Theory (NPTI/FIC/CNPq) since 2002.

With a wide range of offerings, the exhibits can serve as worlds of experience and be a place for play and interactive participation. For children in particular, museums have created numerous programs and guided tours (Gouvêa, 2017) in which play, experience, interaction and learning can be combined.

However, exhibitions are not only held in museums (Natter; Reichel, 2012, Pyhel, 2009; Reichel, 2012), but also in other places such as schools, clubs, shopping malls, pedestrian zones, subway stations, in order to communicate topics effectively and to excite people with ideas and projects.

From the point of view of communication science, the exhibitions have so far undergone little research. However, there are some works that can be considered enriching for discussion: Exhibitions as communication media (Kaplan, 1995); exhibitions as part of a campaign (Hitzler, 2011); exhibitions as a marketing mix (Holland, 2014) or strategic marketing for museums (Ober-Heilig, 2015); as an effective communication tool for sustainability (Pyhel, 2007, 2013); exhibitions from a semiotic perspective (Scholze, 2004, 2013) and as a means of promoting health (Dauschek; Rymarcewicz, 1997). In the modern world, it is difficult to imagine cultural life without them (Van den Berg, 2006), and they are also a fixed repertoire of communication specific to target groups (Pyhel, 2009).

The exhibitions are also a current research topic in museum education, visitor research and art itself (Alder; den Brok, 2012; Aumann; Duerr, 2013; Griesser-Stermscheg *et al.*, 2013; Leonard, 2012a, 1012b; Lord; Piacente, 2014; Munro; Siekierski; Weyer, 2009).

Highlighting the medium “exhibition” in all its complexity was originally an idea of the “New Museology” (Macdonald, 2006; Vergo, 1989). This movement provoked a fundamental reorientation of the formation of museological theory from the 1980s, first in South America, then in the Anglo-American region and finally also in German-speaking specialized literature. Due to important impulses of contemporary art, exhibitions and museums have become the focus of debate as democratic and public spaces (Griesser-Stermscheg *et al.*, 2013). In this context, the work of the publisher collective *Schnittpunkte* in Vienna is of fundamental importance because the collective as a professional network has been striving to reflect on exhibition theory and practice since 2001.

Description of the research object

The exhibition Schmatz, Mampf, Schlürf was designed to “convey awareness and competence to children when they eat, and show them that nutrition is the key to health and well-being” (Menasse-Wiesbauer, 2012, p. 2).

The model was conceived as practical or participative exhibitions, i.e. it offered young visitors the opportunity to participate actively and be approached in various sensory modalities. In this way, complex themes should be more easily communicated to a younger audience.

The children spent ninety minutes exploring the exhibition, alone, in pairs or in groups. Stations such as baking, chocolate, milking, speaking plates, food pyramid, listening stations, open mouth among others, led them through the most important topics and offered many possibilities of experience. The children were able to hear, see, and do things for themselves, as is customary in all participatory exhibitions, when the focus is on interactivity, playful and informal learning (Decristoforo *et al.*, 2016; Seebauer; Decristoforo, 2016). In 200 square meters of exhibition space, there were objects, staging, listening stations and video installations, presented in such a way that they could transmit the subject in the most lively and exciting manner.

The exhibition Schmatz, Mampf, Schlürf was divided into three main areas in the various stations on the topic of food and nutrition (Nogler-Gürtler, 2012, p. 4):

- The “full and healthy” part of the exhibition was about the human body and what it needs to be well and sufficiently nourished. The connection between nutrition and exercise was also discussed;
- the “natural and artificial” part of the exhibition was dedicated to the origin and preparation of food and food processing;
- the third part of the “together but different” exhibition focused on the social and ethnological aspects of nutrition.

In Figure 1 there are some selected stations from the exhibition, which appealed to a variety of sensory modalities in children. In the study, children were asked which stations they would have liked the most. The result, corroborated by the interviews and observation in loco are part of the methodology adopted in the research in question, that of the Triangulation Method.

Figure 1 - The stations in pictures



Source: Lord, and Piacente (2014).

Note: Figure created with the author's own pictures and official photos published by "Zoom".

Definition of terms

Bechtold (2004) sees the exhibition as an “event that is intended to inform about the status and results of often commercial, but also artistic, scientific and other activities” (Bechtold, 2004, p. 142). The purpose of an exhibition is to “mediate”. The wide range of forms of mediation (Büro Trafo, 2013) also appeals to Pyhel’s definition: “Exhibitions represent contemporary, staged worlds of experience and adventure which are characterised by a successful combination of information and entertainment, the integration of interactive elements, a multimedia approach and the playful mediation of complex issues” (Pyhel, 2007, p. 375).

Van den Berg (2006) defines exhibitions as “public events in which exhibitors present selected objects to an audience through specific forms of staging, spatial disposition and commentary”. For the author, each exhibition is “a form of intermedia communication that not only follows a respective visual plausibility, but also usually presents previously cognitively developed arguments and theses” (Van den Berg, 2006, p. 49-51). Through the presentation, an exhibition itself can “pose novel questions, generate completely new meaning, produce new knowledge. If, however, new knowledge is generated, then exhibition makers are moving in the field of science” (Aumann; Duerr, 2013). In the present work, this definition by Aumann and Duerr is used, which considers the medium of the exhibition primarily from a scientific perspective.

The starting point of a scientifically based exhibition must be convincing, impressive and of high quality in terms of conception, presentation, design, didactics, museum education, marketing and visitor service (Schreiber *et al.*, 2004). Exhibitions can also “create a cultural identity for a group of people who identify with the content presented” (Aumann; Duerr, 2013, p. 20).

With regard to the target group of children, the term “exhibition” can evoke an image of a certain type of exhibition, as a kind of museum playground full of “knowledge morsels that children eagerly and curiously gather together in a playful manner with scavenger hunts, puzzles, collecting activities or work tasks” (Gillmann, 2012, p. 103).

Today, children and young people are among the largest groups of visitors to museums worldwide, however, this was not always the

case. Initially, European museums, which developed from the “princely collections” of the 16th and 17th centuries with their treasures and curiosities, were not at all accessible to children and to a part of society. After the French Revolution, however, the “modern European museum” and later, towards the end of the 19th century, the “popular education movement” also endeavoured to “open up and educate” and raise the educational level of disadvantaged population groups. Exhibitions for children only started being developed in the turn of the 20th century, when the first children’s and youth museums were established in the USA. Some 30 years later, museums and schools in Germany began to cooperate institutionally (König, 2012).

Children’s museums as places of exhibitions for children

Both exhibitions and museums created especially for children have developed greatly since the opening of the “Brooklyn Children’s Museum” in New York on 16 December 1899 (Molineux, 2014, p. 133-142; Pöhlmann, 2012, p. 223). The offers vary from the traditional collection to the multi-sensory learning environment (*hands-on*). Demands and expectations of increasingly educated visitors have risen and they spend more and more time with friends and families in children’s museums (Molineux, 2014).

Leonard emphasises that children’s museums should not only be understood as places of education and learning, but also as a plea for childhood (Leonard, 2012b, p. 9), when cultural transfer services “focus on communication, experience and stimulation and, above all, on knowledge practices and their cognitive effects” (Leonard, 2012a, p. 26). These characteristics of children’s museums represent a fundamental contrast to the usual museum practice in that it is not the object of the exhibition, but the process of appropriation and cognition that is brought into focus (Pöhlmann, 2012). This process is promoted in particular through exhibitions and is intended to ensure that children’s museums are not instrumentalised for purposes that run counter to children’s natural curiosity and great creative potential (Pöhlmann, 2012).

Types of exhibition: how do exhibitions differ?

The purpose of an exhibition is to create meaning through interpretation and to communicate it to the visitor in a simple way. This is ultimately about “meaning” as the content of a museum exhibition. It is the creation of meaning that connects all kinds of exhibitions: “Museums are all about meanings”, when objects are permanently present or only present for a certain period of time, some tell a story and others tell none, when it is necessary to convey an idea or present an invention, when visitors in an exhibition are only allowed to look passively at the artefact, which at other times they even have to touch in order to be able to “understand” it at all. There are objects that are actually there and others that only exist in a virtual space, and some things need the visitor himself to be created and exhibited at all. All these types of exhibitions have one thing in common: they can provide visitors with “powerful, contextual, and meaningful experiences”. For this reason, and because they also offer them participation, dialogue, events, social spaces and much more, museums not only convey meaning, but also mean many different things to the many visitors (Lord; Piacente, 2014).

As there are numerous types of exhibitions, it is important to consider which are more suitable for children. An overview of the types of exhibitions, their characteristics, opportunities and objectives, is present in the work of Lord and Piacente (2014), which describes them as Permanent Collection Displays, Exhibitions Not Based on Collections, Idea Exhibitions, Children’s Exhibitions, Living History Exhibitions, Science Exhibitions, Virtual Experiences, Participatory Exhibitions, Temporary Exhibitions, Traveling Exhibitions, Exhibition Retail among others (Lord; Piacente, 2014).

In principle, all kinds of exhibitions are suitable for children, with the exception of content that is inadmissible according to the law for the protection of minors. Because a visit to a museum is still a family event, a visit to an exhibition of the “Permanent Collection Display” is considered essential to see “the real thing”. Entire school classes make daily pilgrimages to museums for educational purposes, to view and sometimes touch collections and numerous individual objects. The aim

is to stimulate a “dialogue” both among the visitors and between visitors and the museum. A “permanent collection exhibition” can be very expensive. Because “the stakes can be high” and “there is no room for error”, it is important to plan exactly how long collections will be exhibited or when and how often objects will be exchanged. Many museums have only ever exhibited part of their collections at any given time, sometimes a larger one, others a smaller one (Molineux, 2014, p. 121). From time to time the content of such exhibitions should be exchanged or modernised, because “planning for and creating opportunities for changing content within permanent collection displays and creating opportunities for rotating collection displays” keeps exhibitions fresh and up-to-date (Molineux, 2014, p. 123).

The “permanent exhibitions” in museums that present their unique collections to the public are contrasted by those “Exhibition Not Based on Collections” in which the collections either form part of the attraction or play no role at all. There are several basic possibilities. The most important for children would be “Children’s Exhibitions”, which promote “learning and discovery” and are specially designed for them. What is important is that they are “interactive” and “multidisciplinary” (Molineux, 2014, p. 135), that children can play and that many different skills are involved. It should be noted that children of different ages differ in terms of their mental development stages. Of course, parents are also welcome in this kind of museum, and they need rooms where they can feel comfortable (Molineux, 2014).

The other types of exhibitions are also very suitable for children, such as the “Living History Exhibitions”, which “bring history to life” and transport visitors “through time and space”, accompanied by “costumed interpreters”, and which are often historical sites and legacies, preserved as faithfully as possible and furnished “authentically”. They are supposed to make the past “real”. This type of exhibition has the disadvantage of requiring a lot of resources (Molineux, 2014, p. 138).

The “Science Centers”, the forerunners of the “Science Exhibitions”, were already established in Germany in the early 1920s. They were intended to stimulate “scientific and technological learning”. The exhibitions are generally sponsored by industry and government to show “scientific

discoveries and technological achievements”. The aim is to promote innovation, creativity and critical thinking (Molineux, 2014, p. 141).

“Idea Exhibitions” would only be partially suitable for children. These are exhibitions that convey an “idea”, a “thesis” or “message” or tell a “story”: „Some museums are mission-driven to communicate an idea or ideas. The contexts are more complex and thus more difficult for the still young mind. It is necessary to provoke “discussions” and convey “emotions”, to see many possibilities of interpretation from different perspectives. “Social commitment” can also be a goal (Molineux, 2014, p. 133).

As the world is changing rapidly, museums must also incorporate new technological developments such as the Internet and mobile “apps”, the latter of which can be used intensively by children and young people. Nowadays, a visit to a museum is no longer imaginable without multimedia (Reddick; Stefancic, 2014, p. 339). With the help of apps and web applications, there are various possibilities for providing visitors with an integrated exhibition experience and easing entry barriers (Baumgärtner; Lehner 2017). They can also be used to reach different groups of visitors, for example, when museums want to approach social strata that otherwise would not go to the museums because they are on the margins of society, such as ethnic minorities. Such visitors and museums can also be interconnected through “social media platforms”. The potential for engagement and participation is endless. Through Facebook, Twitter and YouTube, exhibitions can be recommended, and content shared, helping those who travel in advance to plan an exhibition visit time. For this purpose, they offer download options such as videos, games, animations and photos, which are obviously also very useful for children and youth (Blankenberg, 2014, p. 147-161).

In “Participatory Exhibitions”, the public can change the exhibition and the goal is that the participation process in turn changes the community, where “the process is equally as important as the product. Participatory exhibitions can gather or deepen content, develop new ideas, engage and empower communities, reach new audiences, address social issues, or differentiate a particular institution” (Blankenberg, 2014, p. 166).

Conception of exhibitions

The success of an exhibition is directly related to the content and organizational process (Aumann; Duerr, 2013). It is a good example of how theory and practice enter into dialogue (Reichel, 2012). Behind an exhibition there is a great apparatus of administration, organization and support. Without it, practically no exhibition project would be possible or even doomed to failure from the beginning (Schreiber *et al.*, 2004). The exhibition must be directed to the right target audience (Aumann; Duerr, 2013; Kappei, 2014; Schreiber *et al.*, 2004). The results of empirical work at the Zoom Museum in Vienna show that schools are among the central target public of the exhibitions and that school classes benefit from the content of an exhibition and its specific communication for different age groups.

The result of an exhibition is not only the idealistic content and material, but also its staging, i.e. arrangements and presentations in space, equally if the design is based on aesthetic or psychological aspects (Aumann; Duerr, 2013). What Aumann and Duerr (2013, p. 28) call the “intellectual structure of an exhibition” refers to the concept of the first presentation for project partners, but also represents a working basis for the exhibition team.

To create the concept of an exhibition, intensive research on the theme, the literature and the participating actors is required. The structure of an exhibition includes the thematic structure, guiding questions, collection of collections, exhibition space, but also organizational conditions such as the scope of the project and schedule, as well as the objectives and recipients of the work (Aumann; Duerr, 2013).

A successful exhibition contains an attractive form of presentation, exciting content, an excellent management concept and a varied support program (Hamberger, 2004, p. 24; Nicks; Piacente, 2014). Historical exhibitions are particularly successful when they vividly unite past and present for visitors (Schreiber *et al.*, 2004). If a topic is integrated into the visitors’ experience horizon, they remain interested in complex content and remain more mentally attentive (Aumann; Duerr, 2013). The aim of designing exhibitions should be to make them a rich experience, as described below.

The experience-oriented exhibition

Findings from the advertising sector show that new media, especially the Internet, play a decisive role in the construction of worlds of experience (Diehl, 2002; Weinberg; Diehl, 2005). In the same way, new media can open up new dimensions in the universe of an exhibition of experience mediation by avoiding linguistic translation problems through image communication. Non-verbal communication, which uses an interculturally identical facial and body language, also contributes to the standardisation of communication in cross-national experience mediation (Weinberg; Diehl, 2005, p. 283).

The use of video installations, computer games and other technologically relevant, interactive media can be a successful solution to possible mediation problems in museums or exhibitions (Fehr, 2012). The embedding of dance and performance serves as a new concept (Becker, 2014) to address the audience and offer them an experience-oriented exhibition. The term “experience” signals that not only museum objects and themes are relevant in the development of staged exhibitions, but also the visitor’s perspective (Kaiser, 2006, p. 51). The theoretical considerations on the experience society (Günther, 2006; Schulze, 2005;) or experience worlds for brands (Weinberg; Diehl, 2005) are reflected in the practice of exhibition design. The major changes in society in recent decades have led to a situation in which exhibition designers have to take different necessities into account, in order to reach a wider audience (Kaiser, 2006). Moreover, the audience expects something in return because they have invested time and money (Böhme; Peter, 2014). Exhibitions are seen simultaneously as “places of experience” and “places of knowledge”, which are characterized by a certain quality of experience and offer both aesthetic and intellectual stimulation that is hardly possible in other cultural institutions (Aumann; Duerr, 2013, p. 36; Kaiser, 2006, p. 61).

It is not only the humanities and social sciences that are concerned with the phenomenon of experience orientation in our society. In the fields of museums and exhibitions, too, a reassessment of the term is taking place in connection with the leisure society (Kaiser, 2006). Increasing impor-

tance is attached to participatory elements and to media and interactive mediation offers. Since the 1980s, the main focus has been on experience and entertainment, and there is talk of an “eventisation”, “commercialisation” or “Disneyfication” of the exhibition system, although the dividing line between commercial exhibitions and educational offers is often not sharply drawn (Van den Berg, 2006, p. 50).

An experience-oriented exhibition means an experience, which defines itself as beautiful, exciting, cosy, stylish and interesting, as the most immediate form of the search for happiness (Schulze, 2005). The public should feel well looked after in the exhibition or experience the, exhibition experience“ as a personal enrichment and positive benefit for their leisure activities (Böhme; Peter, 2014, p. 127). Both older and younger visitors seek “authenticity” in exhibitions. However, those who are very familiar with the new digital media may well have different expectations. They are not necessarily pleased when the curator explains the experiment to them. They want to try it out for themselves, they want to discover for themselves how something works and expect the museum to give them exactly that opportunity. Children have fun visiting the exhibition when they are allowed to participate interactively. Interactivity in the profile of the new exhibition visitors thus means an interaction of “person-to-person” and not a reaction to a screen, as is well known from the past (Lord; Piacente, 2014, p. 14). The interactivity enables visitors to navigate their way through exhibitions according to their own interests and to deepen their information (Aumann; Duerr, 2013; Büro Trafo, 2013). The new media can also be used integratively to create worlds of experience, in that Internet-specific possibilities stimulate and emotionalise visitors to take action.

The production process of exhibitions

Kalfatovic pointed out in 2002 that it is very important to “remember that a collection of objects does not make an exhibition”, that simply putting objects in a room does not mean an exhibition. The objects must be chosen very carefully to illustrate a theme and must be connected to each other by “a narrative or other relational threads” (Kalfatovic,

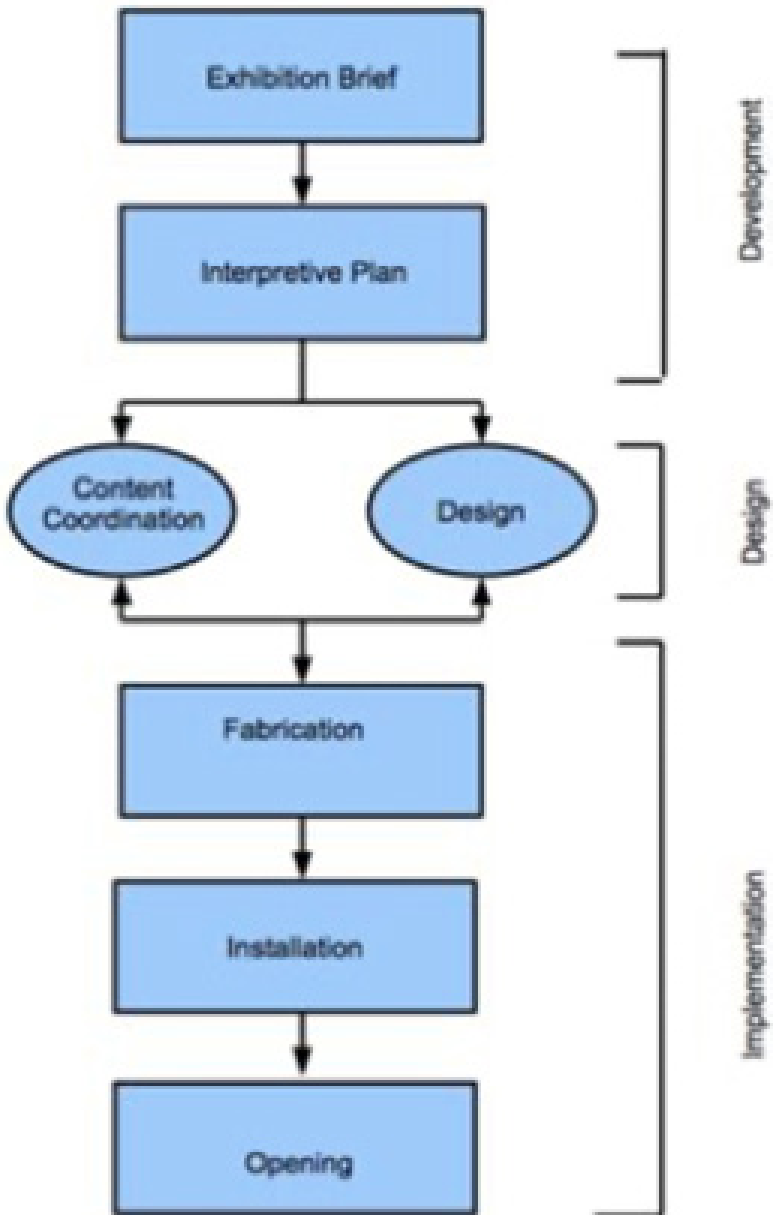
2002, p. 1). For a successful exhibition, certain questions must accompany the production process: How are the exhibitions produced? What possibilities do they offer? How much do they cost? How can the new technologies be integrated? What new knowledge can be transmitted by the exhibitions? How can the public be involved? Figure 2 shows the exhibition development process. It is a process capable of constant adaptation, flexible and applicable to all types of projects, from a small short-term exhibition to the collection of a national museum that has been renewed by millions (Lord; Piacente, 2014).

This production process is divided into phases: The “Development Phase” is dedicated to the design, testing and refinement of concepts that improve the institutional understanding of the exhibitions (with questions such as: What is at stake? Why in this period and in this way? (Lord; Piacente, 2014). It serves to avoid unnecessary risks (Fritz, 2013), problems with design (not so exciting), marketing (not enough advertising) or development (not enough money) (Lord; Piacente, 2014).

The “Design Phase” serves to build a three-dimensional reality, which creative designers create together with experts, planners and museum managers (Lord; Piacente, 2014, p. 2). The design can present objects in a way that makes the larger context recognizable and the content more accessible to the audience. The museum should select exhibits specifically according to whether they tell exemplary stories that appeal to the interested public and do not overwhelm them with too much content and detail, since “average visitors have already passed their attention peak after just 20 minutes of viewing an exhibition. Now they are grateful for an alternative to passive reception, would like to do something themselves” (Aumann; Duerr, 2013, p. 105).

And the “Implementation Phase”, the exhibition is assembled. Sound financial and project management is essential to meet a schedule and ensure the planned budget (Lord; Piacente, 2014, p. 2). It is recommended that the production work is accompanied by tests, inspections and quality checks (Figure 2). In this way, all production partners must meet project requirements to avoid possible problems in the final outcome (Fritz, 2013).

Figure 2 - Exhibition Development Process



Source: Lord, and Piacente (2014).

The production phases of an exhibition are classified differently from author to author. Fritz (2013) and Alder, and den Brok (2012) mention an additional phase, the “Post-Production Phase” and thus criticize the assumption that the work at an exhibition would already be finished on opening day. On the contrary, the amount of work after that can increase considerably, besides the fact that it is just starting for other central areas (*e.g.* maintenance, operation, public relations, etc.). For this reason, this phase requires further attention (Alder; den Brok, 2012; Fritz, 2013). The end point of a production job is often only months after the end of the exhibition, when all invoices have been paid and all associated ambiguities have been negotiated, and the components of the work have been attributed to their future purpose (Fritz, 2013).

Some aspects of the production process of an exhibition will be highlighted and examined in detail: evaluation process and curating.

Evaluation of an exhibition

Exhibitions are evaluated not only because of a “success control”, but also because this process enables “quality management”, offers new impulses for further development, and can increase efficiency or interest in the behaviour of visitors (Decristoforo *et al.*, 2016, p. 8). The aim is to gain insights that make it possible to make a visitor experience as satisfying and profitable as possible (Munro; Siekierski; Weyer, 2009, p. 10-14) and to ensure that “information and entertainment, interaction and multimedia address, a playful mediation of complex issues or the creation of experience and experience spaces” (Pyhel, 2009, p. 7) lead to a successful exhibition. Exhibitions offer a broad spectrum of assistance (Munro; Siekierski; Weyer, 2009, p. 12) and can be defined as “strategies” in two respects: On the one hand, it accompanies the entire development process (from the idea to the end of the project); on the other hand, it serves pragmatically and in an application-oriented way to optimise institutions and their educational offers. This requires scientific work, *i.e.* methodologically sound implementation and precise evaluation of the results (Munro; Siekierski; Weyer, 2009). The evaluation requires an “analysis and subsequent assessment of the project and its elements” and includes “a quantitative level (visitor numbers, media response, admission fees) and a qualitative level (visitor satisfaction, learning success, journalistic criteria)”,

according to Aumann and Duerr (2013, p. 182). This process, which is important for the planning of an exhibition, allows the exhibition team to test the concept intended for the exhibition using a variety of techniques (focus groups, surveys, observation and prototypes) to see whether it will enable the exhibition to achieve self-imposed goals and communicate the content. Such a systematic evaluation process can show whether visitors have learned something, i.e. whether they have been “stimulated to think for themselves, how they felt entertained, whether the emotional stimuli of the staging were more responsible for this or whether the narrative aroused their curiosity, i.e. whether the entertainment playfully promoted learning success” (Aumann; Duerr, 2013, p. 113). It is important for exhibitors to know their audience, because “knowing your audience is critical to successful design” (Piacente; Lord, 2012, p. 97). The reception by visitors is considered an essential component of the knowledge gained from exhibitions. In this way, projects can be improved for the future and real communication between producers and recipients can be facilitated (Aumann; Duerr, 2013, p. 36).

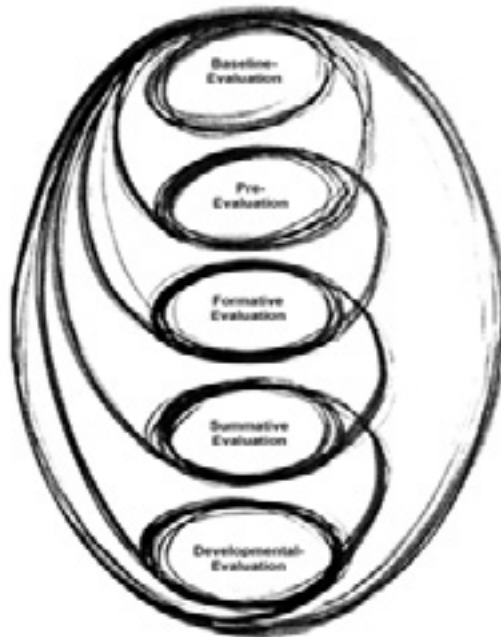
The common goal of the evaluation procedures is to increase learning efficiency and each one refers to this benchmark (Kirchberg, 2010, p. 172). The classical exhibition evaluation distinguishes between three forms, which are to be regarded as “interrelated stages” (Piacente; Lord, 2012, p. 97):

Pre-evaluation (also known as “front-end evaluation”) is carried out in the planning stage, when initial ideas are substantiated and a basic concept is developed (Munro; Siekierski; Weyer, 2009, p. 33). This form of evaluation “occurs at the beginning of the exhibition development process by testing the definition of the exhibition’s objectives in the Exhibition Brief or Proposal with the intended audience” (Piacente; Lord, 2012, p. 97) and takes place with the help of qualitative interviews and focus group discussions. It determines the basic information regarding the object to be designed (Klein, 1998, p. 28).

Formative evaluation accompanies detailed planning and includes test runs for the optimisation of designs (Munro; Siekierski; Weyer, 2009). Exhibition elements should encourage visitors to learn. This form “also includes analog-comparative evaluations of several preliminary exhibitions designed in parallel, in which elements of the later main exhibition are tested with visitors” (Kirchberg, 2010, p. 172).

With the **summative evaluation** an existing offer is finally examined. Shortly after the opening, the focus is on the overall effect. The results of this form of evaluation show how an exhibition is received by visitors (Munro; Siekierski; Weyer, 2009). It can also be a test run of the exhibition (“soft opening”) with test persons such as school groups (Piacente; Lord, 2012, p. 98) and is needed in the final phase in order to “identify fundamental strengths and weaknesses for the creation of future exhibition concepts, but also for scientific visitor research” (Kirchberg, 2010, p. 172). All three forms of evaluation focus solely on the exhibition or its educational programme and place the product in the foreground. Because there is a need to integrate exhibition projects into the context of an institution, the model of Munro, Siekierski and Weyer (2009, p. 33) was expanded by two forms – the “baseline evaluation” and the “developmental evaluation”, as shown in Figure 3.

Figure 3 - Evaluation model for exhibition



Source: Munro, Siekierski, and Weyer (2009).

The “baseline evaluation” is scheduled before the start of a project in order to clarify the initial situation in the institution. The “further developmental evaluation” is carried out after the end of the project in order to obtain overarching suggestions that will inspire the work of the entire institution and initiate future projects or accompanying programmes (Munro; Siekierski; Weyer, 2009, p. 33).

Since the visitors are the focus of attention, they should also be involved in the evaluation. Feedback on ideas and planning steps can be obtained during the exchange with the exhibition team (Munro; Siekierski; Weyer, 2009). The right choice of instruments determines the outcome. Each survey procedure has its own quality and exhibition projects differ, which is why it is a sign of quality “if an evaluator does not simply leave the survey to auxiliary staff, but rather gets a precise picture for himself” (Munro; Siekierski; Weyer, 2009, p. 40).

The most popular methods used by exhibition teams to apply an evaluation are: interviews and observations. “Visitors can provide information in many different ways”, for which they have to be questioned. “In all procedures, the evaluator proceeds systematically; he or she determines a goal, formulates questions and specifies which reactions and answers stand as indicators for which effects or successes” (Munro; Siekierski; Weyer, 2009, p. 41).

Curating

For an exhibition project, it is crucial that people with different technical backgrounds and professional attitudes come together so that they can offer the public an interesting and stimulating exhibition experience. The participants are interdependent and should therefore get along well with each other (Warnecke, 2014, p. 10-19).

Their cooperation is facilitated by an increasingly transdisciplinary and transnational practice. Curating develops visual and discursive means for the public. In order for an exhibition to take place in a museum, exhibition halls, the media or public places, research, conception, production, negotiation, planning, design, writing and organisation are carried out. As commented in the previous topics, an exhibition requires a systematic work process and can be brought to life through the presentation of artistic

works, everyday objects and archive materials as well as through interventions and by means of forms of communication (Sternfeld, 2013, p. 73).

Exhibitions can be understood as places where processes of signification and communication take place. They can therefore be analysed theoretically with the help of semiotics, which is able to make statements about connections, knowledge and experience, as well as about the aesthetics, didactics and poetics of exhibitions on the basis of signs and sign systems (Scholze, 2013).

For this process, exhibition curators formulate contents, intentions and expectations, which are transferred by designers into spatial arrangements with the help of exhibition objects and design materials, where exhibition visitors can gain experience and insights that ideally correspond to the contents to be conveyed (Scholze, 2013).

Hoffmann (2011) sees the exhibition as a creative medium that cultivates a special “nexus” between viewer and object. The curator

is the author of this nexus, selecting and installing the artworks, which as a group offers a larger argument than any one work could make by itself. In other words, the exhibition mirrors the subjectivity of the individual curator, just as each artwork mirrors the subjectivity of the artist who made it, and the Nouvelle Vague films mirrored the subjectivity of their directors. (Hoffmann, 2011, p. 3).

When curators act as authors, thematic exhibitions are best suited. In contrast, curatorial approaches that develop new forms transversely to the canon of classical forms of cultural-historical thematic exhibitions (Griesser-Stermscheg *et al.*, 2013). Part of the core task of curators is to develop a narrative, select exhibits and decide what will be shown and what will not. This activity is not made visible to the audience, but only implicitly perceived by them (Jaschke, 2013).

Methodological approach

Scientific methods are not immutable. Although they are constantly evolving, they must meet general criteria of scientific quality as objectivity, reliability, validity, transparency, indication/adequacy, reflexivity, traceability, theoretical foundation, etc. (Hug; Poscheschnik, 2015; Schüll; Gerhold, 2015) and apply

equally to all methods and to the whole research process (Hug; Poscheschnik, 2015). They are useful in evaluating future-oriented research because they serve to verify the implementation of standards in research processes and to make a quality claim operational (Gerhold *et al.*, 2015).

As a strategy for determining the effect of exhibitions on children, the Triangulation Methods was used in this study, (Hug; Poscheschnik, 2015; Flick, 2014), combining three methods, namely survey, observation and expert interviews.

In recent years, interest in triangulation has increased in various research disciplines and the combined use of qualitative and quantitative methods has become increasingly common (Hug; Poscheschnik, 2015). The focus has shifted away from a mere review of results to more opportunities to expand the knowledge base (Flick, 2011) or to have the goal of obtaining “a broader, more comprehensive or possibly more complete picture of the object under investigation” (Flick, 2011, p. 49).

Such “mixed methods” allow a view of the experiences and actions of children during an exhibition visit, and also lead to more meaningful research results. Surveys that (especially with children) are only conducted with questionnaires turn out to be incomplete, if not questionable, with regard to their validity and significance. One method alone is often not able to convey deeper insights (Hug; Poscheschnik, 2015). The combination of qualitative and quantitative research methods (Flick, 2011, Hug; Poscheschnik, 2015) can mutually validate and mutually complement the results of method types (Hug; Poscheschnik, 2015). In studies with children it is therefore considered “reasonable” to place more emphasis on qualitative methods (Kratzer; Cwielong, 2014, p. 194).

Because children have to be differentiated with regard to their cognitive capacity and cannot be understood as a homogeneous group of interviewees (Fuchs, 2008), this study took into account the variations in responses at different ages (Kratzer; Cwielong, 2014). The Zoom Children’s Museum in Vienna usually offers its hands-on exhibitions for children between 6 and 12 years of age (equivalent to the 1st to 6th grade in Austria).

The data collection through questionnaires took place in summer 2012 and a total of 126 children participated. Moreover, interviews were also carried out with the curator Lisa Noggler-Gürtler and with the exhibition employees.

The other vertex of the Triangulation method used was observation. The observation method is a frequently used and classic standard method of scientific field research that collects non-linguistic data and – in contrast to simple everyday observation – allows for systematic, planned, targeted and structured observation (Hug; Poscheschnik, 2015; Fröhlich, 2008).

Three aspects concerning the “enjoyment” category guided the research under “Observation” during the children’s visit to the exhibition:

- a) Do the children need more time for this exhibition? How long do the children stay in the exhibition?
- b) Which are the most popular and least appealing stations? Stations of the exhibition that were the most and least popular
- c) Do the children show interest for each station of the exhibition? Concentration during the activities from within the group.

In the study, there were observation protocols and field notes (Meyer; Meier zu Verl, 2014) as well as technical aids such as photographs and video recordings to record specific behavioural characteristics (Flick, 2014; Bortz; Döring, 2009).

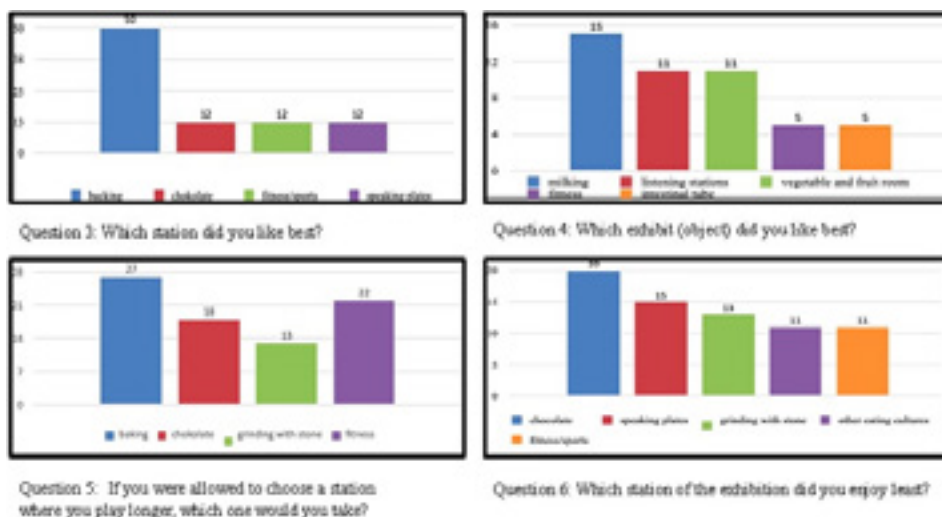
Results

The results of the empirical study should provide an insight into what an ideal exhibition model for children might be from a scientific perspective and to what extent the studied exhibition model can be transferred to an ideal model (see Final Considerations).

The potential for experimentation with exhibitions and their role as a means of conveying an experience has been analyzed based on the evaluation of data collected through the questionnaires. In total, four constructs were analyzed using the SPSS statistical procedure: the *flow*, the information gain, the behavioral intention and the enjoyment were tested.

The “enjoyment” construct, the main indicator of the efficiency of hands-on displays in relation to the target audience, was measured in this study with a combination of five items from the questionnaire (Q¹², Q¹³, Q¹⁴, Q¹⁵, and Q¹⁷) and complemented by the other two methods (observation + interviews). The descriptive statistic questions (Q³, Q⁴, Q⁵, and Q⁶) were added to the results about this construct (enjoyment), as illustrated below (Figure 4).

Figure 4 - The descriptive statistics supplemented the results of the construct “Enjoyment”



Source: Prepared by the author based on the results of the questionnaires applied to visitors to the Exhibition (2012).

When asked “Which station did you like best?” (Q³), the children’s preference for the “bakery” station became clear. In response to this question, 43% of the children named this station. There they would grind the wheat, knead the loaves, put them to bake and finally taste the loaves that they produced with their own hands. This is a remarkable characteristic in a “hands-on” exhibition, as well as the fact that children enjoyed trying a piece of organic chocolate (Q⁴), showed interest in staying for a longer time in a certain station (Q⁵) or even expressed their dissatisfaction with a certain station (Q⁶), as was the case with the station where they could milk a cow (model displayed in original size). For technical reasons, the mechanism idealized by the curatorship did not work in practice, bringing frustration and disinterest of the child for what could have been a very interesting experience.

In the interviews made with the curator and employees of the exhibition “Schmatz, Mampf, Schlürf” four categories of analysis were extracted from the study. Three of them (Target Audience, Guided Tour, Message from the Station) are outside the scope of this study, one however, enjoyment, object of the quantitative analysis already described, is highlighted again in the

data from the interviews. Lisa Noggler-Gürtler, curator of the exhibition Schmatz, Mampf, Schlürf reaffirms children's favorite station throughout the exhibition. “[...] but they also liked other stations, for example the one where they grind flour. It is safe to say that the station children stayed in the longest was Baking.” (Gürtler, 2013 *apud* Oliveira, p. 268).²²

Among employees, when asked what was the most popular station among children, the most frequent answer was the baking, as well as the stone grinding, the bicycle, chocolate and the speaking plates (Figure 5).

Figure 5 - The most popular stations among children: A- Baking, B- chocolate, C- Stone Grinding, and D- Speaking Plates



Source: Photos: Lisbeth Oliveira, Exhibition: Schmatz, Mampf, Schlürf, Zoom Museum, Vienna.

²² Excerpt from the interview with the exhibition's curator, Lisa Noggler-Gürtler, on January 21, 2013. For more information, see Oliveira (2018, p. 263-270).

Final considerations

Even adults sometimes want to be children and get involved in their world of experience and experimentation. Therefore, it is reasonable to assume that experimentation-oriented and “hands-on” exhibitions will better attract their target audience. Knowledge and action are inseparable and learning in early childhood has a decisive influence on future life. This study has shown that it is not so easy to answer the question “What should an ‘ideal’ exhibition for children be like from a scientific perspective?” However, despite the broad scope of possible responses, it is possible to extract recommendations that have emerged as an unfolding of the research, such as those cited below:

- a) **Always prefer the “hands-on” experience-oriented model of exhibition:** children showed particular interest in those stations that communicated with them through the various senses simultaneously and in a practical way, in the true “hands-on” sense.
- b) **Stations better targeted to their audiences:** the success of an exhibition also depends on the careful analysis of its chosen target audience, in order to convey its message effectively to that particular group.
- c) **Communicating the message clearly and playfully:** the stations that children liked most were those whose messages they understood well. These included stations such as baking, speaking plates, stone mills, etc. Some station, however, did not seem to reach their audience, due to technical problems or because they were not age-appropriate.
- d) **Exhibitions must appeal to various senses:** Objects or stations with an unbalanced relationship between text and image (posters with long texts or very small letters, for example), should be avoided in a hands-on exhibition. When present, the content of the text should also be clear and easy to understand for the target audience.
- e) **Consider all stages in the development of an exhibition:** the development, planning, design, and curatorial work of an ex-

hibition should be carried out in consensus with the pre-defined objectives, which should be clear from the outset. Intensive cooperation between the curatorial side and the implementation teams is required.

f) **Integrating media convergence and social networks:** The social media is a part of everyone's daily life and children in particular use them naturally as they grow up. In order to achieve better results in terms of the learning objectives of an exhibition, it is advisable to continue working on its themes in other environments as well, specially virtual ones.

g) **Filling an exhibition for children with relevant content:** the results of the research show that it is necessary to take advantage of the chance to convey relevant content to children through hands-on exhibitions, contributing positively to their learning and development process.

The available results show that a "hands-on" experience-oriented exhibition is more attractive to children, regardless of whether it is offered in a museum, school or elsewhere. Visitors to the Schmatz, Mampf, Schlürf exhibition were excited when they were challenged by various sensory impressions to participate, play and reflect.

References

ALDER, B.; den BROK, B. *Die perfekte Ausstellung: ein Praxisleitfaden zum Projektmanagement von Ausstellungen*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012.

AUMANN, P.; DUERR, F. *Ausstellungen machen*. München: Fink, 2013.

BAUMGÄRTNER, T.; LEHNER, F. *Entwicklung mobiler Applikationen im Anwendungsbereich von Museen: Customer Experience Value Chain*. HMD, Wiesbaden, v. 54, s. 808-820, 2017.

BECHTOLD, A. 27 Ratschläge von A-Z für AusstellungsmacherInnen. In: SCHREIBER, W.; LEHMANN, K.; ZABOLD, S.; UNGER, S. (Hrsg.). *Ausstellungen anders anpacken: Event und Bildung für Besucher*. Neuried: Ars Una, 2004. S. 133-158.

BECKER, E. Performances in Ausstellungen: das Team als Gesamtkunstwerk. In: WARNECKE, J. -C. (Hrsg.). *Ausstellungsplanung: zur Zusammenarbeit zwischen Museum und Gestalter*. Stuttgart: Avedition, 2014. S. 92-109.

BLANKENBERG, N. Virtual Experiences: participatory exhibitions. In: LORD, B.; PIACENTE, M. (ed.). *The manual of museum exhibitions*. 2. Aufl. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. S. 147-195.

BÖHME, K.; PETER, U. *Die Ausstellung als Marke: erfolgreiches Projektmanagement in Marketing und PR in Kulturbetrieben*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2014.

BORTZ, J.; DÖRING, N. *Forschungsmethoden und Evaluation für Human und Sozialwissenschaftler*. 4. überarb. Aufl. Heidelberg: Springer, 2009.

BÜRO TRAFÖ, K. Formate der Vermittlung. In: GRIESSER-STERMSCHEG, M.; HAUPT-STUMMER, C.; HÖLLWART, R.; JASCHKE, B.; SOMMER, M.; STERNFELD, N.; ZIAJA, L. *Handbuch Ausstellungstheorie und – Praxis*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2013. S. 104-110.

CAULTON, J. *Hands-on exhibitions: managing interactive museums and science centres*. London: Routledge Taylor & Francis Group, 2006.

DAUSCHEK, A.; RYMARCEWICZ, A. Ausstellungen als Medium der Gesundheitsförderung. Dresden, Verlag Deutsches Hygiene-Museum, 1997.

DECRISTOFORO, B.; HOPMANN, S.; KATSCHNIG, T.; SEEBAUER, L.; SWERTZ, C. (Hrsg.). Hands-on im Technischen Museum Wien: Konzeption und Evaluation der Mitmachausstellung. In Bewegung, Band 3 der Reihe Mediale Impulse. Wien: New Academic Press/ BMB, 2016, S. 8-11.

DIEHL, S. Erlebnisorientiertes Internetmarketing: Analyse, Konzeption und Umsetzung von Internetshops aus verhaltenswissenschaftlicher Perspektive. Wiesbaden: Dt. Univ.-Verlag, 2002.

FEHR, M. Erzählstrukturen in der Bildenden Kunst: Modelle für museale Erzählformen. In: NATTER, T. G.; FEHR, M.;

HABSBURG-LOTHRINGEN, B. (Hrsg.). *Die Praxis der Ausstellung: Über museale Konzepte auf Zeit und auf Dauer*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012. S. 121-146.

FLICK, U. *Triangulation: eine Einführung*. 3. aktualisierte Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/Springer, 2011.

FLICK, U. *Qualitative Sozialforschung: eine Einführung*. Orig.-Ausg., vollst. überarb. und erw. Neuausg. 6. Aufl. rev. aktuell. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl, 2014.

FRITZ, M. Ausstellungen produzieren. In: GRIESSER-STERMSCHEG, M. *Ausstellungstheorie & Praxis: Handbuch Ausstellungstheorie und Praxis*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2013. S. 123-128.

FRÖHLICH, W. D. *Wörterbuch Psychologie*. 26. Aufl. rev. aktuell. München: Dt. Taschenbuch-Verl., 2008.

FUCHS, M. Título: Standardisierte Interviews mit Kindern: zum Einfluss von Frageschwierigkeit und Kognitive Ressourcen der Kinder auf die Datenqualität. In: REHBERG, K.-S. *Die Natur der Gesellschaft: Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006*. Teilbd 1 u. 2. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2008. S. 1932-1949. 1 CD-ROM.

GERHOLD, L.; HOLTMANNSPÖTTER, D.; NEUHAUS, C.; SCHÜLL, E.; SCHULZMONTAG, B.; STEINMÜLLER, K.; ZWECK, A. *Standards und Gütekriterien der Zukunftsforschung: Ein Handbuch für Wissenschaft und Praxis*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2015. (Zukunft und Forschung, 4).

GILLMANN, U. *Sieben Fragen zur Gestaltung*. In: BRÜNINGHAUS-KNUBEL, C.; YVONNE, L. (Hrsg.). *Kindermuseen: Strategien und Methoden eines aktuellen Museumstyps (Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement)*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012. S. 103-111.

GOUVÊA, V. Sete museus para visitar com crianças. *Vamos Latam*, São Paulo, p. 26-31, 2017.

GRIESSER-STERMSCHEG, M.; HAUPT-STUMMER, C.; HÖLLWART, R.; JASCHKE, B.; SOMMER, M.; STERNFELD, N.; ZIAJA, L. (ed.). *Schnittpunkt: Handbuch Ausstellungstheorie & Praxis*. Wien: Böhlau Verlag, 2013.

GÜNTHER, A. Zwanzig Jahre Erlebnisgesellschaft: und mehr Fragen als Antworten Zwischenbilanz oder Abgesang auf die Erlebniswelten-Diskussion. In: REUBER, P.; BEITR, M.; ALBERS, A. (Hrsg.). *Postmoderne Freizeitstile und Freizeiträume: neue Angebote im Tourismus*. Berlin: Erich-Schmidt-Verlag, 2006. Bd. 5, s. 47-62.

HAMBERGER, E. Ausstellungskonzepte- Spagat zwischen Besuch-erwunsch und Wissenschaftsanspruch. In: SCHREIBER, W. (Hrsg.). *Ausstellungen anders anpacken: Event und Bildung für Besucher*. Neuried: Ars Una, 2004. S. 19-41.

HITZLER, R. *Eventisierung: Drei Fallstudien zum Marketingstrategischen Massenspass*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, 2011.

HOFFMANN, J. Ouverture in the exhibitionist. *Journal on Exhibition Making*, n. 3, s. 3, jan. 2011.

HUG, T.; POSCHESCHNIK, G. *Empirisch forschen*. 2., überarb. Aufl. Konstanz: UTB, 2015.

JANEKE, K. *Nicht gelehrter sollen die Besucher eine Ausstellung verlassen, sondern gewitzter: Historiker Zwischen Theorie und Praxis. Zeithistorische Forschungen/ Studies in Contemporary History*, Göttingen, v. 4, s. 189-199, 2007.

JASCHKE, B. Kuratieren: Zwischen Kontinuität und Transformation. In: GRIESSER-STERMSCHEG, M. *Schnittpunkt: Ausstellungstheorie & Praxis: Handbuch Ausstellungstheorie und - Praxis*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag. 2013. S. 139-145. (Série UTB, Kunstgeschichte, Museologie).

KAISER, B. *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen: Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2006.

KALFATOVIC, M. R. *Creating a Winning Online Exhibition: A Guide for Libraries, Archives, and Museums*. Chicago: American Library Association (ALA), 2002.

KAPLAN, F. E. S. Exhibitions as communicative media. *In: HOOPER-GREENHILL, E. Museum, Media, Message*. New York: Routledge, 1995. p. 37-58.

KAPPEI, C. Der gute Start: Oder die Kunst, ein Ziel zu definieren. *In: WARNECKE, J.-C. (Hrsg.). Ausstellungsplanung: zur Zusammenarbeit zwischen Museum und Gestalter*. Stuttgart: Avedition, 2014. S. 62-77.

KIRCHBERG, V.: Besucherforschung in Museen: Evaluation von Ausstellungen. *In: BAUR, J. (ed.). Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010. S. 171- 186.

KLEIN, H. -J. Evaluation für besucherorientierte Einrichtungen: Ursprünge: Formen und Methoden – Nutzenwendungen und Grenzen. *In: SCHER, M. A. (Hrsg.). (Umwelt-)Ausstellungen und ihre Wirkung: auf dem Weg zu effektiven Ausstellungen*. Oldenburg: Isensee, 1998. (Museum für Naturkunde und Vorgeschichte, 7). S. 19-36.

KÖNIG, G. Kinder und Museum. *In: YVONNE, L. Kindermuseen: Strategien und Methoden eines aktuellen Museumstyps*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012. S. 243-252.

KRATZER, V.; CWIELONG, I. Quantitative Befragung mit Kindern. *In: TILLMANN, A.; FLEISCHER, S.; HUGGER, K. U. (Hrsg.). Handbuch Kinder und Medien*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2014. S. 183-198.

LEONARD, Y. Den Blick verändern – Kuratorische Methoden in Kindermuseen. *In: LEONARD, Y. (Hrsg.). Kindermuseen: Strategien und Methoden eines aktuellen Museumstyps*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012a. S. 25-28.

LEONARD, Y. Einleitung. *In: LEONARD, Y. (Hrsg.). Kindermuse-*

en: Strategien und Methoden eines aktuellen Museumstyps. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2012b. S. 9-17.

LORD, B.; PIACENTE, M. Introduction: The Exhibition Planning Process. In: LORD, B. (ed.). *The Manual of Museum Exhibitions*. 2. ed. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. p. 1-4.

MACDONALD, S. (ed.). *A Companion to Museum Studies*. Malden: Blackwell, 2006.

MENASSE-WIESBAUER, E. Eine Ausstellung zum Thema Essen und Trinken im Zoom Kindermuseum. In: ZOOM KINDERMUSEUM. Schmatz, Mampf, Schlürf: eine Mitmachausstellung zum Thema Essen für Kinder von 6 bis 12 Jahren. Wien: Zoom Kindermuseum, 2012. S. 2. Informationsbrochüre.

MEYER, C.; MEIER ZU VERL, C. Ergebnispräsentation in der qualitativen Forschung. In: BAUR, N.; BLASIUS, J. (Hrsg.). *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2014. S. 245-257.

MOLINEUX, K. Permanent collection displays: exhibitions not based on collections. In: LORD, B.; PIACENTE, M. (ed.). *The Manual of Museum Exhibitions*. 2. ed. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. p. 121-145.

MUNRO, P.; SIEKIERSKI, E.; WEYER, M. *Wegweiser Evaluation: von der Projektidee zum bleibenden Ausstellungserlebnis*. München: Oekom-Verlag, 2009.

NATTER, T. G.; REICHEL, M. Grundsätzliche zum Ausstellen im Vorarlberg Museum. In: NATTER, T. G. (Hrsg.). *Die Praxis der Ausstellung: über Museale Konzepte auf Zeit und auf Dauer*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012. S. 89-119. (Kultur-und Museumsmanagement).

NICKS, J.; PIACENTE, M. Preparing the Exhibition Brief. In: LORD, B.; PIACENTE, M. (ed.). *The Manual of Museum Exhibitions*. 2. ed. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. p. 241-250.

NOGGLER-GÜRTLER, L. Einleitung und Kurzfassung der Ausstellung. In: ZOOM KINDERMUSEUM. Schmatz, Mampf, Schlurf: eine Mitmachausstellung zum Thema Essen für Kinder von 6 bis 12 Jahren. Wien: Zoom Kindermuseum, 2012. S. 4-6. Informationsbrochüre.

OBER-HEILIG, N. *Das gebaute Museumserlebnis: Erlebniswirksame Architektur als Strategische Schnittstelle für Museumsmarken*. Mit einem Geleitwort von Prof. Dr. Sigrid Bekmeier-Feuerhahn. Wiesbaden: Forschungsgruppe Konsum und Verhalten: Springer Gabler, 2015.

OLIVEIRA, L. *Die erlebnisorientierte Ausstellung für Kinder als Strategie der Gesundheits- und Nachhaltigkeitskommunikation*. 2018. Dissertation – PhD (Doktorin der Philosophie) – Institut für Medien- und Kommunikationswissenschaft, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Klagenfurt, 2018. Verfügbar unter: <https://permalink.obvsg.at/UKL/ac15357399>. Zugriff am: 26. Jan 2022.

PIACENTE, M.; LORD, B. Exhibitions, Interpretation, and Public Programs. In: LORD, B.; LORD, G. D.; MARTIN, L. *Manual of Museum Planning: Sustainable Space, Facilities, and Operations*. 3. ed. Lanham, MD: AltaMira Press, 2012. p. 88-108.

PÖHLMANN, W. Kindermuseen in Deutschland: eine Geschichte mit vielen Wurzeln. In: YVONNE, L. (Hrsg.). *Kindermuseen: strategien und Methoden eines aktuellen Museumstyps*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012. S. 223-230.

PYHEL, T. Ausstellungen als Instrument effektiver Nachhaltigkeitskommunikation. In: MICHELSEN, G.; GODEMANN, J. (Hrsg.). *Handbuch Nachhaltigkeitskommunikation: Grundlagen und Praxis*. 2. Aufl. aktualisierte und überarb. Aufl. München: Oekom-Verlag, 2007. S. 375-388.

PYHEL, T. *Instrumente effektiver Nachhaltigkeitskommunikation: Anforderungen und Rahmenbedingungen am Beispiel von Ausstellungen*. Lüneburg: Leuphana, 2013.

PYHEL, T. Vorwort. In: MUNRO, P.; SIEKIERSKI, E.; WEYER, M.; PYHEL, T. (Hrsg.). *Wegweiser Evaluation: von der Projektidee zum bleibenden Ausstellungserlebnis*. München: Oekom-Verlag, 2009. S. 7-11.

REDDICK, K.; STEFANCIC, M. Multimedia. In: BARRY, L.; PIA-CENTE, M. (ed.). *The Manual of Museum Exhibitions*. 2. ed. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014. p. 339-357.

REICHEL, M. Zur Einführung. Die Praxis der Ausstellung: Über museale Konzepte auf Zeit und auf Dauer. In: NATTER, T. G.; FEHR, M.; HABSBURG-LOTHRINGEN, B. (Hrsg.). *Dokumentation der Fachtagungen mit Dingen Erzählen: die Schausammlung*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012. S. 11-16.

SCHOLZE, J. *Medium Ausstellung: lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2004.

SCHOLZE, J. Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen. In: BAUR, J. (Hrsg.). *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. 2. Aufl. Bielefeld: Transcript Verlag, 2013.

SCHREIBER, W.; LEHMANN, K.; UNGER, S.; ZABOLD, S. (Hrsg.). *Ausstellungen anders anpacken: Event und Bildung für Besucher – ein Handbuch*. Neuried: Ars Una, 2004.

SCHÜLL, E.; GERHOLD, L. Nachvollziehbarkeit. In: LARS, G.; HOLTMANNSPÖTTER, D.; NEUHAUS, C.; SCHÜLL, E.; SCHULZ-MONTAG, B. (Hrsg.). *Standards und Gütekriterien der Zukunftsforschung: ein Handbuch für Wissenschaft und Praxis*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2015. S. 94-99.

SCHULZE, G. *Die erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*. 2. Aufl. Frankfurt: Campus-Verlag, 2005.

SEEBAUER, L.; DECRISTOFORO, B. Die Mitmachausstellung. In: DECRISTOFORO, B.; HOPMANN, S.; KATSCHNIG, T.; SEEBAUER, L.; SWERTZ, C. *Hands-on im Technischen Museum*

Wien: Konzeption und Evaluation der Mitmachausstellung in Bewegung. Wien: New Academic Press, 2016. S. 14-37. (Mediale Impulse, 3).

STERNFELD, N. Kuratorische Ansätze. In: GRIESSER-STERMSCHEG, M.; ARGE, S. (Hrsg.). *Ausstellungstheorie & Praxis*: Handbuch Ausstellungstheorie und -Praxis. Wien: Böhlau Verlag, 2013. S. 73-78.

VAN DEN BERG, K. Ausstellung (exhibition, show, display, exposition). In: TSVASMAN, L. R. (Hrsg.). *Das Grosse Lexikon Medien und Kommunikation*: Kompendium interdisziplinärer Konzepte. Würzburg: Ergon-Verlag, 2006. S. 49-54.

VERGO, P. *The New Museology*. London: Reaktion Books, 1989.

WARNECKE, J. -C. (Hrsg.). *Ausstellungsplanung*: zur Zusammenarbeit zwischen Museum und Gestalter. Stuttgart: Avedition, 2014.

WEINBERG, P.; DIEHL, S. Erlebniswelten für Marken. In: FRANZ-RUDOLF, E. (Hrsg.). *Moderne Markenführung*: Grundlagen, innovative Ansätze, praktische Umsetzungen. 4. Aufl. Wiesbaden: Gabler, 2005. S. 263-286.



**CONEXÕES ENTRE
IMAGEM E IMAGINÁRIO**

As “cidades invisíveis” revisitadas: imagens e imaginário

Valéria Cristina Pereira da Silva²

As “cidades invisíveis” estão dentro de nós, não as descobrimos, reconhecemo-las. E vão o mais longe no sonho e o mais perto na realidade. Tecidas por fios imaginários, feitas de texto, tratam do simbolismo do espaço e são recriadas através dos valores literários que o próprio Calvino (1990b) estabeleceu para este milênio: são elas mesmas leves, concisas, exatas, múltiplas e, paradoxalmente, plenas de visibilidade. Sua visibilidade insere-se num corpo de sensibilidades e a sua invisibilidade na dimensão enigmática do símbolo.

A obra de Calvino intitulada *As cidades invisíveis*, após décadas de leitura e análises, desde sua publicação em italiano, *Le città invisibili*, em 1972, continua fascinando leitores e despertando o interesse de investigadores da cidade, do urbano e do imaginário.³ Isso decorre do potencial do livro, que consiste num invólucro de imagens arquetípicas de cidades entalhadas pela palavra poética, em forma narrativa, através do diálogo entre o viajante veneziano Marco Polo e o imperador mongol Kublai Khan. A partir da fenomenologia como método, conside-

1 Trabalho vinculado ao projeto intitulado “Geografia e Arte: por uma epistemologia do espaço imaginário e as convergências simbólicas da paisagem”. Publicado pela primeira vez com o título “De volta às cidades invisíveis: a busca de um mapa imaginário”, como resumo expandido no Enanpege – Encontro Nacional de Pós-Graduação em Geografia – 2019. Versão esta revisada e ampliada.

2 Profª. Dra. da Universidade Federal de Goiás (UFG), vinculada ao Instituto de Estudos Socioambientais (Iesa) e ao Laboratório de Imaginário Criatividade e Arte (Lagicriarte). Coordenadora do Grupo de Estudos de Imaginário, Paisagem e Transculturalidade (GEIPaT) e Membro do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (NPTI). Desenvolve investigação nos seguintes temas: imagem e imaginário geografia e literatura, cultura, arte e sensibilidades, cidades imaginárias e ontologia do espaço. Contato: vpcsilva@hotmail.com.

3 Calvino (1993).

ramos a hipótese de que novas possibilidades interpretativas permanecem nesta obra magnífica e surpreendente. Assim, dentre os objetivos deste trabalho estão a elaboração de um mapa das cidades invisíveis, a partir do próprio território do livro, e também a elaboração de um segundo mapa, que identifica tais cidades segundo suas características marcantes. Calvino convida-nos a conhecer e tocar com todos os sentidos as suas cidades sensuais, recriadas de modo gestual – que tanto guardam aspectos e características de nossas cidades, sendo elas reais e imaginárias em si mesmas. Desse modo, e em qualquer cidade que seja nossa, podemos reconhecê-la na obra de Calvino. Tal é a visibilidade das cidades invisíveis, que permitiu a muitos desenhadores, artistas, inspirarem-se e deslocarem-nas da obra, em forma de ícones e performances. As cidades invisíveis são em suas multiplicidades sensíveis e imaginárias. Continuam a guardar e renovar seus mistérios! É possível, ainda, perpetrá-las num mapa?

Silva (2017) aborda que é difícil terminar o livro de Calvino e lembrar o nome de todas as cidades invisíveis, mas é fácil reconhecer na sua descrição traços das nossas cidades, tanto cidades do passado quanto contemporâneas. Nelas depositam-se características das cidades que conhecemos. Canevacci (2004), por exemplo, ao interpretar a cidade polifônica de São Paulo, a reconhece como “Cecília” – a cidade em todo lugar, que mesmo percorrida por horas ainda é a mesma cidade. A invisibilidade da cidade de Calvino (1990a) é a sua dissolvência em todas as cidades que conhecemos, a cidade que se repete para fixar uma imagem imaginária. A cidade simbólica é um jogo de claro e escuro, por meio das cidades invisíveis e, ao mesmo tempo que desvenda segredos, abre-se em mistério, porque segundo Calvino (1990b), a realidade apresenta-se múltipla, com estratos densamente sobrepostos, próxima à imagem de uma alcaçofra, um rolo, um aranzel, algo que precisamos decifrar.

As cidades guardam segredos dentro das palavras que a descrevem, assim, plenas de força e repletas de sentidos, consistem também num dispositivo para revelar cidades, cujas paisagens formam imagens na dialética entre a lembrança, a recordação e a imaginação. Calvino (1990a) envolve-nos com as cidades aquáticas, aéreas, benéficas, paradisíacas, assim como também cidades infernais, tal qual Berenice, de modo que as

55 cidades consistem num arquipélago de cidades arquetípicas e paradigmáticas. De certo modo, moramos em cidades de Calvino. As cidades de Calvino são cidades que sonhamos, e também cidades que habitamos. São as nossas cidades, vistas através de um espectro, de uma perspectiva, em uma narrativa que abarca o que elas são e ainda o que elas virão a ser, na composição harmônica e solidária do trabalho da memória com a da imaginação, de acordo com Bachelard (1993). Cidades cujo trânsito condiciona a passagem da paisagem visível à invisível – cidades a serem apreendidas tanto pela imaginação como pelos sentidos, e que sempre nos reservam uma aprendizagem.

Esse texto tem como objetivo reconhecer, de maneira mais detida, a lição dessas cidades e reconhecer cada qual, no território da obra. Mapeá-las para dominá-las, fenomenologicamente, no acesso ao sentido. Onde está Eufêmia? Valdrada? Zoé? Ir direto à cidade é ir ao encontro do sentido, ir à sua lição de sonho ou de realidade. Mapear é criar também um canal, conduzir a viagem, desvendar um segredo!

1. Ler é mapear! Carta de acesso às cidades invisíveis

As inúmeras leituras das cidades invisíveis levavam-me à apreensão das características de cada cidade descrita, dos seus significados e símbolos. Mas a cada vez que necessitava buscar uma cidade, onde ela estava? Um dos segredos das cidades invisíveis é que cada qual não está no sumário do livro. O sumário é dividido em grupos de cidades, tais como: “As cidades e a memória”, “As cidades e o desejo”, “As cidades e os símbolos”, entre outros, e não nas cidades mesmas. Calvino (1990a) organiza o índice de modo que as cidades fiquem invisíveis nos seus conjuntos ou blocos temáticos, de certo modo este índice é um pouco a própria imagem do labirinto. Assim, como localizar rapidamente Maurília, Agrura, Olívia e todas as demais? A forma de localizá-las foi elaborar um mapa a partir do território do próprio livro. Desse modo, cada edição pede um novo mapa! Todo leitor pode mapeá-lo de acordo com a sua edição. A Figura 1 mostra o mapa elaborado a partir da edição brasileira da obra *As cidades invisíveis* (Calvino, 1990a), publicada pela editora Cia das Letras.

Figura 1 - Mapa imaginário com a localização das cidades invisíveis no território do livro



Fonte: Elaborada por Valéria Cristina Pereira da Silva e Givaldo Ferreira Corcinio Jr., 2020.

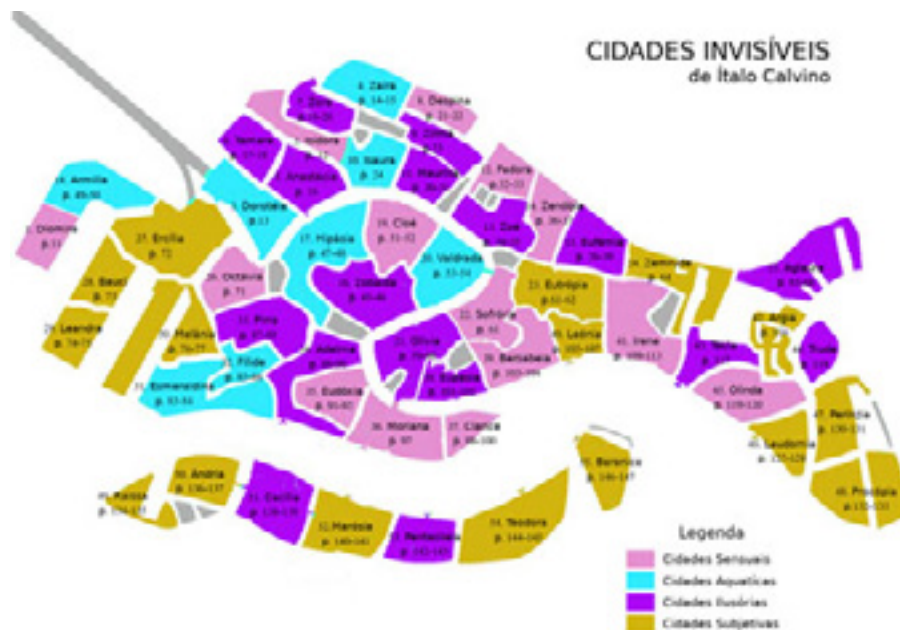
Nesta cartografia imaginária e literária, escolhemos como base o traçado da Carta de Veneza, cidade emblemática e apanágio da narrativa de Marco Polo das cidades invisíveis ao imperador Kublai Khan. Da primeira cidade identificada (1^a – Diomira), seguindo a ordem que elas aparecem no livro, até a quinquagésima quinta (55^a – Berenice), elas estão dispostas de modo que se identifiquem as páginas – território dessas cidades – e o lugar onde se localiza cada qual. Trata-se ainda de uma estampa toponímica das cidades, funcionando também como índice, que permite identificar e acessar rapidamente cada uma delas. Tal mapa é um canal de acesso à paisagem, ao simbolismo, às características e mesmo ao nome da cidade, dialogando com o livro e acrescentando-lhe. Colocando em visibilidade cartográfica as cidades invisíveis e configurando como uma cartografia literária e imaginária o território do próprio livro.

2. As cidades invisíveis: imagens e imaginário

O imaginário contém o feixe de imagens, um vasto domínio de imagens na nossa consciência. Desse modo, o imaginário pode concentrar imagens diversas, agrupadas e ordenadas em torno de um tema, de um assunto, de um contexto. Essa reflexão que segue a fenomenologia da imaginação presente na obra de Gaston Bachelard (1993), para a qual o imaginário é definido por imagens geradas na nossa imaginação e também tomada nos aportes da fenomenologia da imagem como uma ontologia direta. Assim, o ser da imagem surge primeiro na consciência e se manifesta de maneira imagética por meio da palavra, da literatura, a qual Bachelard (1993) considera a verdadeira imagem. Isso justifica o quão plena são de imagens as cidades invisíveis.

Pensando nas imagens que elas detêm, elaboramos um segundo mapa para localizar características associadas a essas imagens e, desse modo, essas cidades foram divididas em quatro grupos: cidades **sensuais**, cidades **aquáticas**, cidades **ilusórias** e cidades **subjetivas**, conforme o mapa a seguir (Figura 2).

Figura 2 - Mapa com as características e qualidades das cidades invisíveis



Fonte: Elaborada por Valéria Cristina Pereira da Silva e Givaldo Ferreira Jr., 2020.

Esses grupos não correspondem à divisão feita por Calvino – nos seus 11 conjuntos de cidades relacionadas à **memória**, aos **símbolos**, aos **desejos**, às **trocas**, aos **olhos**, aos **mortos**, aos **nomes**, cidades **delgadas**, **ocultas**, **contínuas** e as **cidades e o céu** –, mas, sim, em apenas quatro características marcantes, que perpassam as cidades em todos esses grupos e parecem predominar, tais como as cidades aqui denominadas “sensuais”. As **cidades sensuais** são aquelas em que o poder imagético nos fornece paisagens poéticas e plenas em seus sentidos sinestésicos, tais como Diomira, Despina, Isidora, Bersábeia, Clarisse e todas as cidades legendadas em rosa no nosso mapa. São elas visuais, sonoras, táteis, gustativas, odoríferas. Por exemplo: “Diomira, cidade com sessenta cúpulas de prata, estátuas de bronze de todos os deuses, ruas lajeadas de estanho, um teatro de cristal, um galo de ouro que canta todas as manhãs no alto de uma torre.” (Calvino, 1990a, p. 11) ou, ainda, Clarice: “uma suntuosa Clarisse-borboleta saía da mísera Clarisse-Crisálida; a nova abundância fazia a cidade extravasar de novos materiais [...]”. (Calvino, 1990a, p. 99). As cidades sensuais ativam nossa percepção, embora, alguns desses traços também possam comparecer nas outras cidades, aquáticas, subjetivas, ilusórias, como é o exemplo de Anastácia, que parece reunir várias qualidades de todas as outras, mas se fixa como uma cidade enganosa:

Anastácia, cidade banhada por canais concêntricos e sobrevoada por pipas. Eu deveria enunciar as mercadorias que aqui se compram a preços vantajosos: ágata ônix crisópraso e outras variedades de calcedônia; deveria louvar a carne do faisão dourado que aqui se cozinha na lenha seca da cerejeira e se salpica com muito orégano [...] Anastácia, cidade enganosa, tem um poder, que às vezes se diz maligno e outras vezes benigno: você trabalha oito horas por dia como minerador [...] e você acha que está se divertindo em Anastácia quando não passa de seu escravo. (Calvino, 1990a, p. 16).

Como observamos a cidade de Anastácia, pela sua configuração, poderia também ser enquadrada em uma **cidade aquática**, já que ela é banhada por canais concêntricos, assim como poderia ser também uma cidade sensual, onde a visibilidade das pipas se une o gosto do faisão dourado e o odor da lenha seca da cerejeira. Uma cidade que se pode ver, admirar,

sentir o odor e provar o gosto. Uma cidade somente dos prazeres, se tudo não culminasse em ilusão, na cidade enganosa, e é essa característica predominante que faz de Anastácia a cidade como um *trompe-l'oeil*, onde o que se parece se desloca e transforma-se em outra coisa e, assim, quando a aparência enganadora é predominante na cidade, a qualificamos como **cidade ilusória**, como é o caso também de Olívia, Maurília, Cecília ou Tâmara: “Àquela em que os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas”. (Calvino, 1990a, p. 17-18). Cidades em que é preciso aguçar a expertise semiótica, pois são cidades nas quais é fácil perder-se em sua imensidão, aprisionar-se em seu labirinto, ou mesmo enlouquecer em suas vertigens, as cidades cujo sonho transformou-se em delírio ou armadilha, como Zobeide, Adelma ou Eudóxia – todas essas cidades ilusórias estão legendadas no mapa em cor violeta.

As cidades aquáticas correspondem à cidade verdadeiramente invisível, no livro, mas que é o pano de fundo da memória do veneziano Marco Polo e também o pano de fundo desse mapa das cidades invisíveis. A cidade verdadeiramente invisível se deixa perceber em paisagens e cenas de Armila, Dorotéia, Valdrada, Esmeraldina:

Em Esmeraldina, cidade aquática, uma rede de canais e uma rede de ruas sobrepõe-se e entrecruza-se. Para ir de um lugar a outro, pode-se sempre escolher entre o percurso terrestre e o de barco; [...]. Um mapa de Esmeraldina deveria conter, assinalados com tintas de diferentes cores, todos esses trajetos, sólidos e líquidos patentes ou escondidos. (Calvino, 1990a, p. 83-84).

Através das cidades aquáticas reconhecemos paisagens e cenas de Veneza, como o emaranhado de ruas e canais, transeuntes e barcos (Figura 3). A cidade de escrita líquida, hidratante e plena do simbolismo da água. Encontramos Veneza nas cidades destacadas em azul no mapa. São cidades líquidas, mesmo que a água venha num balde e repleta de deuses: “Presume-se que Isaura, cidade dos mil poços, esteja situada em cima de um profundo lago subterrâneo. [...] os deuses vivem nos baldes que, erguidos pelas cordas, surgem nos parapeitos dos poços”[...]. (Calvino, 1990a, p. 17-18).

Figura 3 - Paisagem de Veneza: as águas e o céu do entardecer



Fonte: Fotografia de Valéria Cristina Pereira da Silva, 2019.

Veneza é uma cidade sobre água, inscrita de água, e essa matéria, lembrada pelo veneziano, pode assumir também, além da afetividade da memória, uma outra causa ligada às imagens diretas da matéria, conforme Bachelard (1997). Uma matéria que a mão a conhece, a maneja, a modela, a torna mais leve. “Essas imagens da matéria, nós a sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas perecíveis, as vãs imagens, o dever das superfícies” (Bachelard, 1997, p. 2).

Assim, a água converge na substância dos sonhos dessas cidades como relata, no diálogo com Kublai Khan, o veneziano Marco Polo:

– Resta uma que você jamais menciona. Marco Polo abaixou a cabeça. – Veneza – disse o Khan – E de que outra cidade imagina que eu estava falando? O imperador não se afetou. – No entanto você nunca citou seu nome. E Polo: - Todas às vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza. [...] – Para

distinguir as qualidades das outras cidades, devo partir de uma primeira que parece implícita. No meu caso, trata-se de Veneza. [...] A água do lago estava encrespada; o reflexo dos ramos do antigo palácio real dos Sung fragmentava em reverberações cintilantes como folhas que flutuam. (Calvino, 1990a, p. 82).

A cidade sob as águas guarda o duplo na ilusão dos seus reflexos, a vertigem e os devaneios da água: “discernir todos os sufixos da beleza, tentar encontrar, por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir à própria raiz da força imaginante” (Bachelard, 1997, p. 2). Assim, as cidades aquáticas consistem na essência das cidades descritas por Calvino, por meio das narrativas de Marco Polo.

Por fim, as **cidades subjetivas** são aquelas que concentram o demasiadamente humano. São cidades feitas de angústia, de tédio, de infelicidade, de movências e deslocamentos. São elas: Ercília, Andria, Marozia, Berenice, Raissa, Teodora e todas as cidades cuja legenda no mapa está em dourado. As cidades subjetivas contêm “a imagem exclusiva da cidade humana que ainda a caracteriza” (Calvino, 1990a, p. 144), e por isso mesmo elas podem ser felizes, infelizes, celestiais e até infernais.

A cidade imaginária de Calvino incentiva a imaginação e a criatividade, e pode manifestar-se também iconograficamente, ampliando as formas das imagens que se dão ver, do visual ao visível, como é o exemplo do projeto de Puente⁴ (2016). Além dos mapas, que suscitam as suas páginas, as cidades invisíveis convidam-nos a habitá-las e a viajar, a fixar e a partir, o que faz do território do livro um campo de experiências aberto novas poéticas visuais e imaginárias, pois, como afirma Gomes (2008), trata-se de cidades feitas de textos e do próprio livro de registros da cidade.

3. A cidade na noite imaginária: a lâmpada poética

Há algo de As Mil e Uma Noites nas cidades invisíveis de Ítalo Calvino, como afirma Dias (2003, p. 2), “Marco Polo é versão transfigurada de Sherazade”. E como em As Mil e Uma Noites, em que um conto aparece dentro do outro, as cidades invisíveis também são narrativas dentro da narrativa Haddad (1986). O imaginário, segundo G. Bachelard (1989, 1993) e G. Durand (1992), a

4 Arquiteta de Lima, Peru, que desenha as cidades invisíveis de Ítalo Calvino.

noite, configuram-se como espaço-tempo da criação. O reino da imaginação é noturno, assim como é diurno o reino dos conceitos e da razão. Durand (1992) aborda o imaginário como uma outra atitude imaginativa, consistindo em captar as forças vitais do devir, esforça-se em exorcizar os ídolos mortíferos de Cronos.

A narrativa de Calvino liga-se à experiência mitopoética do imaginário e, na essência, é isso que tanto Sherazade quanto Calvino, por meio de Marco Polo, o fazem. Sherazade narra para manter-se viva. Marco Polo narra para manter viva a essência da cidade em sua lembrança. Ambos estão contra Cronos, buscando redobrar ao infinito ou, como afirma Durand (1992), incorporar-se de outro modo na inelutável mobilidade do tempo, não mais a partir do movimento linear, mas das seguras figuras constantes dos ciclos, que no próprio seio do devir parecem cumprir um designo eterno. As imagens simbólicas são plenas de eufemismo, remete-nos a uma temporalidade lunar, feminina, onde a imaginação organiza e mobilia o tempo com mitos, lendas e histórias, e consola-nos da fuga do tempo. Insere constância no seio da fluidez temporal, na qual a duração é reintegrada e domesticada. De acordo com Gomes (2008), a narrativa presente nas cidades invisíveis conjuga *O livro das maravilhas* e *As Mil e Uma Noites*, onde tanto Marco Polo como Scherazade estão entrelaçados no feixe infinito da memória. A memória contém o vivido, que se vincula também a imagem. Tanto Marco Polo como Sherazade tecem sua narrativa na noite e eufemizam o próprio espaço-tempo, num processo contínuo de criação.

A cidade de Eufêmia, por exemplo, harmoniza com o verbo eufemizar – a ela se vem não apenas para comprar e vender, mas porque também à noite, ao redor das fogueiras, em torno do mercado, sentados em sacos, barris ou em montes de tapetes, cada palavra que se diz transforma-se em outra coisa, um caudal de narrativas de encaixe que deixa solta a ponta do fio, revelando a sincronicidade entre o real e o imaginário (Calvino, 1990a). As palavras bordadas de sentidos guardam segredos, eufemizam. Eufemizar é um verbo importante, quando se pensa na dinâmica simbólica das imagens, como afirma Durand (1992) e de acordo com a divisão que estabelece Bachelard (1993), o reino da imaginação é um reino noturno. A narrativa das cidades invisíveis também é um recital noturno:

É noite, estamos sentados nas escadarias do seu palácio, inspire um pouco de vento – respondeu Marco Polo – Qualquer país

que as minhas palavras evoquem será visto de um observatório como o seu, ainda que no lugar do palácio real exista uma aldeia de palafitas [...]. (Calvino, 1990a, p. 27, grifo nosso).

As cidades de Calvino, essencialmente femininas, nos abrigam em seu ventre de pedra ou de água, redobrando o sentido de sua função protetora no interior da noite. Essas cidades são detentoras dos segredos mais recônditos. A noite da narrativa é a noite da revelação, portal de entrada no mito, no emocional, envolvendo-nos no contorno do mistério. A noite, como nos apresenta Vovelle (1997), é um freio natural à razão iluminista. A narrativa é a única lanterna que nos guia em nossa jornada secreta.

Como vemos nos trechos seguintes, os fios da narrativa de Marco Polo para o grande Kublai Khan são tecidos à noite:

uma sensação de vazio que surge ao calar da noite com o odor dos elefantes após a chuva e das cinzas de sândalo que se resfriam nos braseiros, uma vertigem que faz estremecer os rios, as montanhas historiadas nos fulvos dorsos dos planisférios, enrolando um depois do outro os despachos que anunciam o aniquilamento dos últimos exércitos inimigos de derrota em derrota, e abrindo o lacre dos sinetes dos reis [...]. (Calvino, 1990a, p. 9, grifo nosso).

A noite, como a cidade é feminina, simbolicamente, concentra um estado envolvente. Quando é noite, a imaginação quer voar, mas também o mistério de sua escuridão invoca o temor. A narrativa traz o sonho e provoca o medo, num misto de sensações.

Os lábios comprimidos contra o tubo de âmbar do cachimbo, a barba esmagada pela gargantilha de ametista, os dedões do pé nervosamente dobrados dentro dos chinelos de seda, Kublai Khan ouvia os relatórios de Marco Polo sem se mover. **Era uma daquelas noites em que um vapor hipocondríaco premia o seu coração** [...]. (Calvino, 1990a, p. 57, grifo nosso).

Para Bachelard (1989), existe um parentesco entre a lamparina que vela e a alma que sonha, e tanto a vela como a lamparina acendem-se de noite. Essa atmosfera da imaginação noturna, que encontramos na narrativa das cidades invisíveis de Calvino, poderíamos evocá-la também em Proust, Balzac, Baudelaire, no tempo noturno (Silva, 2015), que, como afirma Bachelard (1989, 1993), é quando as imagens se aprofundam e as lembranças se reúnem.

A noite, tão feminina quanto as cidades, tempo da narrativa e da escuta, faz do tempo também espaço do imaginário. Por isso, quando a descrição das cidades se interrompe para os diálogos entre Marco Polo e Kublai Khan, é sempre noite. É noite no palácio, e as janelas estão abertas ao sonho.

4. O *flâneur* de Gôndola: caminhar por ruas líquidas

Na cidade, também o *flâneur* – esse tema baudelaireano e benjaminiano – necessita dos lampiões de gás em sua perambulação pelas ruas, em sua vigília. O caminhar solitário recolhe imagens oníricas. Desse modo, tanto a chama da vela na casa como as lâmpadas da cidade animam a atividade do escritor. O fogo das lâmpadas de gás é também para o *flâneur* a luz da inspiração, que nutre o poeta e faz da cidade o lugar do imaginário. Reúno essas duas referências fundamentais do imaginário, G. Bachelard (1993) e W. Benjamin (1989), para pensar no Marco Polo de Calvino também como um *flâneur* imaginário. A narrativa do viajante veneziano está sempre ancorada na memória de Veneza, assim como o seu afeto ligado às ruas líquidas desta cidade. Um sonhador de palavras se nutre com tudo que a cidade lhe oferece. Várias das cidades invisíveis são aquáticas, conforme Silva (2017), e atingem outra sensibilidade poética, onde a cidade tem um *flâneur* incomum, que vive, “caminha” e “navega” por ruas líquidas. O seu passeio noturno anima uma paisagem entre águas e sonhos.

Também para Benjamin (1989), na fantasia, o tempo da noite tem seu lugar especial e, no ato criativo, traz a inspiração. Por exemplo, descreve Benjamin (1989) que no decurso de um conto Poe faz com que anoiteça, prolonga-se na cidade à luz de gás. Essa luz fez a multidão, e na rua sentir-se-ia o escritor-*flâneur* em sua própria casa, removeu do grande cenário o céu estrelado. Já Dickens lembra nostálgico de Gênova, onde por duas milhas de ruas iluminadas vagava sem rumo certo. A cidade, dizia ele, é a lanterna mágica, e a *flanerie* necessita da vitrine, ela é indispensável, assim como andar pela cidade é fundamental para os povos dotados de fantasia (Benjamin, 1989). A Veneza evocada por Calvino, por meio da narrativa de Marco Polo, tem tudo isso: a multidão, as mais fantásticas vitrines coloridas e brilhantes e tem a água, que traz todos os sonhos. O *flâneur* de gôndola é potência do imaginário do escritor que é Calvino, transportado

para o imaginário da cidade sob uma nova leitura, uma nova forma. Tal escritor é um *flâneur* do tempo, navegando entre os canais do passado e do futuro e, por vezes, faz uma longa pausa no presente (Figura 4).

Figura 4 - Vista de Veneza: cúpulas e gondoleiros



Fonte: Fotografia da autora, 2019.

As cidades invisíveis são cidades suspensas nas nossas mentes, segundo Coelho (1991), Calvino nos dá a mais lúcida fenomenologia da experiência das cidades, “[...] a cidade transfigura-se, torna-se cristalina, transparente para o olhar como uma libélula” (Coelho, 1991, p. 248). Na articulação de arquétipos, Veneza está sobre a água e ao mesmo tempo é um modelo no firmamento. No arquétipo da cidade dos mortos,⁵ a imortal beleza do seu maravilhamento. A rua conduz o escritor, como *flâneur*, a um tempo e um cenário que emana uma claridade viva de todas as lanternas possíveis, de todos os espelhos e transparências que a cidade reúne. O *flâneur* de gon-

5 Ver Silva (2017).

dola participa de um espetáculo único. Para interpretar essa cidade invisível que é Veneza, no emaranhado de imagens apresentadas por Calvino (1990a), articulamos duas referências fundamentais do imaginário, que são Gaston Bachelard (1993, 1997) e Walter Benjamin (1989). Desse modo, o simbolismo da água encontra a magia da *flanerie* na mais imaginária das cidades invisíveis de Calvino: Veneza.

Veneza à noite não é uma cidade amplamente iluminada. É menos uma cidade da luz e mais uma cidade das sombras. Suas luzes são tênues e fulgurantes, por vezes, bruxuleantes, e nas noites de lua, um caudal de luz suaviza as sombras gerando um impressionismo do luar sobre águas. E o vento suave da noite traz os aromas do verão e nos faz sentir o próprio perfume de sândalo da narrativa de Marco Polo por Calvino (1990a). Como não sonhar numa paisagem é que feita de pleno onirismo? O *flâneur* de Gondola é um sonhador em profundidade que participa do impressionismo dos sentidos, do devaneio das águas (Figura 5).

Figura 5 - Flanerie de Gôndola



Fonte: Fotografia da autora, 2019.

O literato, como *flâneur*, degusta a metamorfose da cidade, tem nela depoimentos que podem emergir de um secreto silêncio, e nas malhas da noite tece seus planos, a trama da escrita. De acordo com W. Benjamin (1989), o *flâneur* é aconselhado a andar pela cidade à noite, e andar pela cidade noturna é em si um ato essencialmente poético e um ensaio da liberdade criativa (Figura 6). No desvão da noite, as cidades se tecem em narrativas (Figura 7), uma linha tênue separa o texto do betume calcificado das ruas, e é assim que Calvino expressa essa grande lição da imaginação, lição do sonho!

Figura 6 - Flâneurs e os devaneios da água



Fonte: Fotografia da autora, 2019.

Figura 7- Anoitecer em Veneza



Fonte: Fotografia da autora, 2019.

Estar diante de um horizonte de água evoca em nós os mais profundos sonhos, por vezes, desse sonho pode emergir, ao longe, uma cidade de cúpulas azuis e torres que lembram os antigos campanários. Uma cidade que contemplamos ao infinito até nela adormecer e, quando acordamos, ela transformou-se num livro.

5. Considerações Finais

Essa leitura consiste num entrelaçamento multiforme entre imagem e imaginário, cidade e texto literário, pois, as 55 cidades narradas são feitas da mesma matéria dos sonhos: palavras, imagens e lembranças.

A localização dessas cidades, um pouco de sua toponímia e suas paisagens e, nesta busca, tentam encontrar nossa própria topofilia e topofobia. As cidades invisíveis contêm qualidades e problemas que atingiram e atingem as nossas cidades, portanto, guardam o passado, e atualizam o presente. A invisibilidade da cidade de Calvino (1990a) é a sua dissolvência em todas as cidades, a cidade que se repete para fixar uma imagem na mente. Consistem, assim, numa memória para o futuro e guardam intactas as qualidades da cidade-imagem em suas possibilidades, não mais de utopia, mas de uchronia.

O imaginário da cidade e a sensibilidade que revigora encantos tocam também coisas danificadas e corrompidas, nos modelos de cidades apresentados nas cidades invisíveis, tempos de cidades ideais que participam da topofilia, na expressão de Bachelard (1993), como espaço feliz. Mas também modelos de cidades infelizes e infernais, os quais necessitamos de cuidado e inteligência para nos desvencilharmos e para superar. Essas imagens fazem a cidade cintilar em suas fisionomias. De um lado, figuravam a beleza, os prazeres, o onirismo, de outro, a feiura, a aridez, o infernal – duas faces das cidades que nos circundam, deslizam sorrateiramente no invisível, passando por inextricáveis repertórios descritivos, e multiplicam-se em imagens que reconhecemos. As palavras eriçam os sentidos que se aprofundam, porém, nem todos os segredos guardados nessas cidades são revelados. A fonte para o enredo, que jorra do pensamento e da imaginação, encontra sua inspiração na cidade da memória, na cidade afetiva. Hábitos surpreendentes, conspirações, tráficos de sentidos, mistérios que fazem da literatura a teia que fixa o imaginário, e para acessar essa teia de significados e sentimentos elaboramos mapas imaginários das cidades invisíveis, que têm também a função de índice, e abrem a toponímia das cidades que lhe estão estampadas. Como base e fundo está a carta de Veneza, porque em cada uma dessas cidades, como narra Marco Polo no interior da escrita de Calvino, há um pouco de Veneza – a cidade, ao mesmo tempo, real e imaginária, metrópole do tempo, cidade mercantil, arquetípica, simbólica e turística, mais do que nunca, fábrica de passantes e viajantes.

Referências

- BACHELARD, G. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, G. *A água e o sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas, v. 3).
- CALVINO, Í. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Cia das Letras, 1990a.
- CALVINO, Í. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1990b.
- CALVINO, Í. *Le città invisibili*. Milano: Oscar Mondadori, 1993.
- CANEVACCI, M. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação*. São Paulo: Studio Nobel, 2004.
- COELHO, E. P. As formas do invisível ou a duplicidade das cidades. In: CENTENO, Y. K.; FREITAS, L. (org.). *A simbólica do espaço: cidades, ilhas, jardins*. Lisboa: Editorial Estampa, 1991, p. 240-248.
- DIAS, M. S. Texto sobre o romance. In: CALVINO, Í. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Folha de São Paulo: 2003.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GOMES, R. C. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- HADDAD, J. A. *Interpretações das mil e uma noites*. 1986. Disponível em: <http://www.hottopos.com//collat6/jamyl.html>. Acesso em: 9 set. 2020.
- PUENTE, K. *As cidades invisíveis de Ítalo Calvino ilustradas*. 2016. Ilustrações das “cidades invisíveis” do romance de 1972 de Ítalo Calvino. Coleção particular. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/805800/as-cidades-invisiveis-de-italo-calvino-ilustradas-por-karina-puente>. Acesso em: 20 out. 2020.
- SILVA, V. C. P. A imagem e o imaginário da cidade paradigmática: uma lei-

tura do espaço-tempo no filme *Meia Noite em Paris*. *Revista Internacional de la Imagen*, Champaign, IL, v. 2, n. 1, p. 51-63, 2015. Disponível em: <http://ijxes.cgpublisher.com/product/pub.218/prod.25>. Acesso em: 14 jun. 2021.

SILVA, V. C. P. Viagem e memória em Veneza: o imaginário da cidade entre a água e os sonhos. *Revista Memorare*, Tubarão, SC, v. 4, n. 2, p. 170-191, 2017. Especial Dossiê: Imaginário e Cotidiano. Disponível em: http://portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/memorare_grupep/issue/view/243/showToc. Acesso em: 18 jan. 2022.

VOVELLE, M. *Imagens e imaginário na história*. São Paulo: Ática, 1997.

As estruturas antropológicas do imaginário: metodologia durandiana de classificação e análise de imagens

Lutiana Casaroli⁶

Desde os primórdios do século XXI, as diversas críticas à forma clássica de fazer ciência abriram caminhos para que os estudos acadêmicos contemplassem as dimensões simbólicas, imaginárias e míticas, que compõem as raízes discursivas que estão fincadas no denominado imaginário humano. Por isso, o imaginário será aqui pensado em torno da perspectiva adotada por Gilbert Durand, em seu livro *Estruturas antropológicas do imaginário* (2012). Os estudos da imagem, isto é, do símbolo, assim perfaz-se numa espécie de encruzilhada teórica, que permite conectar a perspectiva da comunicação como uma força vital que impulsiona o ser humano para a relação (Peruzzolo, 2006) ao imaginário, entendido como um conjunto e relações de imagens que constituem o capital pensado do *Homo sapiens*. É assim que Gilbert Durand (2012) define o imaginário, como o grande denominador fundamental, o qual organiza todos os procedimentos do espírito.

O imaginário é, portanto, considerado essência do espírito na medida que é a raiz de toda criação humana. Segundo Durand (2012), ele é a “norma fundamental”, a base de todo pensamento humano, inclusive o pensamento racional, lógico, uma vez que em sua base encontra-se a imagem, a matriz do pensamento racionalizado.

Portanto, é na dimensão simbólica, na esteira dos estudos de Durand (2012), que o termo “imagem” será aqui abordado. Em outras palavras,

6 Professora do Curso de Relações Públicas da Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre em Comunicação Midiática pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutora em Linguística pela UFG. Pesquisadora na área de comunicação, imagem e imaginário. Capítulo extraído da tese intitulada: “A construção do discurso autorreferencial do jornal *O Popular*: o alicerce mítico na ecologia da interação comunicativa” (Casaroli, 2020). Contato: lutiana_rp@ufg.br

a imagem é sempre símbolo. Já o imaginário é o conjunto de imagens e de relações de imagens, a imaginação é descrita por Durand (2012) como uma faculdade específica, mas sobretudo como uma capacidade de formar e de deformar imagens geradas pela percepção. A imaginação, assim, é a responsável pela operacionalização dessas imagens, e o imaginário, por seu turno, é a maneira como tal faculdade é operacionalizada.

As pesquisas sobre o imaginário começaram a se desenvolver no fim do século XIX e início do século XX, com a expansão das ciências humanas, em especial, a antropologia, a sociologia, a psicanálise e a literatura. Uma diversidade de materiais foi sendo produzida, mas o imaginário ainda carecia de um estudo centrado na compreensão de sua classificação, quer dizer, de sua ordem interna, a fim de entender seu próprio processo de significação.

Jung (2000), baseado na psicologia das profundezas, a qual é pautada nas noções de arquétipos e inconsciente coletivo, possibilitou certa reflexão quanto à classificação do imaginário humano. Porém, foi Gilbert Durand que, interessado nos poderes do mito e também no imaginário humano, propôs, como aspecto fundamental de sua teoria, a classificação das imagens. Isso porque, para ele, essa categorização ainda era uma questão em aberto, sem uma proposta satisfatória. Diante disso, Durand (2012) propõe uma perspectiva de compreensão do imaginário e do símbolo por intermédio da antropologia, ou seja, da ciência que estuda a espécie *Homo sapiens*.

Durand (2012) tece sua explicação acerca da classificação da imagem baseada na influência dos reflexos dominantes (postural, sexual e digestivo) na constituição do imaginário da espécie humana, segundo os estudos da Escola de Reflexologia de Leningrado. As imagens são dinamizadas em feixes formados pelas dominantes reflexas, que se compõem em *schèmes* ou esquema. O esquema, por sua vez, refere-se à atividade abstrata, que constitui o âmbito mental e que apresenta uma estreita correspondência aos reflexos dominantes. A partir dos resultados alcançados pela reflexologia sobre as dominantes reflexas, Durand (2012) concluiu que há uma concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas. Desse modo, na concepção durandiana, as dominantes reflexas prolongadas em esquema são consideradas as matrizes sensório-motoras dos grandes símbolos (assim como a matriz cultural dos grandes símbolos é relegada aos imperativos sociais).

Sob esse aspecto, Durand assegura que as imagens não vêm prontas, nem são transmitidas pela hereditariedade. Para ele, as imagens formam-se por meio das pulsões às quais os reflexos estão ligados, somadas às interações desses reflexos com o meio ambiente em que se vive. É justamente essa interação que Gilbert Durand considera como sendo o trajeto antropológico, consumado como noção capital.

Portanto, com o intuito de apresentar uma possibilidade metodológica capaz de desvelar a matriz profunda que subjaz toda criação humana, ou seja, o imaginário, será aqui abordado, de maneira detalhada, o modo de operacionalizar a imaginação no e pelo chamado trajeto antropológico do imaginário, proposto por Gilbert Durand. Afinal, todo e qualquer ato de comunicação humana é sustentado por essa raiz arcaica.

Os símbolos e suas motivações: o trajeto antropológico do imaginário

Para compreender como se forma o imaginário, é imprescindível considerar que o processo de formação de imagens é similar, seja em um único indivíduo, seja em uma dada cultura. Durand (2012), pensando nisso, dedicou-se a buscar as verdadeiras motivações simbólicas. A classificação dessas motivações apresenta certa complexidade, devido a não linearidade e ao semantismo das imagens.

Diferentes tentativas foram feitas com o propósito de classificar as motivações simbólicas. Conforme expõe Durand,

quer a imaginação estreitamente motivada seja pela língua, seja pelas funções sociais, se modele sobre essas matrizes sociológicas, quer genes raciais intervenham bastante misteriosamente para estruturar os conjuntos simbólicos [...] quer enfim com a psicanálise [...]. São estas diferentes classificações que precisamos criticar antes de estabelecer um método firme. (2012, p. 33).

Após um estudo aprofundando acerca das pesquisas existentes que buscaram uma classificação simbólica, Durand (2012) conclui que todas elas se equivocam na busca de um positivismo objetivo, que encontre a motivação simbólica somente com a ajuda de dados externos à própria consciência imaginante:

Todas essas explicações que, a rigor, podem legitimar esta ou aquela adaptação do comportamento, da percepção e das técnicas, não dão conta dessa potência fundamental dos símbolos que é a de ligarem, para lá das contradições naturais, os elementos inconciliáveis, as compartimentações sociais e as segregações dos períodos da história. Torna-se então necessário procurar as categorias motivantes dos símbolos nos comportamentos elementares do psiquismo humano, reservando para mais tarde o ajustamento desse comportamento aos complementos diretos ou mesmo aos jogos semiológicos. (Durand, 2012, p. 38).

É nesse sentido que Durand analisa os estudos da psicanálise em torno das motivações simbólicas, renegando as explicações da psicologia clássica ou fenomenológica:

Os símbolos, para Freud, classificam-se demasiado facilmente segundo o esquema da bissexualidade humana, e para Adler segundo o esquema da agressividade. Há nisso, como viu Piaget, um imperialismo do recalçamento que reduz sempre o conteúdo imaginário a uma tentativa envergonhada de enganar a censura. Por outras palavras, a imaginação segundo os psicanalistas é o resultado de um conflito entre as pulsões e o seu recalçamento social, enquanto, pelo contrário, ela aparece na maior parte das vezes, no seu próprio movimento, como resultado de um acordo entre os desejos do ambiente social e natural. Longe de ser um produto do recalçamento, veremos [...] que a imaginação é, pelo contrário, origem de uma libertação (défoulement). As imagens não valem pelas raízes libidinosas que escondem, mas pelas flores poéticas que revelam. (Durand, 2012, p. 40).

Em suma, tanto as motivações sociológicas como as psicanalíticas adotadas para se compreender as estruturas ou a gênese do simbolismo pecam por uma “estreiteza metafísica” (Durand, 2012, p. 40). Dessa forma, para estudar concretamente o simbolismo, de modo a encontrar uma explicação que dê conta do fenômeno, é preciso “enveredar resolutamente pela via da antropologia”. Durand (2012) expõe de antemão que não adota limitações previstas, seja pela ontologia psicológica, seja pela ontologia culturalista, para estudar as motivações simbólicas e esboçar uma classificação estrutural dos símbolos. O autor defende a necessidade de se “rejeitar simultaneamente o projeto caro aos psicó-

logos fenomenologistas e os recalcimentos ou intimações sociófugas caras aos sociólogos e aos psicanalistas” (Durand, 2012, p. 40).

Para tanto, conforme assegura Durand, é imprescindível que o analista tenha um ponto de vista antropológico sob o qual “nada de humano deve ser estranho” (2012, p. 40). Posto isso, é necessário colocar-se no trajeto antropológico, ou seja, entender “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (Durand, 2012, p. 41).

Isso se deve ao fato de que Durand conjectura que as imagens se formam por meio das pulsões, às quais os reflexos estão ligados, somadas às interações desses reflexos com o meio ambiente em que se vive. É essa interação que Gilbert Durand admite como trajeto antropológico, sua noção capital.

Essa escolha faz com que a pesquisa se afaste da problemática da anterioridade ontológica, já que, na perspectiva de Durand (2012, p. 41), postula-se a existência da “gênese recíproca”, que oscila do gesto pulsional ao meio material e social e vice-versa. A gênese recíproca é caracterizada pelo equilíbrio móvel, ou seja, a reversibilidade do processo, nesse intervalo, nesse movimento reversível, que se deve instalar a investigação. Logo, para se estudar o imaginário, é preciso levar em conta o trajeto antropológico e sua gênese recíproca.

Nesse sentido, pode-se afirmar que o imaginário não é mais que

esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget (“O pensamento e a linguagem na criança”), as representações subjetivas se explicam “pelas acomodações anteriores do sujeito” ao meio objetivo. (Durand, 2012, p. 34).

Logo, Durand chega à seguinte equação: “o símbolo é sempre o produto dos imperativos biopsíquicos pelas intimações do meio. Foi a esse produto que chamamos de trajeto antropológico, porque a reversibilidade dos termos é característica tanto do produto como do trajeto” (Durand, 2012, p. 41).

Bachelard, no livro *O ar e os sonhos* (1990), já anteviu essa noção de trajeto antropológico. Para ele, os eixos das intenções fundamentais da imaginação são os trajetos dos gestos principais do animal humano em direção ao seu meio natural, prolongado diretamente pelas instituições

primitivas tecnológicas e sociais do *homo faber* (Durand, 2012). Sabe-se que o trajeto entre o gesto e o meio é reversível, pois o meio é revelador da atitude adotada.

Desse modo, “poder-se-ia dizer que qualquer gesto chama a sua matéria e procura o seu utensílio, e que toda a matéria extraída, quer dizer, abstraída do meio cósmico, e qualquer utensílio ou instrumento é vestígio de um gesto passado” (Durand, 2012, p. 41-42). De acordo com Bachelard (1998), a imaginação de um movimento reivindica a imaginação de uma matéria, na qual repousa a gênese recíproca do gesto e do ambiente (símbolo).

Na teoria durandiana, a sociedade desempenha um papel piloto no imaginário, assim como a pulsão individual, uma vez que esta tem sempre um leito social no qual corre livremente ou encontra obstáculos. O sistema projetivo da libido não é pura criação do indivíduo, mas, sim, o encontro entre as pulsões individuais e o leito social. É com base nesse pressuposto que surge a noção de reversibilidade do trajeto e a afirmação de que o imaginário é biopsicossocial.

O trajeto antropológico, assim, pode indistintamente partir da cultura ou do natural psicológico. Isso porque o essencial da representação e do símbolo está contido entre esses dois marcos reversíveis, entre tais dimensões, no trajeto propriamente dito (Durand, 2012).

Gilbert Durand objetivava estabelecer uma relação entre as imagens encontradas em diversas culturas. Com esse intuito, ele partiu do princípio do trajeto antropológico: maneira própria para cada cultura estabelecer a relação existente entre a sensibilidade composta pelas pulsões subjetivas e o meio (social, cósmico, histórico) em que se vive.

Quanto às extremidades passíveis de análise do trajeto antropológico, Durand afirma que elas “só podem ser a priori biológicas ou sociológicas, e que não é senão a posteriori que o trajeto adquire um aspecto psicológico” (1996, p. 65). Afinal, é apenas o conteúdo dessas categorias que pertence ao ramo de estudos psicológicos. Tal conteúdo, que é a psique humana, “é o imenso universo do imaginário onde se submetem imagens, símbolos, ideias, representações” (Durand, 1996, p. 65).

Durand explica que a escolha por iniciar a análise categorial pela extremidade biológica, quer dizer, pelo lado da universalidade biológica da espécie, justifica-se por sua universalidade: “consideramos ser mais eco-

nômico e mais antropológico (porque mais universalizante) fundamentar a classificação sobre o reflexo e não sobre o complexo” (1996, p. 63). O reflexo a que se refere Durand diz respeito aos estudos dos reflexos dominantes de Bechterev, que lhe parecem ser o eixo mais “natural”, mais universal dentro de toda complexidade humana, dissertado no item seguinte. Sua defesa pelos reflexos, como será visto posteriormente, gira em torno do fato de que foi “do lado dos reflexos que descobrimos os substratos metodológicos que nos permitem distinguir dois ou três grandes trajetos antropológicos de base” (Durand, 1996, p. 64).

A noção de imaginário delineia-se no seguinte sentido: “o imaginário é o reservatório concreto da representação humana em geral, onde se vem inscrever o trajeto reversível que, do social ao biológico, e vice-versa, informa a consciência global, a consciência humana” (Durand, 1996, p. 65). Portanto, o imaginário aparece como terreno privilegiado, onde os saberes da ciência da comunicação podem encontrar-se com os saberes da antropologia, já que o “utensílio metodológico” elementar é fornecido pela reflexologia:

Em resumo, podemos dizer que a análise categorial, parte do axioma antropológico de totalidade que reintegra o irracional no universo do gênio humano, leva a que a categoria seja compreendida como um arquétipo combinatório; reconhece a reversibilidade do “trajeto antropológico” e privilegia apenas a título de comodidade metodológica o ponto de partida reflexológico da análise. (Durand, 1996, p. 65).

Sendo assim, pode-se dizer que o universo concreto de nossa consciência, é, primordialmente, composto pelo imaginário. E o estudo desse imaginário está enraizado nas categorias da reflexologia. Assim, tem-se que as categorias gerais da imagem sejam pautadas, respectivamente, nos três reflexos dominantes: a dominante postural, a dominante digestiva e a dominante sexual.

Esse olhar antropológico entreve o elo, quer dizer, a possibilidade primeira de comunhão, permitindo que haja apenas um destino fraterno dos homens, desde os homens primitivos até os contemporâneos: o imaginário.

Se os homens podem se compreender mutuamente através do tempo, da história e da distância das civilizações [...] é porque toda a espécie homo sapiens possui um patrimônio inalienável e fraterno que constitui o império do imaginário. (Durand, 1996, p. 65).

Esse conteúdo privilegiado que constitui o imaginário pode ser acessado por meio da análise categorial das imagens, isto é, dos símbolos. Desse modo, o símbolo aparece como um objeto fundamental de análise. Essa metodologia investigativa revela, talvez, a herança mais íntima e a eterna vocação humana, colocando à disposição uma perspectiva que leva em conta os alicerces da representação humana.

As três dominantes reflexas

Na ânsia de delimitar quais são os eixos do trajeto antropológico que os símbolos constituem, Durand (2012) lança mão do método pragmático e relativista de convergência.⁷ Tal método tende a mostrar as vastas constelações de imagens, que, de modo constante, parecem estruturadas por certo isomorfismo dos símbolos convergentes. Emerge, de novo, o caráter de semanticidade (cada forma corresponde a um conteúdo significativo), “que está na base de todo símbolo e que faz com que a convergência se exerça sobretudo na materialidade de elementos semelhantes mais do que numa simples sintaxe”, pondera Durand (2012, p. 43). Isso quer dizer que a homologia é antes de tudo equivalência morfológica, estrutural, não funcional. E por que os símbolos constelam? Constelam porque “são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações sobre um arquétipo” (Durand, 2012, p. 43).

São nessas constelações, nesses conjuntos simbólicos, que “as imagens vêm convergir em torno de núcleos organizadores que a arquetipologia antropológica deve esforçar-se por distinguir através de todas as manifestações humanas da imaginação” (Durand, 2012, p. 43).

No método proposto por Durand (2012, p. 45), adota-se não uma estatística estrita das imagens, mas uma simples aproximação, denominada microcomparativo (soma dos métodos estrutural e comparativo). Com isso, pôde-se perceber

que essas convergências evidenciam os dois aspectos do método comparativo: o seu aspecto estático e o seu aspecto cinemático, o que significa que as constelações se organizavam ao

7 Método já contido na tese de Piaget (1973), *Psicologia e epistemologia: por uma teoria do conhecimento*, que aborda o tema psicologia genética.

mesmo tempo em torno de imagens de gestos, de esquemas transitivos e igualmente em torno de pontos de condensação simbólica, objetos privilegiados onde se vêm cristalizar os símbolos. (Durand, 2012, p. 43).

Aqui surge um obstáculo: para expor os resultados e descrever essas constelações, é preciso utilizar o discurso: “ora, o discurso tem um fio, um vetor que se vem acrescentar aos sentidos das intuições primeiras” (Durand, 2012, p. 45). Metodologicamente, urge, forçosamente, escolher um ponto de partida, quer seja no esquema psicológico, quer seja no objeto cultural. Porém, isso não significa que esse princípio metodológico seja também ontologicamente primeiro. O fio do discurso e da descrição desta pesquisa não deve ser confundido com o fio da ontogênese e da filogênese dos símbolos, pois, conforme assegura Durand, “se escolhermos deliberadamente um ponto de partida metodológico ‘psicologista’ não é de forma nenhuma para sacrificar um psicologismo ontológico. Simplesmente pareceu-nos mais cômodo partir do psíquico para chegar ao cultural” (2012, p. 45).

Logo, afirma-se a precedência dos imperativos biopsicológicos sobre as intimações sociais, devido à facilidade e à comodidade metodológica. “É, portanto, no domínio psicológico que será necessário descobrir os grandes eixos de uma classificação satisfatória, quer dizer, capaz de integrar todas as constelações que encontramos pelo caminho” (Durand, 2012, p. 46). Desarte, é no setor da psicologia que se deve buscar as metáforas axiomáticas.

Para Bachelard (1992), em *A terra e os devaneios do repouso*, os símbolos não devem ser julgados do ponto de vista da forma, mas da sua força. Outros teóricos consideram, desse modo cinematográfico, o esquema classificador dos símbolos como sendo a constância dos arquétipos, uma direção, não um ponto fixo no espaço do imaginário. “São, portanto, essas imagens motrizes que podemos tomar como ponto de partida psicológico de uma classificação dos símbolos” (Durand, 2012, p. 47).

Com o intuito de desvendar em qual domínio da motricidade estão localizadas as metáforas de base, as grandes categorias vitais da representação, Durand buscou na reflexologia betchereviana o princípio para a sua classificação, assim como a noção de gestos dominantes. Isso porque só a reflexologia apresenta uma possibilidade de estudar o aparelho nervoso do ser humano recém-nascido, em particular, o cérebro.

A reflexologia parece-nos evidenciar a trama metodológica sobre a qual a experiência de vida, os traumatismos fisiológicos, a adaptação positiva ou negativa ao meio, virão inscrever os seus motivos e especificar o “polimorfismo” tanto pulsional como social da infância. As “dominantes reflexas” que Vedenski e depois Betcherv e a sua escola iriam estudar de maneira sistemática são exatamente os mais primitivos conjuntos sensório-motores que constituem os sistemas de ‘acomodações’ mais originários na ontogênese e aos quais, segundo a teoria de Piaget, se deveria referir toda a representação em baixa tensão nos processos de assimilação constitutivos do simbolismo. (Durand, 2012, p. 47).

Betcherev, ao estudar os reflexos primordiais, descobre duas dominantes no recém-nascido humano: a dominante de posição e a dominante de nutrição. Uma terceira dominante foi apontada, mas de modo mais vago, o reflexo sexual.

A primeira dominante, a da posição, é aquela que coordena ou inibe todos os outros reflexos, por exemplo, quando se põe o corpo da criança na vertical. Os reflexos posturais colocam em jogo a topologia da verticalidade: “pode-se dizer que numa tal dominante reflexa se acumulam o *analogon* afetivo e o *analogon* cinestésico da imagem” (Durand, 2012, p. 48; grifo do autor).

A dominante da nutrição aparece mais claramente nos recém-nascidos por meio dos reflexos de sucção labial e de orientação correspondente da cabeça. Esses reflexos são provocados por estímulos exteriores ou pela fome. “A dominante age sempre com um certo imperialismo, pode já ser considerada como um princípio de organização, como uma estrutura sensório-motora” (Durand, 2012, p. 49). Posto isso, a nutrição e a posição estabelecem-se como reações inatas de caráter dominante.

De acordo com Durand (2012), o reflexo sexual foi estudado no animal adulto e macho, salientando que “essa dominante se manifesta por uma concentração das excitações no reforço do complexo braquial”. Aqui se destaca o caráter cíclico e interiormente motivado da dominante copulativa (não necessariamente ligando a ela toda o poder já lhe dado pela psicanálise, nos estudos da pulsão sexual). As motivações do acasalamento seguem ciclos e o ato sexual propriamente dito é acompanhado de movimentos rítmicos: “é, portanto, sob o signo do ritmo que se desenrola o ato sexual” (Durand, 2012, p. 49).

A respeito da ligação entre motricidade primária, aparentemente inconsciente, e representação, a psicologia contemporânea já teceu algumas possíveis explicações. Piaget (1999), por exemplo, afirma que o que caracteriza os primórdios da representação é a passagem da assimilação/acomodação sensorio-motora para a assimilação/acomodação mental. Para Durand (2012), a representação, especialmente, o símbolo, trata-se de uma imitação interiorizada. Os fenômenos da imitação do próprio corpo, por exemplo, manifestam-se desde o primeiro mês de gestação, tornando esse ato uma regra constante.

Como hipótese de trabalho, para Durand (2012), conforme a noção de mecanismo de simbolização, a qual é crucial para os estudos do imaginário, há uma estreita relação entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas. Encerra sua descrição metodológica dizendo, resumidamente:

Admitimos as três dominantes reflexas, “malhas intermédias entre os reflexos simples e os reflexos associados”, como matrizes sensorio-motoras nas quais as representações vão naturalmente integrar-se, sobretudo se certos esquemas (*schémas*) perceptivos vêm enquadrar e assimilar-se aos esquemas (*schémas*) motores primitivos, se as dominantes posturais, de engolimento ou rítmicas se encontram em concordância com os dados de certas experiências perceptivas. É a este nível que os grandes símbolos vão se formar, por uma dupla motivação que lhes vai dar esse aspecto imperativo de sobredeterminação tão característico. (Durand, 2012, p. 44).

A dominante postural, composta pelas matérias luminosas, visuais, ascensionais e pelas técnicas de separação, refere-se ao imaginário da luta, do combate, da purificação. Essa ideia desperta simbolismos representados, por exemplo, pela luz, pelo cume, pela asa, pela escada, pela espada, pela flecha, pelo gládio e pelo cetro.

A dominante digestiva, formada pelas matérias das profundezas, reporta-se ao imaginário do repouso, da intimidade, do aconchego, da união, da acomodação, do refúgio, do envolvimento. Dessa forma, incita simbolismos representados por água, caverna, noite, mãe, morada, utensílios continentais e recipientes, tais como taças, cofres etc.

A dominante copulativa, constituída pelos gestos rítmicos, remete ao imaginário da conciliação de intensões geralmente opostas e contraditórias.

rias, entre a luta e o aconchego. Nela, contém imagens que expressam essa dualidade, simultaneamente, o que desperta simbolismos representados pela roda, pela árvore, pelo fogo, pela cruz, pela lua, pelas estações do ano, pelos ciclos da natureza e da vida, pelo tempo de progresso ou de declínio.

Durand (2012) estabelece uma relação entre os gestos, correspondentes aos reflexos dominantes básicos da espécie humana, levantados pela Escola de Reflexologia, e as representações simbólicas. As representações que correspondem a essas dominantes reflexas expressam-se por aquilo a que Gilbert Durand denominou por *schémas* ou esquema, substratos gestuais que em contato com o meio ambiente natural e social dirigem-se para uma ação. Assim, os três gestos dominantes (o gesto de posição, de nutrição e o copulativo) prolongam-se em esquema, “uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, [que] constitui a factividade e a não-substantividade geral do imaginário” (Durand, 2012, p. 60).

Conforme Pitta (2005, p. 18), o esquema, além de ser anterior à imagem, corresponde a uma tendência geral dos gestos, considera as emoções e as afeições, une os gestos do inconsciente e as representações. Como exemplos temos a verticalidade da postura humana – que corresponde ao esquema da subida e ao da divisão (visual ou manual) –, o gesto de engolir – que se refere ao esquema da descida (percurso interior dos alimentos) –, e o do aconchego na intimidade – o primeiro alimento do homem, que se deu por meio da amamentação.

Todavia, como o esquema ainda é uma abstração, não, necessariamente, imagem, ele irá “substantificar-se”, termo durandiano, em arquétipos. Esse modelo é antes de tudo composto por imagens primordiais, imagens universais, símbolos fundamentais e muito estáveis, além da cultura. Pode-se ilustrar a questão do arquétipo com o esquema da subida, representados pelos arquétipos do chefe, do alto; o esquema do aconchego, pelos da mãe, do colo, do alimento. Portanto, os gestos, diferenciados em esquemas, ao entrarem em contato com o ambiente natural e social, vão determinar os grandes arquétipos, de forma aproximada à definição de Jung (2011). Assim sendo, os arquétipos constituem as “substantificações” dos esquemas:

Jung vai buscar esta noção em Jakob Burckhardt e faz dela sinônimo de “origem primeira”, de “engrama”, de “imagem original”, de “protótipo”. Jung evidencia claramente o caráter de

trajeto antropológico dos arquétipos quando escreve: a imagem primordial deve incontestavelmente estar em relação com certos processos perceptíveis da natureza que se reproduzem sem cessar e são sempre ativos, mas por outro lado é igualmente indubitável o que ela diz respeito também a certas condições interiores da vida e do espírito e da vida em geral. (Durand, 2012, p. 60).

Logo, na acepção durandiana, o arquétipo, intermediário entre os esquemas subjetivos e as imagens fornecidas pelo ambiente perceptivo, seria “o estádio preliminar, a zona matricial da ideia. Bem longe de ter a primazia sobre a imagem, a ideia seria tão somente o comprometimento pragmático do arquétipo imaginário num contexto histórico e epistemológico dado” (Durand, 2012, p. 61). Ademais, ainda trabalhando na explicação da imagem e da ideia, para Durand, aquilo que seria dado anteriormente à ideia consiste no molde “afetivo-representativo”, isto é, no seu “motivo arquetipal”: “é isso que explica igualmente que os racionalismos e os esforços pragmáticos das ciências nunca se libertem completamente do halo imaginário, e que todo o racionalismo, todo o sistema de razões traga nele os seus fantasmas próprios” (Durand, 2012, p. 61). Assim, na esteira de Jung (2011), tem-se que as imagens que servem de base a teorias científicas, mantêm-se nos mesmos limites das que inspiram contos e lendas.

Durand (2012) sublinha a importância dos arquétipos para a constituição do ponto de união entre o imaginário e os processos racionais. O principal fator que diferencia os arquétipos dos símbolos deve-se ao fato de que eles preservam grande estabilidade: “o que diferencia o arquétipo do simples símbolo é geralmente a sua falta de ambivalência, a sua universalidade constante e a sua adequação ao esquema” (Durand, 2012, p. 62). Isso se dá em virtude de os arquétipos ligarem-se a imagens muito diferenciadas pelas culturas, nas quais vários esquemas se vêm imbricar. As estruturas do imaginário, portanto, gravitam em torno de três esquemas matriciais: separar (heroico), incluir (místico) e dramatizar (sintético ou disseminatório). O esquema corresponde ao verbo, à ação básica: dividir, unir, confundir. O arquétipo, ao dar forma a essa intenção fundamental abstrata, será imagem, mas imagem universal: herói, mãe, ou tempo cíclico. O símbolo, por seu turno, vai ser a tradução do arquétipo dentro de um contexto social específico.

A diferença do arquétipo e do símbolo, como visto, é a falta de universalidade constante e sua adequação ao esquema: a roda, por exemplo, é o grande arquétipo do esquema cíclico, pois não se vê outra significação imaginária. Os símbolos, por sua vez, são uma espécie de especificação culturalmente determinada dos arquétipos: a flecha, por exemplo, é um símbolo culturalmente determinado que está ligado ao esquema ascensional, ao gesto postural e ao arquétipo do céu, este já invariável e mais independente da cultura (Durand, 2012, p. 66). É no prolongamento desse raciocínio que Gilbert Durand chega à definição de mito enquanto um: “sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de esquema, sistema dinâmico que, sob a impulsão de um esquema, tende a se compor em relato” (Durand, 2012, p. 67). É o mito que transforma as escolhas em relatos, em histórias que, por sua vez, terão o papel de organizar o mundo, estabelecer as regras de organização social e de servir de modelo, com seus personagens, para a ação cotidiana dos indivíduos. Daí a importância de se examinar a mensagem nos quadros da interação comunicativa: é na mensagem que se encontram os relatos e as histórias, materializados sob a forma da escrita. É a mensagem, portanto, que abriga o mito. Sabe-se que o homem nunca se desmitifica, como será visto adiante, e, como afirma Durand (1996), já não é “pouca coisa” compreender que a suprema mistificação é a de considerar-se liberto dos mitos.

As estruturas figurativas do imaginário: heroica, mística e sintética

A teoria durandiana busca traçar certas categorias do irracional. Como ponto de partida, é preciso dizer que essas categorias são dotadas das qualidades do arquétipo, ou seja, são capazes de se compor em termos cumulativos, não exclusivos, mas sempre numa constante combinatória, capazes de se integrar num conjunto de transformações. Por isso, as categorias do irracional aproximam-se da noção de estrutura, que reserva tais princípios. Mas em termos de dominante estrutural, conforme Durand, é apenas “o agrupamento permanente de um certo número de estruturas que permite inferir uma ‘dominante’ estrutural e classificar um objeto antropológico” (1996, p. 62).

É a esta dominante, sempre passível de transformação, por via da evolução das suas variáveis, que Durand chamou de regime da imagem ou, ainda, “estrutura geral” da imagem:

Enfim, este isomorfismo dos esquemas, arquétipos e símbolos no seio dos sistemas míticos ou de constelações estáticas levar-nos-á a verificar a existência de certos protocolos normativos das representações imaginárias, bem definidos e relativamente estáveis, agrupados em torno dos esquemas originais e a que chamaremos de estruturas. (Durand, 2012, p. 63).

Portanto, estruturas são aqui entendidas como uma forma transformável que desempenha “o papel de protocolo motivador para todo um agrupamento de imagens e suscetível ela própria de se agrupar numa estrutura mais geral a que chamaremos Regime” (Durand, 2012, p. 64). As estruturas implicam um dinamismo transformador, pois emerge a existência de formas dinâmicas, tanto sujeitas à transformação, quanto capazes de transformar o campo imaginário. Com base nessa noção de estrutura e de regimes, Durand esboça, partindo da realidade arquetipal desses regimes e dessas estruturas, “uma filosofia do imaginário que se interroga sobre a forma comum que integra esses regimes heterogêneos e sobre a significação funcional dessa forma da imaginação e do conjunto das estruturas e dos regimes que ela subsume” (Durand, 2012, p. 64).

Ainda em relação às estruturas, numa tentativa de esclarecer a adoção do termo para evitar confusões, Durand (2012, p. 15) afirma, no prefácio da terceira edição, que “apesar de toda publicidade desagradável dada aos diversos ‘estruturalismos’, diremos que a nossa posição não mudou e que foi confirmada pelos trabalhos de Stéphane Lupasco ou de Noam Chomsky”.⁸ Para Durand (2012, p. 15), a estrutura fundamental “arquetípica”:

nunca deixou de considerar os materiais axiomáticos – logo as “forças” – do imaginário. Por detrás das formas estruturadas, que são estruturas extintas ou arrefecidas, transparecem, fundamentalmente, as estruturas profundas que são, como Bachelard ou Jung já o sabiam, arquétipos dinâmicos, “sujeitos” criadores.

O autor evidencia que o que se discutiu em seu capítulo “Fantástica transcendental” está na esteira de Chomsky, principalmente, quando confirma que: “há uma estrutura dinâmica na intenção geral das frases muito mais do que nas formas mortas e vazias das categorias sintáticas ou lexicológicas” (Durand, 2012, p. 15). Para Durand (1996), três são as estruturas figurativas do

8 Durand adianta que, “para Chomsky há uma ‘gramática generativa’ e uma espécie de infraestrutura criacional da linguagem, [...] para Lupasco toda estrutura profunda é um sistema ‘material’ de forças em tensão” (2012, p. 15).

imaginário: Heroica (antitética), mística (inclusiva) e sintética (dramática ou disseminatória). Partindo da classificação dessas estruturas figurativas, é possível desvendar em uma obra a perspectiva simbólica de seus símbolos, assim como a lógica fundadora de sua retórica. Por sua vez, uma perspectiva que abarque as qualificações de base das estruturas figurativas do imaginário permitirá decifrar os conjuntos simbólicos obsedantes, que possibilitam a leitura sincrônica de uma obra, revelando os conjuntos de imagens obsessivas de cada estrutura. Portanto, as estruturas figurativas do imaginário representam “as atitudes imaginativas básicas, através das quais o homem enfrenta a angústia representada pelo Tempo e pela Morte” (Teixeira, 2000, p. 32).

Gilbert Durand (2012) propõe uma arquetipologia geral do imaginário, tecendo a ideia de que a função geral do imaginário humano é a de dar respostas e possíveis soluções ao homem, o qual se depara com a angústia consciente diante da passagem do tempo e da morte. Conforme Teixeira,

o desejo fundamental buscado pela imaginação humana é reduzir essa angústia existencial, através de seu princípio constitutivo: representar, simbolizar as faces do Tempo e da Morte, a fim de controlá-las, e às situações que elas representam. (2000, p. 32).

Diante da impossibilidade do controle absoluto do tempo e da morte, o imaginário cria imagens nefastas dessa angústia, reveladas nos símbolos teriomorfos, nictomorfos e catamorfos. Os teriomorfos são aqueles associados à animalidade e à agressividade. Nictomorfos são os símbolos das trevas terrificantes. Já os catamorfos representam a queda assustadora. Como forma de um enfrentamento, o ser humano desenvolve duas atitudes imaginativas basilares, que correspondem aos regimes diurno e noturno das imagens, a ser dissertado adiante.

Durand (2012), ao descrever o trajeto antropológico, partiu do princípio de que suas estruturas não são fixas, mas sim mutáveis, por serem dinâmicas. Lançou mão de estudos como a reflexologia, trabalhada, principalmente, por Betcherev, e a psicanálise, especialmente na vertente de Jung. Como pressuposto, assumiu que os três gestos dominantes, “dominantes reflexas” postural, digestiva e copulativa, têm uma estreita relação com as representações simbólicas. Desse modo, postula-se que a produção das imagens simbólicas se dá entre as pulsões e o meio ambiente cósmico e social, formando o trajeto antropológico.

Os regimes do imaginário: regime diurno e regime noturno

As estruturas figurativas e dinâmicas, de acordo com Durand, organizam-se em outros protocolos normativos, chamados de regimes da imagem: “uma estrutura é uma forma transformável, desempenhando o papel de protocolo motivador para todo um agrupamento de imagens, e suscetível ela mesma de agrupamento em uma estrutura mais geral que nomearemos de regime” (2012, p. 69). Uma vez descobertas as imagens, na tentativa de classificá-las, o autor percebe que elas dividem-se em dois grupos distintos de significado. Há, na base da organização das imagens, duas intenções básicas e, fundamentalmente, diversas: a primeira delas divide o universo em opostos (bem e mal, feio e bonito, alto e baixo etc.), enquanto a segunda une os opostos no sentido de complementar, harmonizar etc.

Gilbert Durand, com base nisso, passa a considerar a existência de dois regimes da imagem: o regime diurno e o regime noturno. O regime diurno é aquele que reúne as imagens instigadas pelo reflexo dominante postural e de seus respectivos esquemas – caracteriza-se pela luz e possibilita as distinções, o debate. Já o regime noturno comporta as imagens provocadas pelos reflexos dominantes da nutrição e da copulação, assim como de seus prolongamentos em esquema – caracterizado pela noite, que unifica e concilia. Esses dois regimes da imagem cobrem as três estruturas do imaginário, que dão resposta à questão fundamental do homem: sua mortalidade. A morte e a angústia existencial são representadas por meio das imagens relativas à passagem do tempo.

A respeito do regime diurno, Durand esclarece que esse modelo está ligado à dominante postural, à tecnologia das armas, à sociologia do soberano mago e guerreiro, aos rituais da elevação e da purificação (2012). Já o noturno é subdividido nas dominantes digestiva e cíclica:

a primeira inclui as técnicas do continente e do habitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, enquanto a segunda agrupa as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos. (Durand, 2012, p. 58).

Portanto, a metodologia proposta por Durand (2012) prevê um agrupamento, pelo método da convergência, das grandes constelações simbólicas. Dessa maneira, pode-se identificar qual a convergência suprema que os múltiplos semantismos contidos nas imagens dita. O autor destaca que esse método só tem efetividade porque “partimos de uma concepção simbólica da imaginação, quer dizer, de uma concepção que postula o semantismo das imagens, o fato delas não serem signos, mas sim conterem materialmente, de algum modo, o seu sentido” (Durand, 2012, p. 59).

O regime diurno requer uma representação que permaneça em estado de vigília, com as armas prontas para o combate, pois essa atitude corresponde à “estrutura heroica” do imaginário, em que os monstros são combatidos por meio de símbolos antitéticos ou ascensionais e luminosos: as trevas são combatidas pela luz e a queda pela ascensão. Conforme Teixeira (2000), nesse regime, evidencia-se apenas a face trágica, o aspecto tenebroso e maléfico do tempo. No regime noturno, por sua vez, “o imaginário procura captar as forças vitais do devir, para poder exorcizar os ídolos mortíferos de Cronos” (Teixeira, 2000, p. 34). O combate à angústia existencial desenrola-se de dois modos. O drama temporal é amenizado, na estrutura mística, por meio da inversão do valor afetivo atribuído à passagem do tempo e à morte: “pois a intenção é construir um todo harmonioso, onde a angústia e a morte não tenham lugar. Para isso, a imaginação utiliza-se da eufemização (a noite não é mais trevas nefastas, mas apenas sucessão do dia)” (Teixeira, 2000, p. 34). Desse modo, pode-se dizer que a intimidade e o aconchego funcionam como uma espécie de antídoto contra o tempo. Já na estrutura dramática, a face trágica do tempo é desarmada “dos seus poderes maléficos pela busca de um fator de constância na fluidez [...], pela incorporação, na sua inelutável movência, das securizantes figuras do ciclo (a noite é propedêutica necessária ao dia, promessa de aurora)” (Teixeira, 2000, p. 34). A estrutura dramática movimenta, de forma alternada, as valorizações positivas e negativas do tempo, evidenciando tanto a sua face trágica, como a triunfante. Os aspectos ambíguos e simultâneos da realidade são percebidos e harmonizados.

Portanto, pode-se dizer que os dois regimes da imagem (diurno e noturno) cobrem as três estruturas do imaginário e são responsáveis por fornecer as respostas à questão fundamental e indissolúvel do ser humano: sua mortalidade. A morte e angústia existencial são representadas por meio das imagens relativas à passagem do tempo. Os regimes da imagem revelam alguns temas

predominantes. As figurações por meio de esquemas, símbolos e arquétipos, valorizando negativamente as faces imaginárias do tempo ou a luta contra o destino e a morte (nictomórficos, catamórficos e teriomórficos), empreendem uma espécie de terapêutica pela imagem. A representação “transparece um princípio constitutivo da imaginação e que esta obra será tão somente elucidação: figurar um mal, representar um perigo, simbolizar uma angústia é já, através do assenhoreamento pelo cogito, dominá-los” (Durand, 2012, p. 123). É a imaginação que atrai o tempo para um domínio em que consegue vencê-lo facilmente. E, enquanto projeta a hipérbole assustadora dos monstros e da morte, afia em segredo as armas que abaterão o Dragão. “A hipérbole negativa não passa de pretexto para a antítese” (Durand, 2012, p. 123).

Os três grandes temas, isto é, o esquema ascensional, o arquétipo da luz uraniana e o esquema diairético, parecem ser, respectivamente, sob a perspectiva do raciocínio de Durand, o fiel contraponto da queda, das trevas e do compromisso animal ou carnal (2012). Verifica-se que esses apontamentos correspondem aos grandes gestos constitutivos dos reflexos posturais: verticalização e esforço de levantar o busto, visão e, por fim, tato manipulatório, permitido pela libertação postural da mão humana. Esses gestos são reações reflexas primordiais, naturais, de que os símbolos negativos não são mais que contrapartidas afetivas (Durand, 2012, p. 124).

Esses três temas, por serem antíteses da confusão temporal, organizam-se em torno da ideia, da qual sempre há uma força em prol de separação, de segregação. Segundo Durand (2012, p. 124). O esquema da elevação e o arquétipo visual da luz são complementares, o que confirma a intuição de Bachelard (1990): a mesma operação do espírito humano leva para a luz e para a altura. Durand (2012) explica que escolhe apenas dois símbolos para se referir aos três temas apresentados (diairético, luz uraniana e ascensional). Isso porque os temas da verticalização soberana, da luz e da “espada da justiça” levantada são isomórficos, sendo indiferente sacrificar um no título.

Esta, portanto, é a metodologia durandiana para a classificação das imagens que permite que todo analista se enverede em busca da raiz imaginária, matriz de toda e qualquer criação humana. Um estudo dessa ordem tem extrema relevância para os estudiosos da Ciência da Comunicação, pois infere-se que todo ato de interação comunicativa esteja enraizado nesse alicerce, nessa infraestrutura criacional que é o imaginário humano.

Referências

- BACHELARD, G. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- CASAROLI, L. *A construção do discurso autorreferencial do jornal O Popular: o alicerce mítico na ecologia da interação comunicativa*. 2020. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.
- DURAND, G. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução: Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- JUNG, C. G. *Tipos psicológicos*. 4. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2011. v. 6.
- PERUZZOLO, A. *Comunicação como encontro*. Bauru, SP: Edusc, 2006.
- PIAGET, J. *Psicologia e epistemologia: por uma teoria do conhecimento*. Rio de Janeiro: Forense, 1973.
- PIAGET, J. *O pensamento e a linguagem na criança*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PITTA, D. R. *Iniciação à teoria geral do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântida Editora, 2005.
- TEIXEIRA, M. C. S. *Discurso pedagógico, mito e ideologia: o imaginário de Paulo Freire e de Anísio Teixeira*. Rio de Janeiro: Quartet, 2000.

Simbologia e imaginário no discurso publicitário da campanha *Seja Mais Criança*

*Daniele de Lima da Silva*⁹

*Lutiana Casaroli*¹⁰

Os símbolos que rodeiam a humanidade estão presentes em diversas ações, objetivos, manifestações e sistemas culturais, e a televisão é um desses meios que reproduz tais simbologias e se alimenta e dissemina aspectos do imaginário. O imaginário pode ser definido como um museu de imagens mentais (Durand, 2012). Essas imagens simbólicas representam construções sociais e culturais dos sujeitos e são armazenadas nesse grande baú, que é o imaginário, o qual é manifestado em histórias, memórias, imagens, filmes, propagandas, discursos jornalísticos, poemas, entre outros.

É dessa forma, as culturas mundiais são compostas de símbolos e representações, produzindo sentidos. Consequentemente, tal fato gera identificação em grupos, estimulando os símbolos mais fortes no imaginário de cada indivíduo (Hall, 2006). Assim, discursos publicitários utilizam de aspectos simbólicos para gerar identificação com o público e se aproximar dele. Pensando nisso, o presente capítulo foi construído com o objetivo de desvendar a simbologia movimentada no discurso publicitário, mais especificamente na campanha do Dia das Crianças do Banco Bradesco, veiculada em 2020.¹¹ Os objetivos específicos são, portanto, marcar teoricamente a respeito do imaginário, sob ótica de Durand (2012), refletir sobre a simbologia das cores, a partir de Farina

⁹ Mestranda em Comunicação, Mídia e Cultura na Faculdade de Informação e Comunicação (FIC) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Bacharel em Relações Públicas pela UFG. Contato: daniele.lima.rp@gmail.com.

¹⁰ Professora de Relações Públicas na FIC/UFG, Doutora em Linguística pela Faculdade de Letras da UFG, mestra em Comunicação Midiática pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Contato: lutiana_rp@ufg.br.

¹¹ Bradesco (2020).

(1975; 2011) e Chevalier (2015), e relacionar esses elementos com a campanha publicitária do Dia das Crianças do Banco Bradesco.

Para isso, a análise das sequências discursivas levará em conta a classificação das imagens em uma estrutura específica (heroica, mística ou sintética) e, em seguida, a classificação do regime das imagens (diurno ou noturno), de acordo com a metodologia proposta por Durand (2012).

Portanto, para chegar ao objetivo geral de desvendar a simbologia movimentada no discurso publicitário, será preciso levar em conta a classificação das imagens conforme as Estruturas Antropológicas do Imaginário de Durand (2012).

Como auxílio em tal classificação, será utilizado o Dicionário dos Símbolos, de Chevalier (2015), que explicita o sentido simbólico, a epifania guardada em cada imagem. Esse procedimento é fundamental para a compreensão das constelações de imagens que compõem a simbologia discursiva. Objetiva-se, por fim, conhecer a matriz imaginária que subjaz à interação comunicativa que sustenta o discurso publicitário em questão.

A teoria do imaginário

Uma das formas que os profissionais de comunicação se conectam com seus públicos de interesse é através da conexão com seus imaginários. Para isso, são utilizadas narrativas históricas, sequências fílmicas, discursos estruturados, comerciais estrategicamente pensados etc. Dentro de todas essas possibilidades, as comunicações terão em seu âmago cenários, imagens, símbolos, rituais que colaborem com a sugestão do imaginário de cada campanha.

Por isso que investigar tal produção de sentidos e identificar a estrutura imaginária no discurso publicitário é relevante, pois é possível entender aspectos significativos da visão que determinada empresa possui de seus públicos e quais produtos simbólicos estão sendo utilizados para fazer essa comunicação com os *stakeholders*, percebendo então como a organização enxerga o público, quais abordagens julga ser efetiva e quais pontos do imaginário considera relevante para o consumidor.

Visto isso, para Durand (2012), os mitos e símbolos estão na base antropológica, e os pensamentos dos sujeitos são uma representação inte-

ragindo com articulações simbólicas. Ou seja, o imaginário é o ponto de junção para essas representações, que, ao se reunirem, são conjuntos de símbolos e constituem o imaginário.

O imaginário, portanto, é o local que organiza todas essas imagens simbólicas. Assim, essas representações se constituem também por meio do sistema biológico, com o trajeto antropológico. Isso acontece porque o imaginário está conectado com a parte biológica, psíquica e social do ser humano, as quais, ao se interagirem, resultam na conexão do meio cósmico e social. O trajeto antropológico percorre o nível mental, social e natural. E ao final desse caminho, as imagens se tornam simbólicas ao sujeito (Durand, 2012).

Dentro do trajeto antropológico, a parte biológica equivale aos reflexos dominantes (verticalidade postural, deglutição e cópula), estruturando inicialmente os símbolos no imaginário. Esses três reflexos são materializados no imaginário pelos arquétipos postulados por Jung, definidos como imagens universais resultantes do inconsciente coletivo. Um exemplo de arquétipo é o de herói/vilão.

A partir desses aspectos, as imagens podem ser consteladas no regime diurno ou noturno, que têm distinções entre si, que vão contribuir na identificação de determinado arquétipo. No caso do herói, o regime dominante é o diurno. É importante ressaltar que a base desses dois regimes está nas dominantes digestivas, sexuais e ascensionais.

Para Durand (2012), o regime diurno tem as características de ascensão (reflexo postural), remetendo ao vertical, subida, luz, sol, separação, combate, luta, ave, anjo, ouro, fogo, contrastes, energia, entre outros. O regime diurno representa mais fortemente também ao combate constante contra o tempo e o vencimento da morte:

O reflexo postural associado ao posicionamento ereto do ser humano, remete aos movimentos de ascensão e de verticalização, que resultam em símbolos de potência e de heroísmo, de subida em direção à luz e ao sol, de elevação e pureza e de confronto e separação. Esse reflexo inspira a produção de símbolos ascensionais (cetro, flecha, asa, anjo), espetaculares (luz, sol, ouro, fogo, céu) e diaréticos (herói, espada). (Durand, 2012, p. 7).

Já as características das imagens noturnas, estão ligadas ao trágico e à dramatização, ligadas ao reflexo dominante copulativo: “narrativas de

morte e renascimento, caos e regeneração, androginia e ligação dos contrários são exemplares desse movimento cíclico, polêmico e de eterno retorno que caracterizam algumas das imagens noturnas (Durand, 2012, p. 8). “No universo mítico místico [regime noturno], a ação primordial é confundir, sugerida pela dominante da descida digestiva, trazendo imagens de intimidade, calor, alimento, substância etc.” (Barros, 2010, p. 135).

Portanto, possui características opostas ao regime diurno, com características dramáticas que enxergam a morte como algo que não é negativo, mas sim como a ordem natural das coisas, como um descanso.

a ação predominante é reunir, que se coaduna com a dominante copulativa e suas constantes rítmicas. Vêm daí imagens como a do porvir, a da roda, a da androginia, a do deus plural, que são capazes de harmonizar contradições através do tempo. (Barros, 2010, p. 135).

Percebe-se em discursos simbólicos os aspectos descritos acima, e com isso é possível entender o núcleo mítico do que está sendo produzido. Esses símbolos podem se materializar no discurso escrito, falado, imagético. Por exemplo, as palavras carregam consigo diversas significações provenientes do imaginário, e tal riqueza de símbolos é aproveitada em produções publicitárias (Dourado, 2017). Visto isso, textos, filmes, poemas, obras de arte, comerciais televisivos, novelas, perfis de pessoas influentes na internet, podem carregar diversos aspectos complexos e imagéticos ao serem desvelados. Para entender os núcleos míticos dessas produções, a mitocrítica é um método adequado para investigar esses conteúdos, pois através dela identifica-se os mitos dominantes em determinado produto simbólico.

De forma sintética, para Durand (2012), a angústia existencial humana de lidar com a morte e o tempo faz com que os indivíduos criem formatos simbólicos com o intuito de escapar desses medos ou transformar as tristezas em objetos, pensamentos e histórias significativas como uma forma de eternizar a existência. É por isso que quando os sujeitos se deparam com representações com as quais possam se identificar seus imaginários, a conexão é forte. A pessoa se autocompreende, se enxerga, sente-se parte do universo e confortável, ao se deparar com uma narrativa que está acostumada, afinal, é um momento de conexão com seu próprio imaginário.

Essas atitudes imaginativas resultam na percepção, produção e reprodução de símbolos, imagens, mitos e arquétipos pelo ser humano. Esse conjunto de elementos simbólicos formaria o “imaginário”, cuja principal função seria levar o homem a um equilíbrio biopsicosocial diante da percepção da temporalidade e, conseqüentemente, da finitude. (Anaz *et al.*, 2014, p. 2).

É a partir dessa lógica que heróis nacionais são criados, mártires, santos e figuras revolucionárias:

A criação de heróis e das celebridades pela mídia é uma forma de identificação coletiva de personagens vitais para afirmação da coletividade, mais que isso, uma forma de materializar em um personagem o modelo de perfeição e deslumbramento coletivo. (Tuzzo, 2004, p. 122).

Cria-se a ideia de um ser humano capaz de transcender a morte e o tempo, inspirando vidas e produzindo sentidos mesmo após a sua inexistência física, o legado e a sua simbologia permanecem (Campbell, 1991). No mesmo sentido que os contos de fadas, com bruxas, rainhas e fadas imortais, poderes além do humano, que são capazes de curar doenças, ressuscitar mortos, possuir juventude eterna, todas são formas de escapismo da morte e do tempo. Assim como as religiões, com personagens imortais que embarcam em aventuras, visitam o céu e o inferno, são arrebatados, e o Deus cristão que se autointitula como onipresença, onipotência e onisciência, indo além do tempo físico.

Porém, até mesmos nas representações mais sutis, tais sugestões imaginárias estão presentes. Muitas vezes a vitória sobre a morte ou o tempo não é tão direta, mas mesmo assim, cria conexão com o público que consume tal produção midiática, literária ou cinematográfica (Santos, 2016). A seguir, exploraremos apetrechos simbólicos e produções de sentidos no âmbito dos veículos comunicacionais.

A reprodução de símbolos na mídia

As formas simbólicas possuem algumas características: intenção (propósito de comunicação, o que pretende dizer), convenção (interpretação e entendimento próximo ao universal), estruturação (construção própria

e sistêmica), referenciação (remete e representa algo anterior) e contextualização – significado nos ambientes sociais e históricos em que são produzidos e recebidos (Mendonça, 2010). E as organizações, divulgando-se por meios dos veículos midiáticos, utilizam essas características em seus comerciais televisivos, por exemplo, a fim de tocar o público, se aproximar, criar laços e identificação.

Ou seja, o imaginário se insere entre as subjetividades e o meio, não podendo fugir da afetividade (Santos, 2016). O afeto faz parte dos seres humanos. Ao se trabalhar com o imaginário nas publicidades, obtêm-se efetividade na comunicação, afinal, os sujeitos possuem subjetividades que estão conectadas com o seu interior e com o exterior à sua volta. A mídia se alimenta do imaginário da sociedade, e as pessoas consomem essa reprodução simbólica.

Thompson (2011) afirma que os posicionamentos e as transformações midiáticas modernas são modificadores da sociedade como um todo. E por isso não é possível entender alguns aspectos da sociedade moderna, sem antes estudar os formatos e características que a mídia pegou emprestado da própria sociedade:

o imaginário é conjunto das imagens e relações de imagens produzidas pelo homem a partir, de um lado, de formas tanto quanto possível universais e invariantes – e que derivam de sua inserção física, comportamental, no mundo – e, de outro, de formas geradas em contextos particulares historicamente determináveis. (Coelho, 1997, p. 212).

Não há como fugir dos produtos carregados de simbologias: “Em todas as sociedades os seres humanos se ocupam da produção e do intercâmbio de informações e de conteúdo simbólico” (Thompson, 2011, p. 89). É neste princípio que tais disseminações de imagens se constituem nas mídias, uma vez que há esse entrelaçamento entre arquétipos e a representação do contexto social vivido, por meio de discursos. Ou seja, os veículos comunicacionais sempre estão reproduzindo discursos simbólicos, que remetem a arquétipos específicos e imagens, atingindo mais fortemente grupos específicos: “[...] o estudo do imaginário está na base de toda política cultural que se pretenda convergente com os desejos e necessidades de grupos localizados” (Coelho, 1997, p. 212).

Já adentrando um pouco na análise prática, tais produções midiáticas, recheadas de simbologia, podem estar mais relacionadas com o regime diurno, por exemplo, de caráter heroico, dramático ou místico, tudo isso a partir de um estudo aprofundado das peças publicitárias, e assim reconhecer a “[...] orientação ou capital imaginário de um indivíduo ou grupo”, e também o “[...] autoconhecimento do universo cultural de indivíduos e grupos” (Coelho, 1997, p. 212).

É a partir da mitocrítica que é possível identificar os mitos vigentes nos discursos publicitários escolhidos. Mito é uma narrativa que possui palavras munidas de símbolos e ideias que representam os arquétipos (Durand, 2012). Assim, o mito vai ficar mais aparente a partir da redundância de seus mitemas, da repetição de arquétipos: “Um mito é uma metáfora daquilo que repousa por trás do mundo visível” (Campbell, 1991, p. 11).

Com isso, o processo do mito consiste na repetição das ligações simbólicas que os compõem. Consequentemente, a redundância desses elementos aponta para um mitema: “[...] cada mitema é o portador de uma mesma verdade relativa à tonalidade do mito ou do rito” (Durand, 2004, p. 86).

Assim, os sujeitos estão frequentemente utilizando mitos para tornar “racional” a faculdade do imaginário e deixar mais externa a complexa tarefa em lidar com o tempo e com a morte. E essa manifestação do imaginário acontece de diversas maneiras, a mídia é um desses caminhos, visto que ela produz sentido e formas simbólicas, inclusive em propagandas publicitárias (Santos, 2016).

Dentro dos discursos publicitários, há um estudo dos públicos de interesse a serem atingidos para que a comunicação utilizada se aproxime da realidade desses *stakeholders*. Para isso, serão utilizados, arquétipos, mitos e símbolos que mais conversam com as pessoas que buscam ser atingidas com a publicidade. A cor, por exemplo, é um desses símbolos muito estudados e escolhidos de forma detalhista para tornar favorável o relacionamento com o futuro cliente. Por isso, é tão importante escolher a cor certa para construção de logomarcas, rótulos, apresentações comerciais, vídeos etc. Afinal, a cor deve ser baseada não só no conceito da marca, empresa ou produto, mas também no âmagio cultural e imaginário do público e, assim, ter efetividade nas sugestões de sensações, proximidade e êxito nas mensagens comunicadas:

A cor de uma apresentação (embalagem, rótulo, logotipo...) deve estar de acordo com o caráter e a qualidade do conteúdo/conceito e deve ser ajustada com os requerimentos psicológicos e culturais do público a que se destina. Apesar de a maior parte das pessoas não ter consciência disso nem tampouco da carga simbólica da cor, todos nós, quando nos deparamos com cores “positivas” e bem combinadas, reagimos favoravelmente e nos deixamos levar pela atração que elas exercem sobre os nossos sentidos. (Farina, 2011, p. 17).

E é por isso que a reprodução de símbolos na mídia é frequente em campanhas publicitárias, pois toca de forma muito próxima aos públicos: “Foi justamente nesse sentido que os criadores da propaganda comercial sentiram a cor como atração psicológica do homem, algo que faz parte de sua vida. A História do homem integra, de fato, esse importante aspecto e sua recordação se perde nos tempos” (Farina, 2011, p. 18).

Porém, todos os elementos discutidos anteriormente sobre o imaginário, como arquétipos, mitos, os discursos textuais em si, a organização das imagens, elementos que as acompanham, também impactam na eficácia da comunicação. A cor, por si só, precisa ser bem selecionada, mas todos os outros pontos também contribuem no impacto da mensagem publicitária, ou seja, o uso que se fará do elemento cor (Farina, 2011). Afinal, “para as marcas, principalmente, não bastava apresentar objetivamente seu produto. Era preciso criar intimidade, fortalecer o laço afetivo e ganhar a confiança de seus seguidores” (Bernardes; Tuzzo, 2016, p. 13).

Preende-se, portanto, nesse estudo, identificar aspectos simbólicos no vídeopropaganda do Banco Bradesco. A seguir, serão explorados tais pontos na prática publicitária:

Simbologia e imaginário na propaganda Seja Mais Criança

O vídeopropaganda do Bradesco tem duração de 1min51s (Bradesco, 2020). Já em seu início, uma casa em um cenário de tempestades com relâmpagos é exibida. Logo em seguida, a Bradesco também é mostrada, afirmando a marca da empresa. Já dentro da casa, é possível visualizar objetos e fotos de duas crianças, aparentemente irmãos. Uma delas (a garota) dorme, enquanto lá fora acontece a chuva forte. Não demora muito tempo para que um garoto

entre em seu quarto, aparentemente com medo dos barulhos da tempestade. Assim, sua irmã o acalma e ambos se deitam, porém, o garotinho continua apavorado. Pensando em acalmar seu irmão, a menina coloca para tocar uma caixinha de música, e os dois se escondem embaixo das cobertas, para ouvir um som mais relaxante e se distraírem dos sons assustadores da chuva. Quando adormecem, um trovão, que estremece a casa, acaba por acordar a garota com um susto, e em seguida, ela se depara com um monstro. Então, seu irmão a socorre e a acalma, não existia monstro, era apenas um casaco. Nesse momento, percebe-se que o garoto é cego. Após isso, os dois dormem juntos calmamente e surge a frase: “Ser criança é acreditar que juntos podemos enfrentar qualquer medo”. Por fim, é mostrado um desenho dos dois irmãos de mãos dadas. E assim, a logomarca Bradesco aparece novamente, como um fechamento, juntamente com a chamada “Desafie o futuro”.

As seqüências discursivas extraídas do corpus à análise são aquelas localizadas no principal elemento da interação comunicativa: a mensagem. Em suma, a mensagem é o dito em si, o que se quer dizer. No caso, a mensagem é composta por um vídeo publicitário, isto é, sua natureza diz respeito à imagem em movimento.

É na mensagem que se encontram boa dose dos fios do discurso que possibilitam a busca pelas imagens, símbolos e pelos arquétipos que constituem o discurso publicitário. Dentre as diversas especificidades da linguagem da imagem em movimento, há um elemento aqui que ganhará relevância, devido seu alto grau de repetição: é a cor, exercendo a ação tríplice de impressionar, expressar e construir: “A cor é vista, impressiona a retina. E sentida: provoca uma emoção. E é construtiva, pois, tendo um significado próprio, tem valor de símbolo e capacidade, portanto, de construir uma linguagem própria que comunique uma ideia” (Farina, 2011).

A configuração do elemento cor no discurso publicitário tem caráter redundante: esse elemento se repete para melhor ser compreendido em sua lição simbólica fundamental, à semelhança dos símbolos que se unem em constelações. Para além dos fins persuasivos, a redundância imagética garante certa unicidade ao discurso publicitário, pois essa mensagem precisa conquistar seus públicos consumidores.

O tema trabalhado no discurso publicitário em análise pendula entre a dicotomia: medo versus coragem. Chama-se a atenção aqui para o fato de a

simbólica discursiva fazer clara referência a uma questão arquetípica humana fundamental: o medo primordial da passagem do tempo e da chegada da morte. Durand (2012) afirma que toda atitude imaginativa humana é uma resposta arquetipal dada às grandes questões insolúveis: “Quem somos”, “de onde viemos” e “para onde vamos”? Nesse sentido, o discurso publicitário aqui analisado pode ser compreendido como uma narrativa que tenta dar respostas a uma das principais angústias humanas, por meio de imagens, símbolos e arquétipos. A dicotomia entre medo e coragem é uma questão que a humanidade se depara há séculos, em todas as suas tentativas de sobreviver. É possível perceber que aqui ela é atualizada para os tempos atuais, e continua cumprindo seu papel de denominador comum da humanidade. Inclusive, o medo da morte é a mola propulsora para todo e qualquer movimento de comunicação, como afirma Peruzzolo (2006). Para ele, a comunicação é uma relação com o outro, é um encontro que busca a sobrevivência de si, do outro e da espécie. É nessa relação que temos mais chances de sobreviver. E é exatamente essa a questão prototípica trabalhada na temática do discurso publicitário: “Ser criança é acreditar que juntos podemos enfrentar qualquer medo”. Não é à toa que a mensagem do vídeo é capaz de emocionar boa parte de seus espectadores, afinal, faz alusão à matriz humana, ao alicerce imaginário arcaico que vibra em todos os sujeitos, daí seu alto potencial persuasivo.

Para Bachelard (1990, p. 18), toda e qualquer valorização por si só já é uma espécie de verticalização. Nota-se no discurso publicitário a valorização da atitude dos personagens de acolhimento, baseada numa crença de que juntos podem enfrentar o medo, isto é, juntos adquirem a coragem. Para Bachelard (1990), a verticalidade é a única direção com significação ativa, pois pressupõe que a noção de verticalidade, enquanto eixo estável das coisas está diretamente relacionada ao reflexo postural do homem: a postura ereta proveniente da atitude humana de ficar em pé. Desse modo, a simbólica ascensional aparece em um primeiro momento pela lógica traçada no próprio tema, que oscila entre a questão do medo e da coragem. Ao verticalizar a busca pela coragem e, logicamente, pela derrota do medo, o discurso publicitário repete de modo demasiado alguns elementos da linguagem visual, em especial, a cor, objeto dessa discussão.

A cor é uma sensação visual, que produz sentidos, remete a histórias, sentimentos e sensações, com isso, as cores podem produzir

impressões, reflexos sensoriais, estimulando emoções, a consciência, nossos impulsos e desejos (Farina, 2011). Consequentemente, as cores se relacionam diretamente com a faculdade do imaginário e possui grande pregnância simbólica. Assim, cada cor poderá comunicar algo diferente, de acordo com o tom e de outros elementos trazidos no discurso textual e imagético, sendo o que acontece na campanha *Seja Mais Criança*, promovida pelo Banco Bradesco (2017, 2020).

Três são as cores que se revezam com maior força na construção simbólica: rosa, azul e amarelo. Chama-se atenção para o fato de que a cor azul, que em seu significado prototípico carrega consigo sentidos, como tranquilidade, confiança e harmonia (Farina, 1975), aqui é, por vezes, mobilizada em seu sentido oposto, em um claro jogo de sombra e luz. O azul em sua tonalidade escura, que aparece no céu escuro em meio a raios e trovões, aparece em oposição ao azul celeste, sugerindo o sentido do medo, temor do desconhecido, das trevas. Nesse sentido, Chevalier (2015, p. 107) destaca que “o conjunto de suas aplicações simbólicas depende dessas qualidades fundamentais”. O azul, por excelência, é a mais profunda das cores. Nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito. Nesse infinito, só há vazio: um vazio exato, puro, que faz do azul a mais fria das cores (Chevalier, 2015). Associado ao branco neutro configura-se também como a mais pura das cores. Nota-se que o discurso publicitário oscila em relação ao uso do azul, no seguinte sentido: o azul escuro, quando acompanhado de uma luz fraca, remete ao escuro da noite; em contraposição ao azul escuro associado a um efeito de luz amarela, que faz referência à claridade do dia. O azul, conforme Chevalier (2015, p. 107) “é o caminho da divagação, e quando ele se escurece, de acordo com a sua tendência natural, torna-se o caminho do sonho”. Ou, no caso analisado, do pesadelo, ao ser associado às trevas: nota-se claramente a transição entre a luz da noite, o azul escuro para a luz do dia, solar, luminosa, acolhedora. Portanto, pode-se dizer que o azul resolve em si mesmo, nesse jogo de sombra e luz, as contradições, as alternâncias, com o jogo entre dia e noite, que dão ritmo à vida (Chevalier, 2015).

E, no mesmo instante, em que ocorre a alternância de luz, da luz noturna, secreta, tenebrosa, para a luz diurna, solar, quente, acolhedora, nota-se a aparição da cor rosa, em conjunção com o azul. Tais mudanças de

cor entre as cenas e acontecimentos são estrategicamente pensadas, visto que o estudo das cores na comunicação e no marketing permite conhecer a potência psíquica do uso desses símbolos. Assim, a publicidade utiliza de cores que contribuem com a atração, proximidade, sedução e identificação com o público (Farina, 1975).

A cor rosa é resultado da mistura entre o vermelho e o branco, assimilando os sentidos de ambas as cores a ela associadas. O vermelho vivo “diurno, solar, centrípeto, incita à ação” (Chevalier, 2015, p. 945). Ele é o símbolo do ardor, da beleza, das paixões avassaladoras, associadas à força vital do sangue vermelho, que corre nas veias dos sujeitos e anima os corpos. O branco, por sua vez, é a cor da pureza, “uma cor neutra, passiva” (Chevalier, 2015, p. 143). Logo, ao se associar o branco, puro e passivo, ao vermelho, vital, ameniza-se esse sentido vivo, ativo, operante que o vermelho carrega e conota ao rosa todo um sentido de candura, docilidade, afetividade. Não é à toa que o rosa é associado ao amor.

Com isso, nota-se que o discurso publicitário desliza de uma matriz do medo, simbolizada pela cor azul escuro e pela sensação de escuro provocada pela luz branca mais tênue, para a matriz da coragem, que é encorajada pelo sentido amoroso do rosa e enaltecida pela cor amarela, tanto presente nos recursos de cenário quanto na luz amarela que invade o discurso: “A cor é uma força poderosa. Ela age de acordo com uma espécie de lei, pois não podemos negar que, do ponto de vista sensorial, as cores recuam ou avançam – pois causam em nós essa impressão (Farina, 2011, p. 31)”.

A cor amarela, prototipicamente, está associada ao calor do Sol e ao poder divino ligado à luz que dele irradia: “os raios de sol, atravessando o azul celeste, manifestam o poder das divindades do além” (Chevalier, 2015, p. 40). De acordo com Farina (1975), os efeitos de sentidos provenientes do amarelo transitam entre as questões de jovialidade, alegria, criatividade, acolhimento e ousadia. De acordo com Chevalier, o amarelo é “intenso, violento, agudo até a estridência, ou amplo e cegante como um fluxo de metal em fusão. O amarelo é a mais quente, a mais expansiva, a mais ardente das cores, difícil de atenuar e que extravasa sempre dos limites em que o artista desejou encerrá-la [...]” (2015, p. 40).

Logo, a noção de coragem diante do medo é simbolizada por essa constelação simbólica que associa a oposição azul (trevas) e rosa com amarelo (luz). Conforme Chevalier (2015), o amarelo é associado simbolicamente à luz de ouro: é a cor masculina, de luz e de vida, é o veículo da juventude, do vigor, da eternidade divina, deslizando facilmente para a cor dos deuses. É assim que “a luz de ouro se torna por vezes um caminho de comunicação nos dois sentidos, um mediador entre os homens e os deuses” (Chevalier, 2015, p. 40). É nesse sentido que o discurso publicitário constrói a narrativa em torno da coragem que os personagens, no caso crianças, precisam incorporar para enfrentar seus medos: o amarelo assume o sentido de revelar que ali houve uma verdadeira renovação, de empoderamento daqueles que o encarnam, afinal “sendo de essência divina, o amarelo-ouro se torna, na terra, o atributo do poder (Chevalier, 2015, p. 40).

Nota-se, claramente a oposição entre as trevas, simbolizada pelo escuro (pouca luz), provocado pelo tempo chuvoso (nebuloso, mal tempo), e a situação de iluminação, simbolizada pela luz amarela. A coragem vem encarnada pela simbologia da luz proveniente do seio do amarelo: “o amarelo tem uma tal tendência ao claro que não pode haver amarelo muito escuro. Pode-se dizer que existe uma afinidade profunda, física, entre o amarelo e o branco” (Chevalier, 2015, p. 40).

É assim que a constelação simbólica que rege a narrativa do discurso publicitário, verticalizado em torno das cores amarelo e rosa, em clara oposição ao azul, movimentada majoritariamente o esquema ascensional, diretamente ligado à dominante postural (que traz à tona símbolos de elevação, divisão, luta). Essa constelação orbita aquilo que Durand (2012) chama de estrutura heroica do imaginário, apontando para o regime diurno da imagem.

Para que se compreenda o que exatamente a classificação das imagens em regimes significa, é preciso compreender a lógica traçada por Durand (2012). Para esse autor, os símbolos seguem uma ordem própria de agrupamento, unindo-se em torno de núcleos organizadores, conhecidos como constelações de imagens que, por sua vez, estruturam-se por isomorfismos, isto é, aqueles símbolos que se apresentam sob a mesma forma, se unem, por serem símbolos convergentes. Du-

rand (2012), ao fazer essa constatação, nota algumas normas da representação imaginária, alguns agrupamentos possíveis, às quais denominou de estruturas do imaginário (heroica, mística e sintética). Por sua vez, tais estruturas figurativas e dinâmicas organizam-se em protocolos normativos, que Durand (2012, p. 69) denominou de regimes: o regime diurno e o regime noturno da imagem.

Os regimes da imagem unem dois grupos de símbolos distintos de significados. Na base da organização das imagens, pode-se dizer que há duas intenções básicas e fundamentalmente diversas: a primeira delas divide o universo em opostos (bem e mal, feio e bonito, alto e baixo etc.), enquanto a segunda une os opostos no sentido de complementar, harmonizar (bem e mal, feio e bonito etc.). Essa é a lógica que prescreve a existência de dois regimes da imagem: diurno e noturno, respectivamente. Como visto, o discurso publicitário constrói seu eixo persuasivo, a partir de uma lógica da dualidade, a contradição entre medo e coragem. Naturalmente, ao assumir como ponto de partida da narrativa a divisão do universo em opostos, recorre ao regime diurno da imagem para sustentar sua simbologia. Para Durand (2012), o regime diurno é aquele que reúne as imagens instigadas pelo reflexo dominante postural e seus respectivos esquemas, isto é, caracteriza-se pela luz e pelos movimentos ascensionais e distintivos, prototípicos de um herói. Esse regime de imagem, portanto, cobre à estrutura heroica do imaginário, que tenta dar resposta à questão fundamental do homem: sua mortalidade. A morte e a angústia existencial, aqui, são representadas por meio de imagens relativas ao medo das trevas, da escuridão e da aproximação da morte nefasta. Chama-se a atenção para o fato de o medo do escuro ser absolutamente humano, presente em nós e em todos nossos ancestrais, desde aqueles primeiros seres humanos que, com a aquisição do cérebro e da imaginação simbólica, se depararam com a passagem do tempo, a transição do dia para a noite, e, com isso, com a chegada da escuridão, nasce o medo de se tornar alimento para o outro. E os personagens, crianças, assumem a postura do herói, personagem prototípico do regime diurno, aquele que precisa travar uma guerra contra o medo, contra as trevas, embebido de coragem, empatia, união e amor.

Portanto, a partir das reflexões teóricas e práticas realizadas nesse estudo, pode-se perceber quão complexas são as estruturas simbólicas e do imaginário, caminhando juntamente com a tríade biopsicosocial. E é dentro disso, que campanhas de publicidade trabalham, explorando as sensações, sentimentos e sugestões que a combinação de elementos simbólicos e significativos para seus públicos podem gerar, somados a uma linguagem e elementos adequados.

Com isso, analisar campanhas publicitárias a partir da bagagem do imaginário possibilita uma visualização profunda de contextos históricos, simbólicos e culturais trazidos no interior daquele discurso publicitário. Ou seja, um vídeo veiculado com o intuito de divulgar uma marca ou produto não carrega apenas discursos de venda, mas traz também possibilidades de criar laços com o público, gerar identificação e emocionar, o que acontece com a campanha Seja Mais Criança. Todos os elementos são estrategicamente pensados e, como já analisado aqui, o simbólico da cor possui uma ênfase no vídeo, que contribui para criar tais conexões, afinal, as cores são produtos simbólicos e estratégicos, possuidoras de um poder identitário para as organizações, capaz de comunicar ideias e transpassar sentimentos: “É evidente que, na força comunicativa da imagem, o que predomina é o impacto exercido pela cor. Nem a captação instantânea da forma do objeto pode produzir o impacto emocional que nos é proporcionado pela cor” (Farina, 2011, p. 26).

Por fim, o Bradesco, em Seja Mais Criança, consegue causar tais impactos, utilizando a simbologia das cores para tocar nas questões existenciais humanas e afetivas. A propaganda vai além, trazendo aspectos comuns no regime diurno descrito por Durand (2012). Coloca os personagens na postura de luta, vencer, enfrentar. Os medos humanos são comuns a todos, mas a coragem também vibra nos sujeitos e fornece combustível para lutar contra as adversidades e ir em frente, mesmo em meio aos obstáculos. A construção da campanha coloca as crianças como heroínas, ou seja, “ser mais criança” é temer, enfrentar e, sobretudo, desafiar. “Desafie o futuro”, exhibe ao público a ideia da teoria do imaginário, proposta por Durand (2012): o tempo está passando, e com ele a angústia e a ansiedade por algo que é passageiro e não eterno, mas que se é encarado todos os dias da existência humana.

Referências

ANAZ, S. A. L.; AGUIAR, G.; LEMOS, L.; FREIRE, N.; COSTA, E. Noções do imaginário: perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin. *Revista Nexi*, n. 3, p. 1-16, 2014.

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

BARROS, A. T. M. P. Comunicação e imaginário: uma proposta mitodológica. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 33, n. 2, p. 125-143, 2010.

BERNARDES, P. G. G.; TUZZO, S. A. A construção da identidade organizacional pela prática de storytellings nas redes sociais: imagem e produção de sentidos. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO CENTRO-OESTE, 18., 2016, Goiânia. *Anais eletrônicos [...]*. Goiânia: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2016. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/centrooeste2016/resumos/R51-0201-1.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2021.

BRADESCO. *Seja mais criança*. São Paulo: Bradesco, 2017. Campanha. Disponível em: <https://grandesnomesdapropaganda.com.br/anunciantes/assinada-pela-publicis-bradesco-apresenta-campanha-seja-mais-crianca/>. Acesso em: 16 jun. 2021.

BRADESCO. *#SejaMaisCriança*. São Paulo: Bradesco, 2020. 1 Vídeo. Publicado pelo canal Bradesco. Campanha. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7LEmCiK_VgU. Acesso em: 23 jun. 2020.

CAMPBELL, J.; MOYERS, B. D.; FLOWERS, B. S. *O poder do mito*. Barcelona: Emecé editores, 1991.

CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução: Vera da Costa e Silva *et al.* 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COELHO, T. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DOURADO, Z. Pensando a capoeira dentro do ecossistema cultural: al-

gumas reflexões iniciais. *Ecolinguística*: Revista brasileira de ecologia e linguagem, Brasília, v. 3, n. 1, p. 114-132, 2017.

DURAND, G. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. São Paulo: Difel, 2004.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução: Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FARINA, M. *Psicodinâmica das cores em publicidade*. São Paulo: Edgard Blücher, USP, 1975.

FARINA, M.; PEREZ, C.; BASTOS, D. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. Editora Blucher, 2011.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

MENDONÇA, M. L. M. *Mídia e diversidade cultural*. Brasília: Casa das Músicas, 2010.

PERUZZOLO, A. *Comunicação como encontro*. Bauru, SP: Edusc, 2006.

SANTOS, G. F.; HOFF, T. M. C. *Poéticas da mídia*. Goiânia: Cegraf, 2016.

THOMPSON, J. B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Limitada, 2011.

TUZZO, S. A. *Deslumbramento coletivo: opinião pública, mídia e universidade*. Annablume, 2004.



**OLHARES E INTERAÇÕES
MÚLTIPLAS COM IMAGENS**

Solidariedade em imagens, memórias e fios narrativos que nos unem

Júlia Mariano Ferreira¹
Alice Fátima Martins²

Colocando a linha na agulha

O ponto inicial desta trama origina-se com a realização de uma disciplina de doutorado,³ mas não uma disciplina qualquer. Na sala de aula, quatro docentes mulheres com formações, interesses, áreas de atuação e programas de pós-graduação distintos. Matriculados, mais de quatro dezenas de estudantes, com seus interesses e predileções tão diferenciados, que se tornaram conhecidos aos demais nos poucos minutos que cada um teve para se apresentar e sintetizar seus projetos. Arte e Cultura Visual, Comunicação, Performances Culturais, Artes da Cena e Língua e Literatura. Esses diversos elementos estavam todos naquela mesma trama.

A angústia que me tomou⁴ diante daquela multidão de desconhecidos só me permitiu dizer, da forma mais breve que consegui, em poucos segundos, que minha pesquisa girava em torno de fotografias de álbuns de

1 Docente do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG) e servidora técnico-administrativa da Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV) da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG). Especialista em Fotografia: Práxis e Discurso Fotográfico pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela UFG. Membro do Núcleo de Pesquisa em teoria da Imagem (NPTI) desde 2006. Contato: julia_mariano@ufg.br e julia.costa@ueg.br.

2 Alice Fátima Martins é Professora Titular na UFG, onde atua no PPGACV da FAV. É bolsista de Produtividade em Pesquisa pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico CNPq. Docente da disciplina relatada neste trabalho. Contato: profalice2fm@ufg.br.

3 Disciplina intitulada Estudos Orientados em Arte e Cultura Visual: Pensamentos e Ações das Imagens, do PPGACV/FAV/UFG.

4 Este texto está escrito em primeira pessoa, pois trata de experiências de Júlia. Sua escrita, no entanto, conta com contribuições de Alice, que além de docente da disciplina sobre a qual o texto trata, é orientadora de Júlia.

família. Algumas outras palavras desconexas podem ter sido pronunciadas, como “bordado”, “mulheres”, mas sem uma boa articulação entre elas. Eu só pensava: preciso falar rápido, para que todos tenham a oportunidade de discorrer sobre seus projetos. Além do mais, não me senti à vontade para falar de um projeto⁵ tão íntimo e pessoal a tantos desconhecidos.

Ainda bem que minha postura diante da turma mudou a ponto de me dedicar horas a fio às reflexões geradas nas aulas com aqueles pares, levando-me a construir uma trama sensível, mas também densa, com linhas vindas de diversos romances, cada qual com suas características próprias, remexendo em tempos passados, vasculhando imagens, memórias e ressignificando narrativas.

O primeiro ponto ao acaso

O texto gerador da discussão daquela aula já era conhecido: “O direito a olhar”, de Nicholas Mirzoeff (2016). Havia sido lido e relido, insistentemente, no semestre anterior, com o empenho de quem deseja ingressar em um doutorado. Naquele novo momento, entretanto, não me gerou tanto interesse. Acreditava que as discussões propostas, apesar de relevantes, não dialogavam com o meu projeto de pesquisa, cerne do meu interesse. Atentei-me, porém, quando Alice anunciou que apresentaria um trecho de um vídeo.

Ao assistir a cena final do filme *E Buda desabou de vergonha*, de 2007, dirigido por Hana Makhmalbaf (Figura 1), quando o amigo de Bakhtai implora para que ela “morra”, a fim de se libertar da situação de opressão pela qual ela passava. Alzira, uma colega da turma, quis compartilhar conosco uma memória que lhe havia vindo à mente. Ela disse ter se lembrado que, quando criança, também gritava para a sua irmã, na tentativa de livrá-la de uma situação autoritária. “Meu pai batia na gente e só parava de bater quando chorássemos. Mas a minha irmã não chorava. Eu gritava: ‘Chora, Dinah, chora!’, como um apelo, porque enquanto ela não chorasse, continuaria apanhando. Mas ela resistia e não chorava. E porque o choro dela não vinha, até eu voltava a apanhar. Apanhávamos eu e ela, juntas!”.

5 No projeto doutoral “Memórias bordadas em álbuns de família: expansões de sentidos em lembranças fotográficas narradas”, proponho trabalhar com bordadeiras, promovendo a escuta de suas histórias de vida, a começar por álbuns de família, e a construção de novas narrativas, com a intervenção de bordados sobre fotografias.

Figura 1 - Cena do filme *E Buda desabou de vergonha*



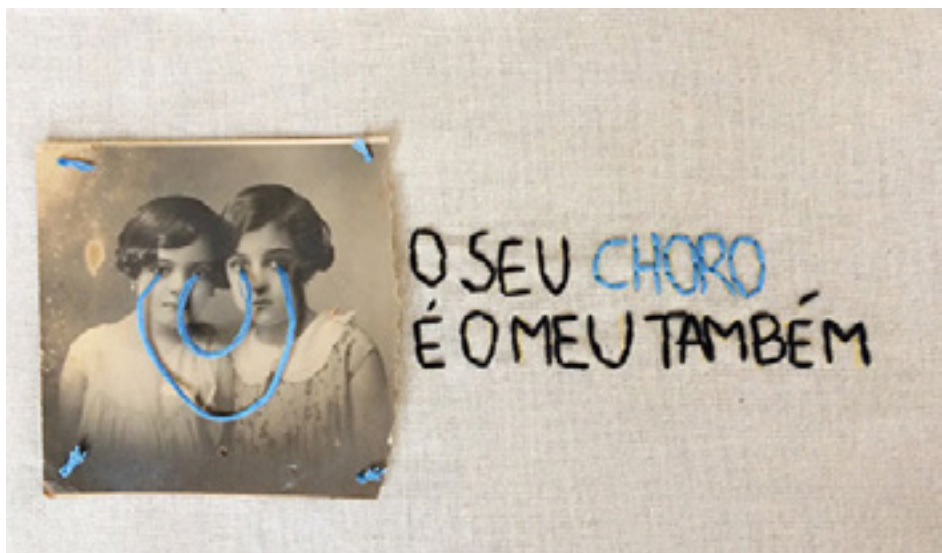
Fonte: *E Buda...* (2007).

Escutando aquela narração de uma memória da Alzira, motivada pela associação com a cena e a fala final (Figura 1) do filme citado, outra imagem me veio à mente: uma obra do artista visual Pedro Luis, a qual é composta pelo retrato de duas meninas, lado a lado, unidas por dois fios azuis que unem os olhos de uma à outra. Complementando a obra, uma frase bordada em um tecido: *O seu choro é o meu também* (Figura 2).

Pedro Luis (2019, p. 95) define suas produções como “trabalho autobiográfico com a memória alheia”, tendo em vista que se apropria de fotografias de desconhecidos, expandindo o significado delas por meio de bordados sobre as imagens. Muitas vezes o fio condutor da obra surge com a inserção de frases do cotidiano do artista.

Entler garante que, como pensamento, a fotografia é insuficiente e precária, já que ela comporta lacunas. Por ser portadora de articulações, ela permite conflitos advindos de diversos autores, sociedades, momentos históricos, que “não são necessariamente solidários entre si na produção de um sentido comum” (Entler, 2012, p. 133). Ele aponta a necessidade de reconhecer na imagem a “possibilidade de aproximar e justapor referências, mesmo que desprovidas a priori de um sentido comum” (p. 133).

Figura 2 - O seu choro é o meu também



Fonte: Pedro Luis (2017).

A produção ágil e em larga escala das fotografias possibilita, ainda, de acordo com Entler (2012), que elas sejam confrontadas com outras imagens, conectando-se em teias, gerando discursos provisórios, acomodando “reivindicações que o passado lança à posteridade, e com o devido respeito aos saltos e às rebarbas que tais relações buscadas pelo olhar produzirão” (Entler, 2012, p. 135).

Entler (2012) justifica a atenção dada a fotografias de desconhecidos, ao sermos fisgados por essas imagens, com a latência de histórias impossíveis de serem recuperadas, a não ser por meio de fotografias. A inexistência do relato cria um paradoxo que nos detém: “há ali um passado, e a imagem só é capaz de nos lembrar de que ele está definitivamente esquecido. Há, portanto, a presentificação de uma ausência” (Entler, 2012, p. 136).

Para Barros e Stronzenberg (1992), as fotografias só garantem sua qualidade de foto de família por meio de provas de pertencimento e afetos, por um olhar que reconhece, um saber que identifica nomes, locais e objetos e por meio da fala de um narrador, que constrói e reconstrói histórias. Para as autoras, a narração é condição indispen-

sável para o enquadramento de uma fotografia de família. A ausência de um narrador com vínculos subjetivos, que situa a imagem em uma memória existencial específica, restringe as fotografias a uma memória pública, genérica, impessoal e anônima.

Na ausência desse narrador, Entler (2012) sugere o preenchimento das lacunas com o nosso imaginário. É isso que o artista Pedro Luis faz ao atualizar as fotografias apropriadas, conseguidas em sebos e antiquários. Ele garante que muitas fotos que resgata parecem já estar a caminho do esquecimento e mesmo do lixo, mas ele dá a elas mais uma oportunidade de se perpetuarem e irem para frente, por meio do seu trabalho artístico (Luis, 2019).

De certa forma, discursos provisórios foram criados por Pedro Luis, mas também por Alzira e por mim, ao associar imagens com lembranças ou com imagens de outras épocas e contextos. Dias depois da aula do doutorado, enquanto essas associações ainda pairavam em minha mente, ministrei uma oficina de fotografia bordada para um grupo de idosos. Ao mostrar a obra de Pedro Luis e comentar sobre o relato de Alzira, Maria, uma das alunas do grupo, identificou-se com a narrativa, mas disse que em sua casa acontecia exatamente o contrário:

Meu pai batia em mim e na minha irmã. E ele só parava de bater quando a gente parasse de chorar. Sabendo disso, eu quase não chorava, mas a minha irmã chorava muito [...]. E eu pedia, implorava: 'Para de chorar!', mas ela não parava, e então até eu voltava a apanhar. (informação verbal).⁶

Impressionada com aqueles relatos, não pude deixar de reparar na solidariedade entre as irmãs, que, mesmo em situação de opressão, violência e dor, compartilhavam sentimentos e se fortaleciam. Busquei na minha memória e não consegui encontrar nenhum fio da minha história que pudesse enlaçar com esses relatos de amparo fraterno. Tenho uma irmã, um ano e meio mais velha que eu, e tenho também um irmão caçula, nascido três anos depois do meu nascimento. Na minha família não havia a prática de bater nos filhos, felizmente. Tinha uma palmada ou outra, de quando em vez. Talvez por isso, momentaneamente, não conseguia me incluir naquele fio narrativo.

6 Comunicação oral da aluna Maria ao grupo da oficina fotografia bordada para idosos.

Figura 3 - The living



Fonte: Fotografia de Collin McAdoo (2014).

Ponto atrás (ou ir para trás para seguir adiante)

Agamben (2009) definiu a sensação que eu gostaria de ter vivido, e da qual sentia uma saudade, sem nunca mesmo ter vivenciado, como “com-sentir”, um sentir com o outro, com um amigo. Para ele, “a amizade é a instância desse ‘com-sentimento’, da existência do amigo no sentimento da existência própria” (Agamben, 2019, p. 15, grifo nosso). Seria como se a amizade nomeasse esse compartilhamento da sensação do ser, sempre dividida e codividida, já que para ele “aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida” (Agamben, 2009, p. 16).

A ausência desse sentimento materializou-se para mim em uma fotografia de McAdoo (2014), em que dois braços estendidos entram na imagem pelo lado direito e outros dois pelo lado esquerdo. As mãos, entreabertas, com as palmas para cima, não se tocam, e nem fazem menção a uma tentativa qualquer de esbarrar umas com as outras. Não há toque, embora exista um fio único enlaçando as mãos e os punhos. A mão no alto da imagem, diferentemente das outras, segura esse fio com uma postura de domínio, lembrando um fio de marionete (Figura 3).

Outra obra de Pedro Luis veio reforçar em mim esse sentimento de falta de conexão fraternal. Eu e minha irmã frequentávamos aulas de natação. A piscina gelada da escola não me agradava. Somado a isso, eu tinha fortes e recorrentes dores de garganta e de ouvido, que não combinam com piscina, ainda mais em temperatura congelante. Em um certo dia chuvoso, percebendo que minha mãe havia se esquecido da nossa aula, combinei com a Ana de não a lembrar. Apesar disso, alguns minutos depois, ela apareceu na sala de maiô, touca, roupão e chinela...

Os fios azuis, como os da outra imagem de Pedro Luis, agora abundantes nessa obra, mostravam-se diversos também por serem descontínuos. Lembraram-me, sim, da chuva que caía naquele dia da natação, e, conseqüentemente, da água gelada da piscina, mas com embaraço traziam à mente, sobretudo, a falta do compartilhamento do sentir e do conviver, e, conseqüentemente, de uma confiança e de um apoio que não existia entre nós (Figura 4).

Figura 4 - Lá fora a chuva cai



Fonte: Pedro Luis (2015).

Entretanto, novamente a piscina trouxe-me outra recordação, dessa vez, levando-me a um enredo diverso, resultando em uma mudança de direção. Certo dia, quando crianças, estávamos apenas nós duas em uma piscina na casa de amigos de nossa tia, quando caí da boia e quase

me afoguei. Se não fosse a mão amiga da minha irmã, provavelmente teria morrido. Esse ponto no emaranhado da minha memória me fez repensar sobre nossa relação. Eu não estava sozinha.

Se na imagem de McAdoo as mãos não se tocam, na ilustração de Morani (2019), elas, unidas, apesar das diferenças, apoiam-se (Figura 5). E se antes os fios pareciam manipuladores, aqui, como galhos de plantas, representam vida que nasce de um laço afetivo.

Figura 5 - Você não está sozinha



Fonte: Helena Morani (2019).

Abriam-se brechas para que eu me lembrasse de quão importante ela foi no momento que mais precisei: o nascimento prematuro de minha filha caçula, Maitê, em um parto de altíssimo risco. O momento em que veio à tona todo o medo sentido durante a gestação de risco e toda a incerteza da continuidade da minha vida e do nascimento, com vida, de minha filha. Instantes em que nossas vidas estiveram por um fio. O colo de minha mãe estava no extremo sul do Brasil, acolhendo outro filho, que aniversariava naquele 30 de setembro. Mas quando fechei meu ciclo de gerar novas vidas, ao perder meu útero, tive a oportunidade de ganhar uma irmã companheira, como ela até então nunca havia sido.

Assumindo ora o papel de médica pediatra, ora o de irmã, ora o de tia, ela transitou entre as Unidades de Terapia Intensivas (UTIs) do hospital em que estive internada e da maternidade onde Maitê permaneceu por alguns dias. Cuidou de mim e da minha filha, mediou relações com os médicos, tranquilizou-me trazendo uma foto da Maitê e possibilitou o meu encontro com a minha filha, quando a tive nos meus braços pela primeira vez, dois dias depois de seu nascimento.

Selecionando elementos para a trama

Anna Maria Maiolino constrói, na obra *Por um fio*, uma ligação entre ela, a mãe e a filha. Em um retrato posado, três gerações da família estão representadas e unidas por um fio de barbante que as une pela boca. Bergamashi (2018) associa essa obra à mitologia greco-romana ao lembrar das moiras que teciam os fios das vidas das pessoas na Roda da Fortuna, controlando e determinando o curso da vida e o destino das pessoas, desde o nascimento até a morte.

Assim o fio se associa ao universo feminino, ao fardo de preservação da linhagem, seja através da narrativa e das tradições orais, seja devido às condições biológicas e reprodutivas do gênero feminino. Ainda o título *Por Um Fio* nos remete à fragilidade da vida, já que a expressão coloquial popular diz respeito a uma situação de perigo, quando se escapa da iminência da morte “por um fio”. (Bergamashi, 2018, p. 230, grifo da autora).

Bergamashi (2018), ainda, diz que Barthes (1973) associa a costura ao texto, uma tecitura de vários fios difusos que envolvem leitor e autor em um enlace único, cingindo o sujeito em sua teia.

Figura 6 - Por um fio



Fonte: Fotografia de Anna Maria Maiolino, 1976.

Essas reflexões sobre a obra de Maiolino me evocam duas fotografias presentes nos meus álbuns de família. Por ter tido uma gestação tão conturbada, cheia de incertezas, principalmente nas semanas anteriores ao nascimento de Maitê, marcadas por constantes consultas, exames e realização de diversos procedimentos médicos, acabei deixando de fazer algo que para mim era essencial: uma fotografia minha, grávida da Maitê.

Isso foi algo que me abalou: não ter uma foto que eternizasse a gravidez de minha filha. Para mim era como um descaso com aquele momento tão importante de nossas vidas. O não registro fotográfico dele soava para mim como se ele não tivesse sido importante, como se não merecesse ser registrado, e como se minha filha não fosse desejada, amada. Logo eu, uma fotógrafa, não tinha uma fotografia da gestação da minha filha caçula. Imperdoável!

Eu via inúmeras fotos de mulheres grávidas e sofria por não ter a minha foto. Até que um dia, uma colega que estava grávida (e sim, tinha fotos belíssimas feitas em um ensaio fotográfico com o marido e com a filha mais velha do casal), contou-me sobre o falecimento de seu bebê, ainda

em seu útero, na 38ª semana de gravidez. A gestação tinha ocorrido sem problemas, as fotos existiam, mas a vida daquele bebê terminava ali, antes mesmo de seu nascimento. Então eu chorei. E não mais sofri pela minha foto que não existiu. Eu tinha em meus braços minhas duas vidas.

Logo depois dessa libertação da foto, que não existiu, minha irmã fez uma fotografia minha com as minhas duas filhas no colo, na casa de minha mãe. E essa passou a ser “a minha foto de mãe”, no lugar da minha foto gestante (Figura 7). Sou grata a ela por isso.

Figura 7 - Minhas vidas

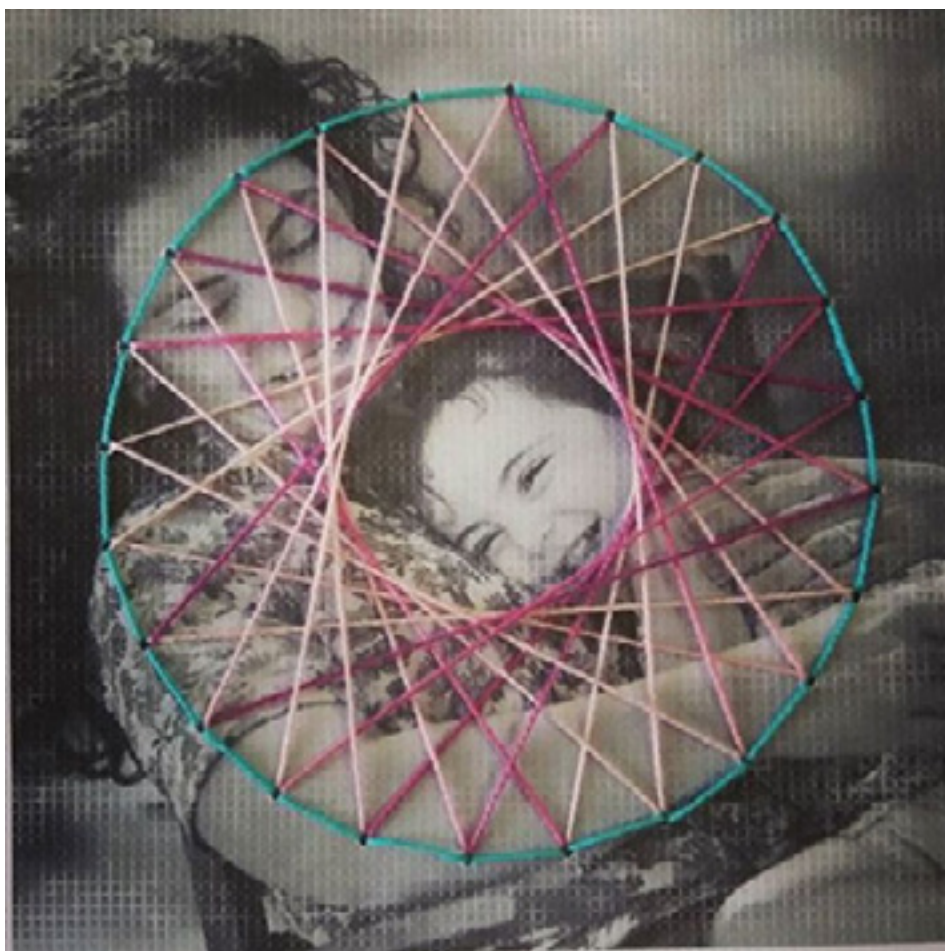


Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Nota: Fotografia feita em 2016 pela minha irmã. Na imagem estamos eu e minhas filhas.

Ainda inspirada por Maiolino, sinto-me estimulada a apresentar essa outra fotografia minha com a Maitê no colo, nos meus braços, capturada pelo meu tio, em um almoço de domingo na casa de minha avó. Estávamos extremamente felizes, nos divertíamos, como é notório. Senti-me motivada a criar um bordado sobre a imagem, para valorizá-la ainda mais. Do entrelaçamento dos fios surgiu uma mandala. Circunscrita a ela, apenas nós duas, em uma união sagrada, emanando energias. Maitê e toda sua vivacidade, notada pelo seu sorriso, ocupa seu centro da imagem, assim como o núcleo de minha vida (Figura 8).

Figura 8 - Mandala da vida



Fonte: Júlia Mariano (2018).

Para Benjamin (2012, p. 217), “o narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”. O contar a história é o que faz puxar fios, criar laços, nós ou emaranhados. As próprias imagens nos fazem pensar por integrarem pensamentos de seus produtores e dos espectadores, que, como Samain (2012, p. 23) defende, incorporam “seus pensamentos, suas fantasias, seus delírios e, até suas intervenções, por vezes deliberadas”. Ele ainda destaca que “toda imagem é uma memória de memórias: um grande jardim de arquivos declaradamente vivos. [...] Uma ‘sobrevivência’, uma ‘supervivência’” (Samain, 2012, p. 23), que nos faz falar e nos conectar aos outros.

O que as imagens nos mostram nunca será um “pensamento único e definitivo, nem uma memória acabada”, salienta Samain (2012, p. 34). Elas carregam memórias de passados que as atualizam, que as fazem arder por meio de chamas reavivadas, junto a outras cinzas, criando novos reflexos, sombras e luzes.

Fico pensando em como seriam as narrativas criadas por essa mulher que usa essa joia familiar (Figura 9). Ou seria um álbum de família? Uma árvore genealógica? Um relicário? Quantas memórias cabem nesse complexo entrelaçado de elos e imagens fotográficas? Quantas cinzas ardem ali? Quantas chamas podem ser reavivadas? Quantas vezes essas narrativas ainda serão atualizadas? Por quem?

Didi-Huberman (2012, p. 207) defende que a imagem é “uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares [...] que, como arte da memória, não pode aglutinar”. Sobre a relação com o tempo, Agamben (2009) propõe que a contemporaneidade é uma relação com o próprio tempo, aderindo a ele, e também tomando distância. Assim, “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, [...] não são contemporâneos porque [...] não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (Agamben, 2009, p. 59).

Didi-Huberman (2012) garante que as imagens não estão no presente e, justamente por isso, são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem à memória na história. Ele ressalta, ainda, a importância da paciência para que as imagens sejam olhadas, interrogadas no presente, para que memória e história sejam entendidas e interrogadas nas imagens.

Figura 9 - Fotografia do colar *I am who they were*



Fonte: Fotografia de Ashley Gilreath (2011).

Arrematando os fios

Rancière (2012) explica que o espectador observa, seleciona, compara, interpreta e relaciona o que vê com outras cenas.

Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu, ou sonhou, viveu ou inventou. (Rancière, 2012, p. 17).

Para o autor, o poder do espectador é o de traduzir à sua maneira o que percebe, relacionando isso com a “aventura intelectual singular que

o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra” (Rancière, 2012, p. 20). Ele ainda garante que a emancipação de cada um de nós, espectadores, está no poder de associar e dissociar e sugere que essa deveria ser nossa situação normal, já que “todo espectador é já ator de sua história”.

É isso que me propus a fazer e cujo percurso escrevo aqui, motivada por uma relação de memória criada por uma colega de curso. Para ser sincera, as imagens é que foram surgindo, dando corda à imaginação – e, quando percebi, já era impossível não pensar e registrar essa narrativa. As lacunas existentes entre elas, os intervalos (Warburg, 2010), foram tão importantes quanto as narrações e as próprias fotografias, ilustrações e cenas de filmes. Procurei revisitar memórias, revendo outros tempos, que não o presente, colocando-as em relação com histórias vividas em épocas diversas. Com isso, tive a oportunidade de emendar fios e reconsiderar concepções.

Imprescindível ressaltar que essa narrativa foi uma interpretação que criei, enquanto espectadora, no papel de audiência, ao associar uma escuta atenta de relatos de pessoas que estavam próximas a mim e que queriam compartilhar suas memórias. Relacionei a elas imagens e minhas próprias memórias, criando um atlas (Warburg, 2010), ou poema (Rancière, 2012), e alinhavando todo esse emaranhado com alguns dos textos propostos na disciplina do programa de doutorado e ainda com a minha pesquisa.

Alternei papéis de espectadora das imagens, de ouvinte das narrativas e de produtora dessa narrativa. Ainda, transitei como produtora de uma das imagens que compõem essa narrativa e, em algumas delas, apareço como própria imagem. Nem sempre foi fácil esse entrelaçamento. Por vezes, os fios se emaranharam de forma que não sobrava espaço para me afastar e tentar enxergar o todo, quando somente o que estava circunscrito a um pequeno bastidor era o que conseguia enxergar.

Confesso que o avesso não está perfeito, mas acredito que, finalmente, consegui entender sobre o lugar onde as imagens ardem, o tal “sinal secreto” na imagem, a “crise não apaziguada, o sintoma” (Didi-Huberman, 2012, p. 215). O lugar onde a cinza não esfriou, onde a memória insiste, persiste, perpetua.

Pós-escrito

Quando apresentei uma prévia deste trabalho no seminário final da disciplina, em um formato extremamente reduzido, a única anotação que fiz em meu caderno, referente a comentários sobre o meu trabalho, foi da Emile, uma das professoras da disciplina, que mencionou seu agrado ao ouvir minha apresentação, elogiou o caráter ensaístico dele, relacionando-o ao documentário *Santiago*, do diretor João Moreira Salles, pela presença de um espectador emancipado que utiliza a imagem como processo disparador de memórias.

Curiosa que sou, corri para assistir o documentário, a fim de encontrar laços que poderiam ser formados. O que, aparentemente, seria um documentário sobre o mordomo da casa da família Salles, mostra-se como uma autocrítica do diretor, que relata que aquele filme, cujas imagens foram gravadas há 13 anos, era seu único filme que não havia sido finalizado. “O filme que eu tentei fazer, há 13 anos, era sobre ele [o mordomo Santiago]” (Santiago, 2007, não paginado).

A cena inicial gravada do documentário começa com uma tela preta, indicando a ausência de vídeo. Escuta-se somente o áudio: “Será que eu podia começar? Márcia?”, pergunta Santiago. Como resposta, ela diz: “Peraí! Peraí! Quando eu te perguntar.” Ele insiste: “Com este pequeno depoimento, que eu vou fazer com todo carinho [...]. Não se poderia começar assim?” Imediatamente, João, o diretor, responde secamente: “Não!” (Santiago, 2007, não paginado). Márcia então sugere que ele comece apresentando a cozinha, como deveria estar no roteiro de filmagem.

Desde o início, havia uma ambiguidade insuperável entre nós que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem, eu não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa. E ele nunca deixou de ser o nosso mordomo. (Santiago, 2007, não paginado).

O documentário mostra-se como uma autocrítica de Salles, narrada para o espectador em “voz off”, na qual ele aponta os equívocos e erros que então ele consegue perceber sobre o processo de filmagem e de abordagem. Ele mostra um crescente interesse na maneira de narrar a

história, intensificar a escuta do outro, perceber as pistas que ele dá sobre a maneira que ele se narra, sobre as ênfases, as histórias que ele seleciona.

Santiago torna-se um filme reconstruído, aproveitando e valorizando os restos, as linhas que foram jogadas fora como sobras, com o que não está no roteiro (ou seria no novela?): o que vem antes do comando “ação!” e o que vem depois do comando “corta!”. São esses espaços, algumas vezes compostos apenas por áudio e uma tela preta, que contêm as narrativas que mostram o poder do diretor sobre o que vai ser gravado e como isso será feito.

É nessa escuridão que Salles conseguiu enxergar a luz para montar seu documentário. Precisou afastar-se das gravações por 13 anos para se tornar capaz de escrever uma nova história. “Contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo” (Agamben, 2009, p. 64).

“Santiago pediu que filmássemos a dança de suas mãos. Ele a executava todos os dias, era o seu exercício. Foi assim que ele a interpretou, em dois longos planos” (Santiago, 2007, não paginado). Penso que o Salles de hoje agradece ao Salles da década de 1990 por ter tido a sabedoria de escutar esse pedido de Santiago. Eu também o agradeço, pois, para mim, foi impossível não relacionar a dança das mãos de Santiago (Figura 10) com as mãos da fotografia de McAdoo, incluindo, assim, mais essa imagem na minha narrativa.

Figura 10 - Cena do documentário *Santiago*



Fonte: Santiago (2007).

“E, no fim, quando Santiago tentou me falar do que lhe era mais íntimo, eu não liguei a câmera”. “*Ahora*, podia agregar esse pequeno [...]. *Escucha*, Joãozinho. Joãozinho!”. Como resposta ao seu chamado, João explica “Eu vou fazer uma última coisa que a gente ainda tem pra fazer”. Mas Santiago ainda insiste, tentando explicar a importância do que ele tinha a falar: “Ainda tem também esses versos pequenos, que é *my* simpático. Eu pertença a um grupo, um núcleo de seres malditos [...]”, mas não consegue finalizar sua justificativa pois é interrompido pelo diretor: “Não isso não precisa. Esse lado a gente não vai [...]” (Santiago, 2007, não paginado). E, em sequência, ordena que o mordomo conte rapidamente uma história que ele, João, acha interessante para o filme. A história gira em torno da curiosidade do porteiro sobre o que estava se passando na casa do mordomo naqueles dias com a entrada de tanta gente em seu apartamento, no qual ele vivia sozinho.

Como narradora de minhas histórias, me empatei com Santiago. Refleti sobre o poder de João, como diretor, de escolher quais histórias ele julgava serem importantes para mostrar ao espectador de seu filme, mesmo que o filme fosse um documentário sobre Santiago. Lembrei-me de Mirzoeff (2016), quando escreve sobre o direito de olhar e, extensivamente, o direito de escutar, de falar, de perceber, de julgar algo. Direitos que foram negados a Santiago, pelo poder do diretor do filme, ou teria sido pelo filho de seu antigo e eterno patrão? Também a nós foi negado o direito a ver e escutar os “versos pequenos e *my* simpáticos”, assim como o “pequeno depoimento”, que ele prometera fazer “com todo carinho”.

Por isso, ao final da disciplina do doutorado, ao escutar uma avaliação de um colega da Letras, dizendo ter estranhado, no primeiro dia de aula, a minha explanação sobre o meu tema de pesquisa doutoral e exclamando mentalmente: “Estudar álbum de família? Meu Deus! Pode isso não!”, eu declaro: “PODE SIM!”, pois as narrativas pessoais, as histórias de vida merecem, sim, ser lembradas, narradas, para não virarem cinzas alimentando o esquecimento. Benjamin (2012) anuncia o desaparecimento do dom de ouvir e a comunidade dos ouvintes. “Contar a história sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia, ou tece enquanto ouve a história” (Benjamin, 2012, p. 221).

Por isso eu me disponho a escutar e auxiliar na montagem de quantas colchas de retalhos conseguirmos construir com todos os fios necessários para isso, mesmo aqueles pequeninhos, sem cor, escondidos ou esquecidos como restos em algum canto de uma gaveta. Que venham fotografias e memórias! Venham as narradoras bordadeiras! Pois meus ouvidos ansiavam escutar as suas histórias e aprender com a dança de suas mãos e com as narrativas que elas vão reconstruir!

Referências

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BARROS, M. M. L.; STRONZENBERG, I. *Álbum de família*. Rio de Janeiro: Comunicação Contemporânea, 1992.

BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGAMASHI, B. O eterno nascimento da forma: Fotopoemações de Anna Maria Maiolino. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 19, n. 33, p. 210-237, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. *Revista PÓS*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, 2012.

E BUDA desabou de vergonha. Direção: Hana Makhmalbaf. Produção: Maysan Makhmalbaf. Bamian: Mastaneh Mohajer, 2007. Publicado pelo canal Yasmin Elias. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eMXiZFWIePQ>. Acesso em: 30 out. 2019.

ENTLER, R. Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios. In: SAMAIN, E. (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 133-150.

GILREATH, A. *I am who they were*. 2011. 1 fotografia de colar. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/ashley-gilreath-i-am-who-they-were-neckpiece>. Acesso em: 18 jun. 2021.

LUIS, P. *Lá fora a chuva cai*. 2015. Bordado sobre fotografia. Disponível em: www.instagram.com/pedroluiss. Acesso em: 18 jun. 2021.

LUIS, P. *O seu choro é o meu também*. 2017. Fotografia montada sobre tecido e ilustrada com bordado manual. Disponível em: www.instagram.com/pedroluiss. Acesso em: 18 jun. 2021.

LUIS, P. Trabalhos autobiográficos com a memória alheia. [Entrevista cedida a] Gustavo Seraphim e Estefânia Lima. *Urdume*, Curitiba, ano 1, n. 4, p. 91-94, 2019.

MCADDOO, C. *The living*. 2014. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/collinmcado>. Acesso em: 18 jun. 2021.

MAIOLINO, A. M. *Por um fio*. 1976. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/cteGt/>. Acesso em: 18 jun. 2021.

MARIANO, J. *Mandala*. 2018. 1 fotografia de família ilustrada com bordado manual.

MIRZOEFF, N. O direito de olhar. *Revista Educação Temática Digital*, Campinas. v. 18, n. 4, p. 745-768, 2016.

MORANI, H. *Você não está sozinho*. 2019. 1 gravura. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BoPodyEFb9E/>. Acesso em: 10 jun. 2019.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SAMAIN, E. (org.). As imagens não são bolas de sinuca. In: SAMAIN, E. *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 21-36.

SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles. Rio de Janeiro: VideoFilmes. 2007. 1 vídeo (79 min). Disponível em: https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/videos/santiago-versao-libras-filmes-que-voam/. Acesso em: 10 dez. 2019.

WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Akal, 2010.

“Vide”: uma narrativa visual para ver o vazio

Ana Rita Vidica⁷

A narrativa visual “Vide” é composta por 20 fotografias realizadas entre os anos de 2014 e 2015. Elas mostram um percurso feito nos metrô de Paris, vistos como dispositivos urbanos, assim como celulares, jornais etc., que ocasionam um fechamento em si mesmo, com a criação de carapaças de intimidade (Gomes, 2013), acarretando uma perda da experiência (Agamben, 2005) daquilo que está no entorno. A narrativa visual é um convite para observar isso, profanar esses dispositivos e refletir sobre o estar de cada um no mundo e nas relações que cria com ele e nele.

Paris, anos de 2014 e 2015, metrô. Pessoas correndo de um lado para o outro. A porta se abre. Pernas entram, outras tantas saem. Olhos não se cruzam. Corpos se esquivam uns dos outros. Espaço coletivo, comportamento individual. Reflexos surgem. Os rostos se apagam. Tempo de espera. Espera apressada de um tempo que não passa.

Essas são sensações que tive ao utilizar os metrô de Paris, entre os anos de 2014 e 2015. À medida que percorria esses espaços subterrâneos, percebia a ausência de palavras, conversas, olhares trocados. Passei então a experimentar esses espaços em busca desses silêncios, materializados pelas imagens da narrativa visual “Vide”, em referência à perda da experiência na cidade, da relação com o outro, da construção de espaços que separam.

7 Doutora em História pela Faculdade de História-UFG (2017), com doutorado sanduíche na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS-Paris). Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (UFG), em 2007. Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela UFG (2003). Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (UFG) e da Graduação em Publicidade e Propaganda. Vice-coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (NP/II).

O título “Vide” se vincula à tradução para o francês, que significa “vazio”, e também ao latim, cujo significado é “ver”. Se tornando, portanto, um convite a ver o vazio das relações que se estabelecem quando se percebe esse processo de perda da experiência com o outro, do fechamento em si mesmo.

A experiência é tomada conforme proposição de Ardenne (1999, p. 12), como a produção de uma tentativa prática, teórica e/ou cognitiva da realidade. Entendem-se realidades como fatos, maneiras de ser e fazer as representações, e com menos espaço conhecido para experimentar, a fim de confrontar um contexto. Além disso, tampouco é algo que está dado, é aquilo que só existe para ser investigado, escavado, percorrido em todos os sentidos. Os metrô de Paris e seus caminhos me levaram a investigar e escavar com uma câmera fotográfica na mão, que passou despercebida. Tornei-me um espectro, vagando de metrô a metrô, assim como àqueles que por ali também passavam, cujas pessoas se convertem em imagens, nas minhas, nos reflexos dos vidros das janelas e de câmeras de segurança.

Nesse sentido, paradoxalmente, a minha experiência revela a perda da experiência do indivíduo na cidade, conforme a constatação da perda e da pobreza da experiência, preconizada por Benjamin (1994), em textos publicados na década de 1930,⁸ diante daqueles que participaram da guerra e voltaram mudos, culminando na impossibilidade da formulação de narrativas comunicáveis.

Agamben (2005) parte dessa leitura benjaminiana, em concordância com esta perda da experiência na contemporaneidade. Em contrapartida, ela não é causada por alguma catástrofe, mas pela “pacífica existência cotidiana em uma grande cidade”, e completa que “o dia a dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência” (Agamben, 2005, p. 22).

Agamben (2009, p. 12) amplia o conceito de “dispositivo” de Foucault,⁹

8 Benjamin (1994a, 1994b) expressa essa perda da experiência especialmente nos textos “Experiência e pobreza” (1933) e “O narrador” (1936).

9 Foucault usa o termo “dispositivo”, a partir da metade dos anos 1970, para pensar o que ele denominou como “governabilidade” ou “governo dos homens”. A definição, segundo Agamben (2009, p. 28), não é precisa, sendo o que mais se aproxima de uma encontra-se publicada em uma entrevista realizada em 1977. Nesta, ele expõe que o dispositivo é a rede que se estabelece entre os elementos formados por um conjunto heterogêneo que implica o dito e o não dito (discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, proposições filosóficas etc.), ligando-se a um jogo de poder. Sendo, portanto, um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam o saber, e que por ele são condicionados.

ao pensar não só os dispositivos institucionalizados (a prisão, a escola, a confissão), mas também os dispositivos cotidianos (a internet, os telefones celulares, a televisão, as câmeras de monitoramento urbano etc.), presentes nas cidades, a fim de compreender o mecanismo político contemporâneo.

Para ele, um dispositivo passa a ser (Agamben, 2009, p. 40) “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”.

O modo como Agamben trabalha o termo “dispositivo”, conforme exposto anteriormente, vincula-se a um controle ao qual o dispositivo, que pode ser qualquer objeto ou situação, institucional ou não, submete o sujeito. O “dispositivo” adquire esse caráter de um conjunto de regras ligado ao termo *oikonomia*,¹⁰ que é “um conjunto de práxis, saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, um sentido que se supõe útil, aos gestos e aos pensamentos dos homens” (Agamben, 2009, p. 39).

A atualização do termo pelos dispositivos modernos (o telefone celular, por exemplo) propicia a criação de “sujeitos dóceis”, uma vez que estão implicados de um processo de “subjetivação” como máquina de governo, que nesse sentido adquire o sentido de “sujeição”.

Para compreender isso, o autor pontua a diferença entre os dispositivos tradicionais, expostos por Foucault, e os dispositivos cotidianos, presentes na contemporaneidade. Estes agiriam no sujeito promovendo um processo de dessubjetivação, ou seja, não se adquire nova subjetividade ao ser capturado pelo dispositivo, mas se torna apenas mais um número ao qual se pode exercer um controle.

O autor expõe que o homem contemporâneo passa por vários eventos no cotidiano, como ler um jornal, ficar preso no trânsito e o retorno em estado de exaustão para casa. Estas ações não se convertem em experiência devido ao automatismo com que são feitas, o que torna, para ele, insuportável a existência diária.

Desse modo, o andar pelo metrô revela essa ausência da experiência, dada pela distância das pessoas, os olhares que não se cruzam, a solidão, o mergulho no dispositivo do celular, na leitura do jornal,

10 Palavra grega que significa “administração da casa”.

no fone de ouvido, os passos apressados. Para Gomes (2013, p. 239), essas ações “criam verdadeiras carapaças de intimidade em meio a um espaço frequentado coletivamente”, demonstrando estarem em “outro lugar”. Para Gomes (p. 240), ao contrário do que pensa Agamben (2009), isso é também uma atitude expressiva, uma vez que a opacidade se torna um elemento de comunicação.

Já as imagens fugidias, dadas pelos reflexos ou pelas câmeras de segurança, representariam esse processo de dessubjetivação a que se refere Agamben (2009). Para ele, a única maneira de fugir ao controle de um dispositivo seria por um processo de “profanação”, ou seja, um contradispositivo que possibilita a restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado do sujeito, como as suas próprias escolhas (Agamben, 2009, p. 45).

Embora o autor dê um tom pejorativo aos dispositivos, vendo-os como coerção das ações do sujeito, estes carregam uma potência de acessar ao que ele chama de “aberto” (Agamben, 2009, p. 43), que se configura na possibilidade de construir um mundo diverso do que está previamente programado, que se daria pela profanação feita pelo sujeito.

Peixoto (2004) admite a existência dessa miséria da experiência, embora não seja uma perda total como Agamben (2005). Para Peixoto (2004), uma maneira de experimentar o mundo seria através das imagens, não através do experimentalismo ou do engajamento ideológico, uma vez que se integram ao sistema de produção de clichês. Em contrapartida, estaria na procura da sua verdade, do seu tempo, do seu lugar. Corresponde a “saber ouvir o seu peculiar silêncio, sentir o ritmo particular da vida nas suas imagens” (Peixoto, 2004, p. 231), indo na direção da construção de contradispositivos.

Essa narrativa visual é um convite para profanarmos o dispositivo urbano e adentrarmos os espaços vazios, deixados por aqueles que passaram pelas estações de metrô, criando histórias destes passantes, percebendo a existência de experiências latentes que pulsam nos passos e nos olhares. As imagens dessa narrativa se converteriam, como propõe Peixoto (2004), em uma forma de experimentar o mundo, na medida em que chama a “ver o vazio”, tomando o vazio como um silêncio que grita para ser visto e experimentado.

Referências

- AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2005.
- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC : Ed. Argos, 2009.
- ARDENNE, P. Expérimenter le réel, art et réalité à la fin du XXème siècle. *In: ARDENNE, P.; BEAUSSE, P.; GOUMARRE, L. Pratiques contemporaines: l'art comme expérience*. Paris: Éditions dis voir, 1999. p. 9-58.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. *In: BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994a. p. 114-119.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994b. p. 197-221.
- GOMES, P. C. C. *O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- PEIXOTO, N. B. Luz: visão da cidade. *In: PEIXOTO, N. B. Paisagens urbanas*. 3. ed. rev. e aum. São Paulo: Editora Senac, 2004.





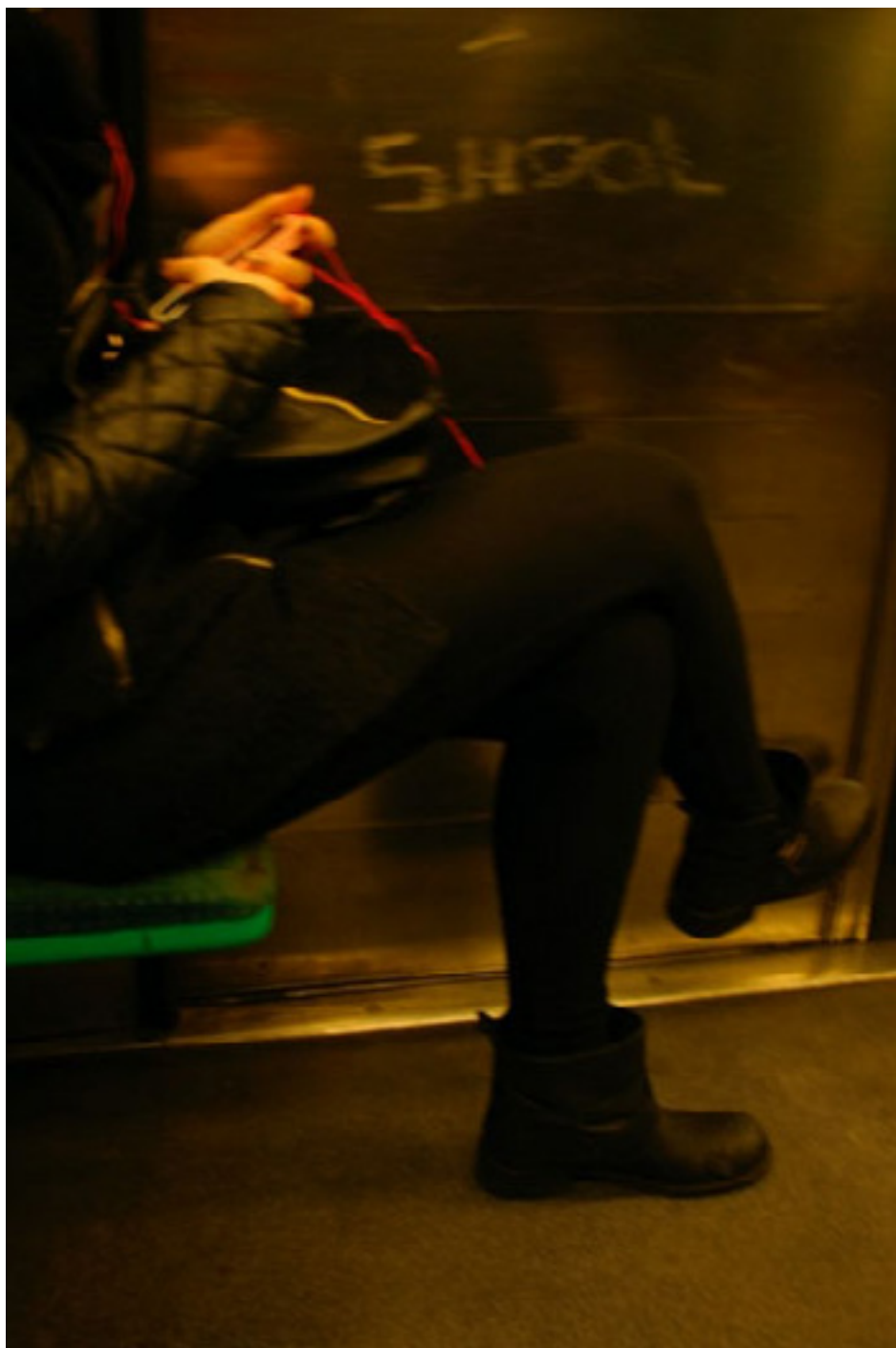


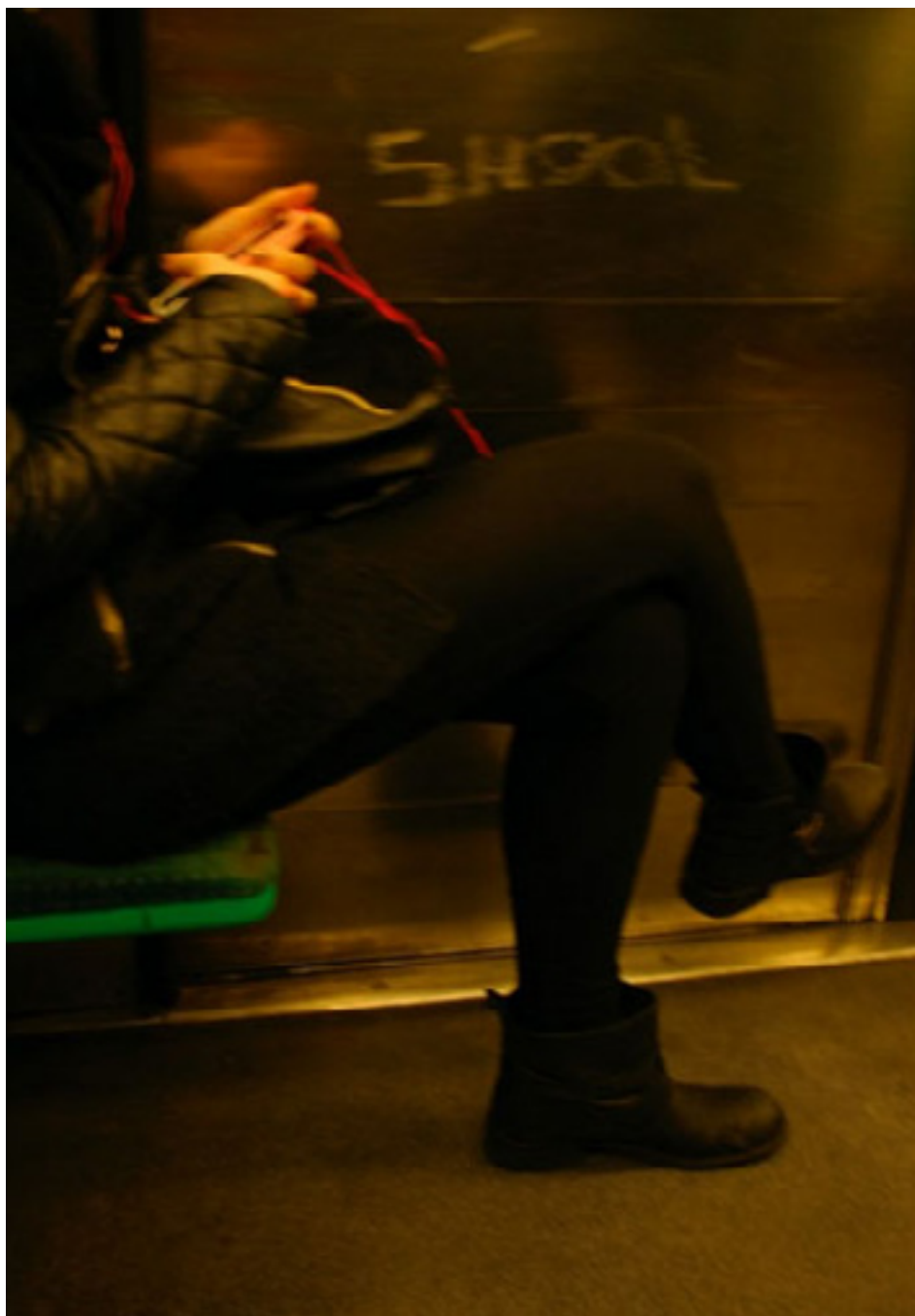












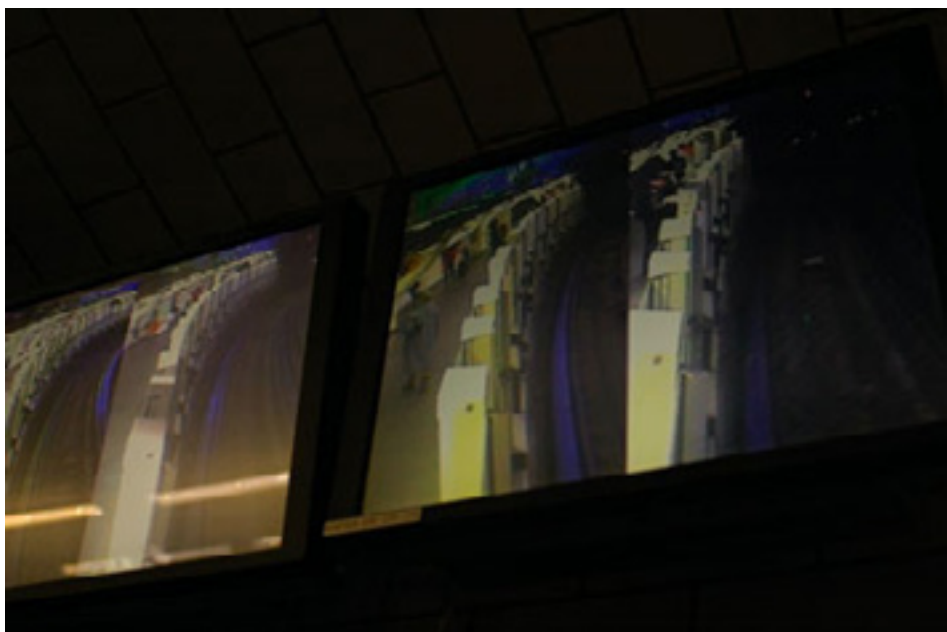


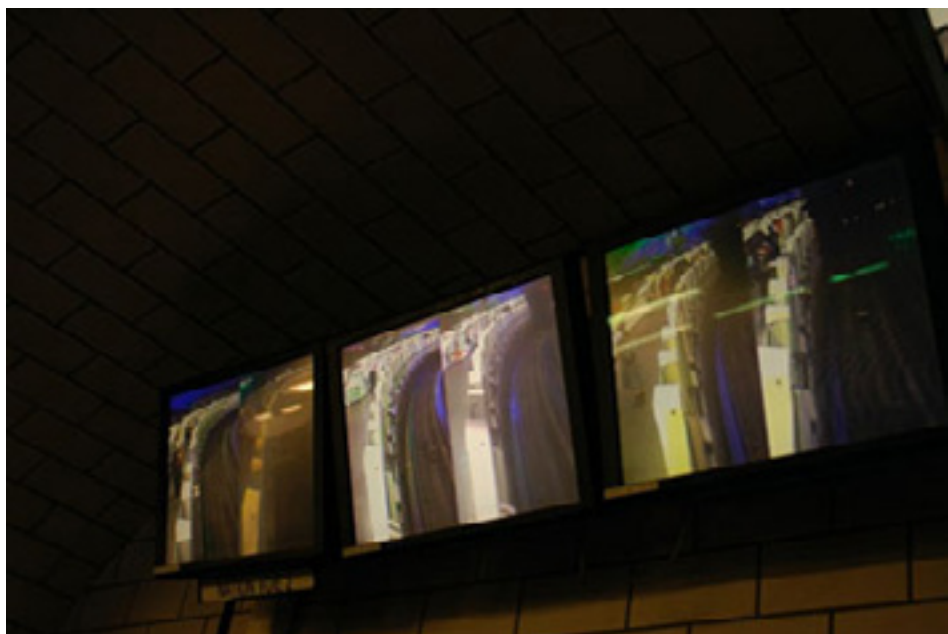




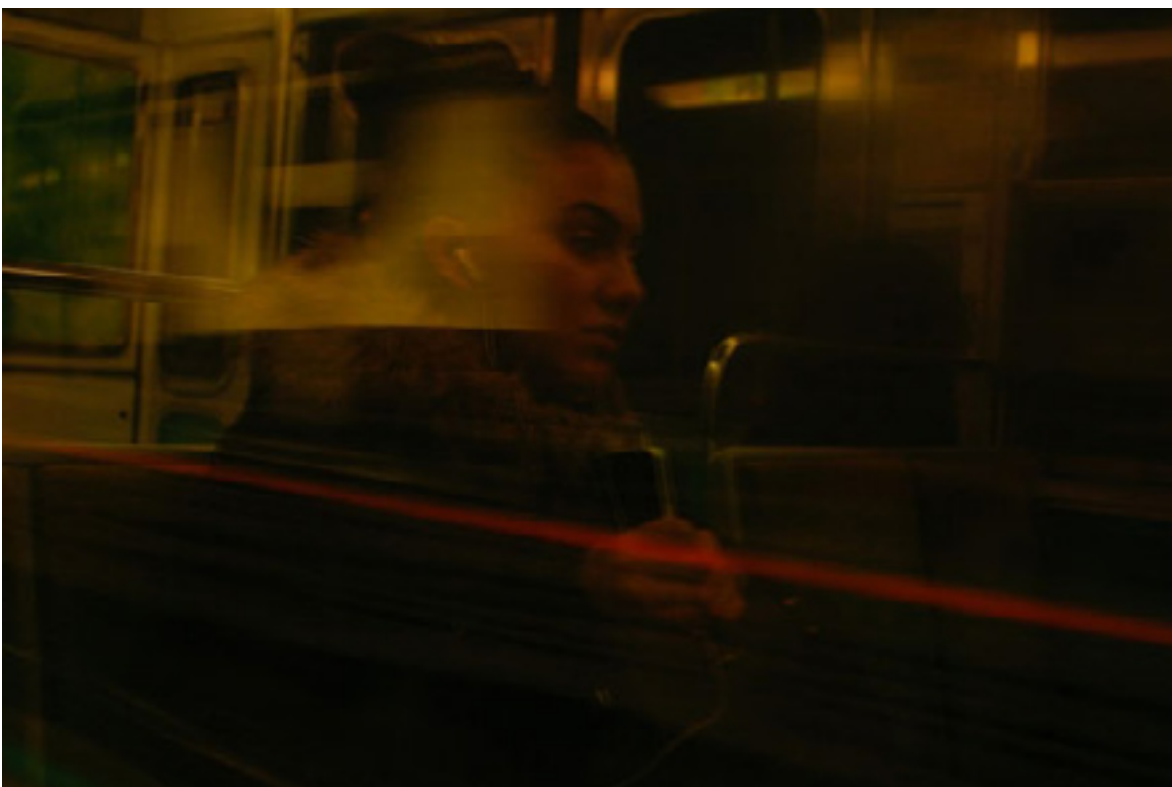














Seis desenhos para “Aqueles dois”

Salvio Juliano Peixoto Farias¹¹

Das dezenas de contos publicados por Caio Fernando Abreu (1948 – 1995), entre 1970 e 1995, certamente “Aqueles dois” (história de aparente mediocridade e repressão)¹² é um dos mais instigantes e que mais ganhou notoriedade e reverberação dentro e fora das páginas impressas. A narrativa serviu de inspiração para a homônima e premiada peça de teatro, encenada pelo grupo Luna Lunera, que viajou todo o país e, desde 2007, está no rol de espetáculos da companhia mineira; e virou filme premiado na adaptação de Sérgio Amon, em 1985, com os atores gaúchos Pedro Wayne e Beto Ruas nos papéis principais.¹³ Além de integrar diversas antologias sobre Caio Fernando Abreu, “Aqueles dois” está na consagrada coletânea feita por Italo Moriconi para a editora Objetiva, em 2000: *Os cem melhores contos brasileiros do século*.

Nesta obra, dividida em períodos cronológicos, “Aqueles dois” está situado na década de 1980, período de sua publicação. Sobre a década, Moriconi faz um parágrafo-síntese para apresentar os autores selecionados, intitulado “Roteiros do Corpo”, no qual angústias características desse momento são exibidas:

11 Salvio Juliano Peixoto Farias é professor de Jornalismo da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás (FIC/UFG) e secretário da Comunicação na mesma instituição. É mestre em Cultura Visual pelo Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV) da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG) e membro do Núcleo de Pesquisa de Teoria da Imagem (NPTI) da UFG.

12 Atenção: Sugere-se que antes de se seguir com a leitura deste estudo, leia-se o conto “Aqueles dois” (Abreu, 2005), que está disponível em livros de Caio Fernando Abreu, diversas coletâneas impressas e digitais e em sites dedicados à obra do autor.

13 Aqueles Dois. (1985).

Forças liberadas desde os anos 60 encontram aqui o seu momento paradoxal de clímax e crise. A geração que fez a revolução sexual agora coloca no papel as suas histórias. Explode o erotismo feminino. As grandes metrópoles fornecem cenários para as aventuras do corpo. As trocas sociais, no contexto totalmente urbanizado e erotizado, são roteirizados pela cultura da mídia, cuja língua internacional é o inglês. Emerge a problemática homossexual. Mas a década que começou eufórica termina cética e deprimida por causa da Aids e da crise dos ideais coletivistas. Sensações de fracasso e vazio parecem anunciar um fim de século melancólico. (Moriconi, 2000, p. 391).

Embora a pequena introdução de Moriconi sirva perfeitamente como síntese contextualizadora da década, é importante ressaltar que o conto de Caio Fernando Abreu foi publicado pela primeira vez em 1982, no livro *Morangos mofados*, antes, portanto, do surgimento e midiatização dos primeiros casos de aids no mundo. No entanto, a melancolia de que trata Moriconi está presente no conto, pois – embora haja inesperada força redentora no final – a tristeza inerente de quem rema contra a correnteza percorre o conto, seja no ambiente de trabalho, seja na solidão do quarto de pensão de Raul ou na quitinete de Saul. Há sempre uma sensação de estar num “deserto de almas”, como descrevem os próprios personagens. A exceção dessa tristeza que permeia a vida cotidiana de Raul e Saul só dá trégua quando os personagens estão juntos.

Apesar de momento algum Caio Fernando Abreu dizer que os personagens são homossexuais, ou estão ficando sexualmente interessados um pelo outro, esse é o mote que conduz a narrativa, transformando a existência de ambos e os conduzindo à salvação da aridez do cotidiano repetitivo, e os levando a sofrer as consequências sociais das relações afetivas que surgem entre eles.

A vida numa grande metrópole – também citada no resumo de Moriconi – é o espaço de circulação dos personagens, indo do trabalho – no escritório de uma grande empresa – ao cinema, botecos, pequenos apartamentos de colegas de trabalho, à casa de um ou de outro. Esse é o cenário de encontros, de interação social, do desenrolar da trama. A cidade é o palco onde tudo pode acontecer – até a desalentadora solidão.

A proposta

O conjunto de imagens apresentado neste ensaio é uma proposta de ilustração para o conto “Aqueles dois”, que narra a relação entre Raul e Saul, dois rapazes que se conhecem no ambiente de trabalho e veem na relação de amizade que se forma o antídoto para a monotonia do serviço repetitivo e a aridez afetiva no cotidiano. Ao todo, seis ilustrações são apresentadas, conforme a divisão que o escritor faz no texto. Como o conto foi publicado pela primeira vez em 1982, buscou-se utilizar cores e elementos visuais desse período pré-internet para a elaboração das imagens, feitas em diversas técnicas sobre papel, como colagens, aquarela, nanquim, giz de cera e pastel seco. Há ainda reflexões sobre a relevância da ilustração, narratividade da imagem e construção de sentido.

“Aqueles dois” não foi concebido para um livro de imagens e não recebeu ilustrações nas edições em que foi publicado, assim como também não foi pensado originalmente para ser referência de filme ou peça de teatro. Entretanto, por diversas razões, o conto exerce fascínio em seus leitores. Numa interpretação bem particular do autor deste trabalho, a especialidade de “Aqueles dois” se dá pelos seguintes motivos:

1. O contexto social e político: o conto foi escrito num período pré-aids, em que no Brasil ecoava o anseio de liberdade com a anistia política¹⁴ e a esperança no fim do período da Ditadura Militar (1964 – 1985). A história se passa pouco tempo antes do HIV e da aids escancararem para o mundo que os gays estavam em todos os lugares e não eram apenas poucas pessoas vivendo marginalmente; a sociedade foi obrigada a reconhecer que o astro de rock era gay, que o galã hollywoodiano era gay e que o ator que interpretava o par romântico da novela das seis também o era.
2. O homoerotismo: embora o termo homossexualidade e o tema não sejam empregados explicitamente no texto, fica evidente para os leitores que surge um “benquerer” entre Raul e Saul. Ambos parecem estar apaixonados entre si. Em 1982, o tema ainda era tabu para a sociedade

14 O Art. 1º da Lei da Anistia, de 15 de agosto de 1979, assinada pelo então presidente João Figueiredo, concedia a todos os envolvidos em crimes políticos e aos que tiveram seus direitos políticos suspensos (Brasil, 1979).

brasileira, na mesma medida em que também o era para os funcionários maledicentes da repartição em que trabalhavam os protagonistas do conto. Cabe aos leitores, que estão vindo de fora, construir – e intensificar ou não – a relação que surge entre os dois. “Acontece porém que não tinham preparo para dar nome às emoções, nem mesmo para tentar entendê-las” (Abreu, 2000, p. 440).

3. Uma nova narrativa: a escrita ágil e contemporânea de Caio Fernando Abreu significava uma novidade no início dos anos 1980. Expressões populares, gírias, palavras estrangeiras e um olhar contemporâneo para o que acontecia ao nosso redor surgiam livremente nos escritos do autor gaúcho, dentre outros nomes daquela geração.¹⁵

4. A solidão na metrópole: a sensação de estar-se só, quando se está repleto de pessoas ao redor, é descrita em diversos momentos do conto, que começa com a seguinte frase: “A verdade é que não havia mais ninguém em volta”. E é o que acontece com Raul e Saul. Eles sentem-se como peixes fora d’água. São migrantes que reconhecem: “Raul disse qualquer coisa como eu não tenho mais ninguém no mundo [...]” (Abreu, 2000, p. 444). Embora os personagens sejam atraentes (as mulheres da repartição se sentiam atraídos por eles), eles buscam um meio de ter a própria voz.

5. O cenário urbano e universal: a história poderia acontecer em São Paulo, no Rio de Janeiro, Porto Alegre (como no filme de Sérgio Amon),¹⁶ ou em qualquer grande cidade brasileira. Trata-se de uma metrópole, e isso se torna particularmente destacável em um Brasil que, a partir da década de 1960, viu sua população urbana aumentar drasticamente, fazendo com que as cidades crescessem desordenadamente, aumentando as desigualdades sociais, mas por outro lado, propiciando a concepção e difusão de ricos e diversos sistemas culturais.

A partir daí, tendo estes elementos em mãos, e também pela admiração à obra do autor e empatia aos personagens, pelo interesse em se “mergulhar” na narrativa, surgiu o anseio de conceber imagens para o

15 Ver autores selecionados para o já citado *Os cem melhores contos brasileiros do século* (Moriconi, 2000).

16 Aqueles... (1985).

conto, pois conforme disse o ilustrador Rui de Oliveira (2012, p. 34), “ilustrar é ser fiel ao leitor que somos, mas ao mesmo tempo, é ser fiel ao que normalmente gostaríamos de fazer”.

O conto apresenta descrições dos personagens suficientemente detalhadas para que os leitores os imaginem com certa facilidade: eles são jovens adultos, um veio do Sul, o outro do Norte, têm a mesma altura, mas Saul parece ser um pouco menor. Ele é alourado e tem olhos claros. Raul é mais moreno e tem a marca da barba azulada (Abreu, 2005). Evidentemente que, ao se ler o texto, imagens mentais são formadas sobre os personagens.

Embora definiu-se que os desenhos seriam representações figurativas das imagens concebidas na imaginação do ilustrador – pois “as imagens se originam antes das imagens”, conforme aponta Rui de Oliveira (2012, p. 38) –, a intenção foi realizar uma leitura simbólica do conto, não mimética. Assim, na tentativa de fuga de uma retratação *ipsis litteris* das cenas descritas por Caio Fernando Abreu, buscou-se certa liberdade na concepção das ilustrações. A intenção foi rejeitar cenas exatamente como são descritas, pois conforme apontam Maria Nikolajeva e Carole Scott (2014, p. 237), bem “como costumam demonstrar pesquisas empíricas, leitores ingênuos tendem a interpretar os textos mimeticamente, identificando-se com protagonistas e compartilhando a percepção visual deles”. Ou seja, desde a elaboração do projeto que originou este trabalho, não se objetivou criar rostos para Raul e Saul e representar cenas exatamente como descritas.

Aliado ao poder de síntese – e ao mesmo tempo, polissêmico – da imagem, a comunicação escrita pode se tornar mais atraente e impactante quando bem diagramada, sobretudo na medida em que apresenta uma imagem que exhibe uma novidade visual, algo que instigará e surpreenderá o olhar do leitor/espectador (Ribeiro, 2003).

Dito isso, este trabalho foi norteado pelo anseio de que vá além de seu caráter explicativo, informativo ou meramente ornamental. Foi objetivo trazer elementos novos à narrativa escrita e apresentar ingredientes que não foram mencionados pelo autor do texto. “Toda imagem tem uma história para contar. Essa é a natureza narrativa da imagem.”, explica Ciça Fittipaldi (2008, p. 103). E é essa independên-

cia da ilustração em relação ao texto que fomentou a imaginação do ilustrador: a imagem pode levar os leitores além, sugerindo não apenas um olhar mais atento para o texto, mas também um novo dado, não presente na mensagem escrita.

As ilustrações

Como optou-se em dar menos destaque aos personagens – e mesmo assim manter acentuado nível de figurativismo nas imagens –, o recurso utilizado foi lançar um olhar para os objetos que os cercam, pois apesar de serem totalmente solitários, Caio Fernando Abreu relata alguns objetos que eles possuíam, conforme descritos abaixo:

- **Saul** {Televisor em cores, cadernos de desenhos, vidros de nanquim, livro com reproduções de pinturas de Vincent Van Gogh}.
- **Raul** {Telefone alugado, toca-discos com rádio, um sabiá na gaiola (chamado Carlos Gardel), LPs de antigos boleros}.

São “peças de afeto” e que muito nos revelam em suas descrições sobre a personalidade de Raul e Saul. São poucas coisas, mas que ao longo do conto vão sendo utilizadas, usufruídas ou trocadas entre eles, como símbolo e recompensa do encantamento mútuo que surge.

Mas também poderiam ser cinzeiros com pontas de cigarro, copos de cerveja, cartas de baralho, violão, cama estreita, garrafa de conhaque, taças de champanhe, LP de Dalva de Oliveira, dentre tantos outros objetos narrados ou, simplesmente, como da parte quase invisível dos cenários descritos por Caio Fernando Abreu. E também há os que não são mencionados, mas que lá estão como símbolos do ambiente de trabalho e – por extensão – da burocracia e monotonia em suas vidas: grampeadores, arquivos, ficheiros, furadores e outros objetos de escritório dos anos 1980.

Assim, o Quadro 1 mostra como cenas foram resumidas em um objeto-chave, tendo sido elencadas seis imagens, elaboradas conforme as subdivisões que Caio Fernando Abreu faz na própria obra:

Quadro 1 - Objetos-chave

Parte no conto	Cena descrita que gerou a imagem mental resultante na ilustração	Objeto-chave
I	"Passaram no mesmo concurso para a mesma firma, mas não se encontraram durante os testes." (Abreu, 2005, p. 440).	Grampeador
II	"Eram dois moços sozinhos. [...] Eles não tinham ninguém naquela cidade – de certa forma, também em nenhuma outra –, a não ser a si próprios." (p. 440).	Máquina de escrever
III	"Cruzavam-se silenciosos, mas cordiais junto à garrafa térmica do cafezinho [...]." (p. 441). "Abalado, convidou Saul para um café e, no que restava daquela manhã muito fria de junho, o prédio feio mais que nunca parecendo uma prisão ou uma clínica psiquiátrica, falaram sem parar sobre o filme." (p. 442).	Garrafa térmica de café
IV	"Aos domingos, agora, Saul sempre telefonava. E vinha. Almoçavam ou jantavam, bebiam, fumavam, falavam o tempo todo. Enquanto Raul cantava [...], Saul fazia carinhos lentos na cabecinha de Carlos Gardel, pousado no seu dedo indicador." (p. 443).	Gaiola de Carlos Gardel
V	"Desorientado, Saul vagava pelos corredores da firma esperando um telefonema que não vinha, tentando em vão concentrar-se nos despachos, processos, protocolos." (p. 444).	Telefone
VI	"O que mais ouviram foi Nossas Vidas, prestando atenção no pedacinho que dizia até nossos beijos parecem beijos de quem nunca amou." (p. 445).	Toca-discos de vinil

Fonte: Elaborado pelo autor.

Esses seis objetos-chaves foram ampliados na forma, ocupando lugar de destaque nas cenas. Trata-se de hipérboles visuais de produtos que fazem às vezes de mobília ou de arranjo arquitetônico para os corpos de Raul e Saul. Redimensionados, essas “coisas” tornam-se signos dos espaços da narrativa: máquina de escrever, garrafa térmica, telefone e grampeador são

ícones que remetem ao ambiente corporativo. Por outro lado, a gaiola e o toca-discos representam os espaços de fuga e intimidade dos personagens.

Esses ícones comportam-se como índices, pois o grampeador, por exemplo, em sua representação irreal, adquire novo significado e remete ao ambiente de trabalho. Para reforçar essas mensagens, os desenhos são feitos sobre um patchwork de pedaços de papéis, já usados ou não. Exceto em alguns trechos de letras de boleros, cantados por Raul, a palavra escrita ou imprensa sobre esses pedaços de papéis são meramente ornamentais.

O resultado são seis imagens que acompanham o texto nas subdivisões propostas por Caio Fernando Abreu, com o intuito de conduzir os leitores a uma narrativa paralela às palavras. Uma leitura que instigue as pessoas a conhecerem as tristezas e alegrias de dois seres que tentaram a fuga de um deserto de almas.

Referências

ABREU, C. F. Aquelles dois. In: MORICONI, I. (org). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. São Paulo: Objetiva, 2000.

ABREU, C. F. *Morangos mofados*. São Paulo: Agir, 2005.

AQUELES DOIS. Direção: Sérgio Amon. Produção: Sérgio Lerrer. Porto Alegre: Casa de Cinema PoA, 1985. 1 vídeo (75 min), color. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/distribui%C3%A7%C3%A3o/longas/aqueles-dois>. Acesso em: 26 out. 2020.

BRASIL. Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. Lei da Anistia. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, p. 12265, 28 ago. 1979. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6683.htm#:~:text=1%C2%BA%20%C3%89%20concedida%20anistia%20a,de%20funda%C3%A7%C3%B5es%20vinculadas%20ao%20poder. Acesso em: 25 out. 2020.

FITIPALDI, C. O que é uma imagem narrativa? In: OLIVEIRA, I. (org). *O que é qualidade em ilustração no livro infanto-juvenil*. São Paulo: Editora DCL, 2008. p. 93-121.

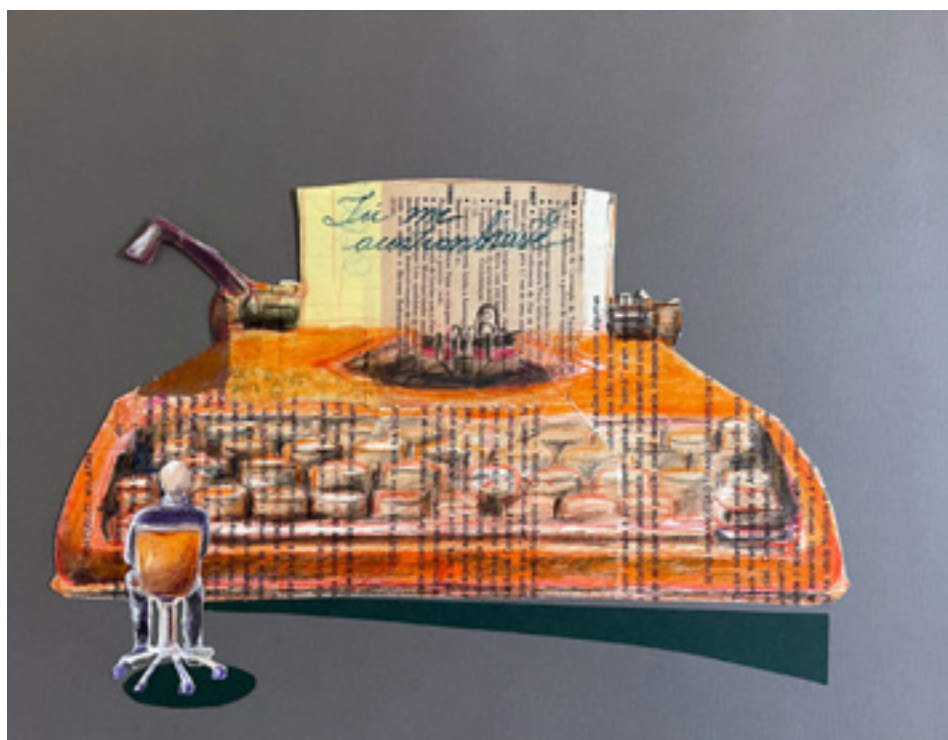
MORICONI, I. (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. São Paulo: Objetiva, 2000.

NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

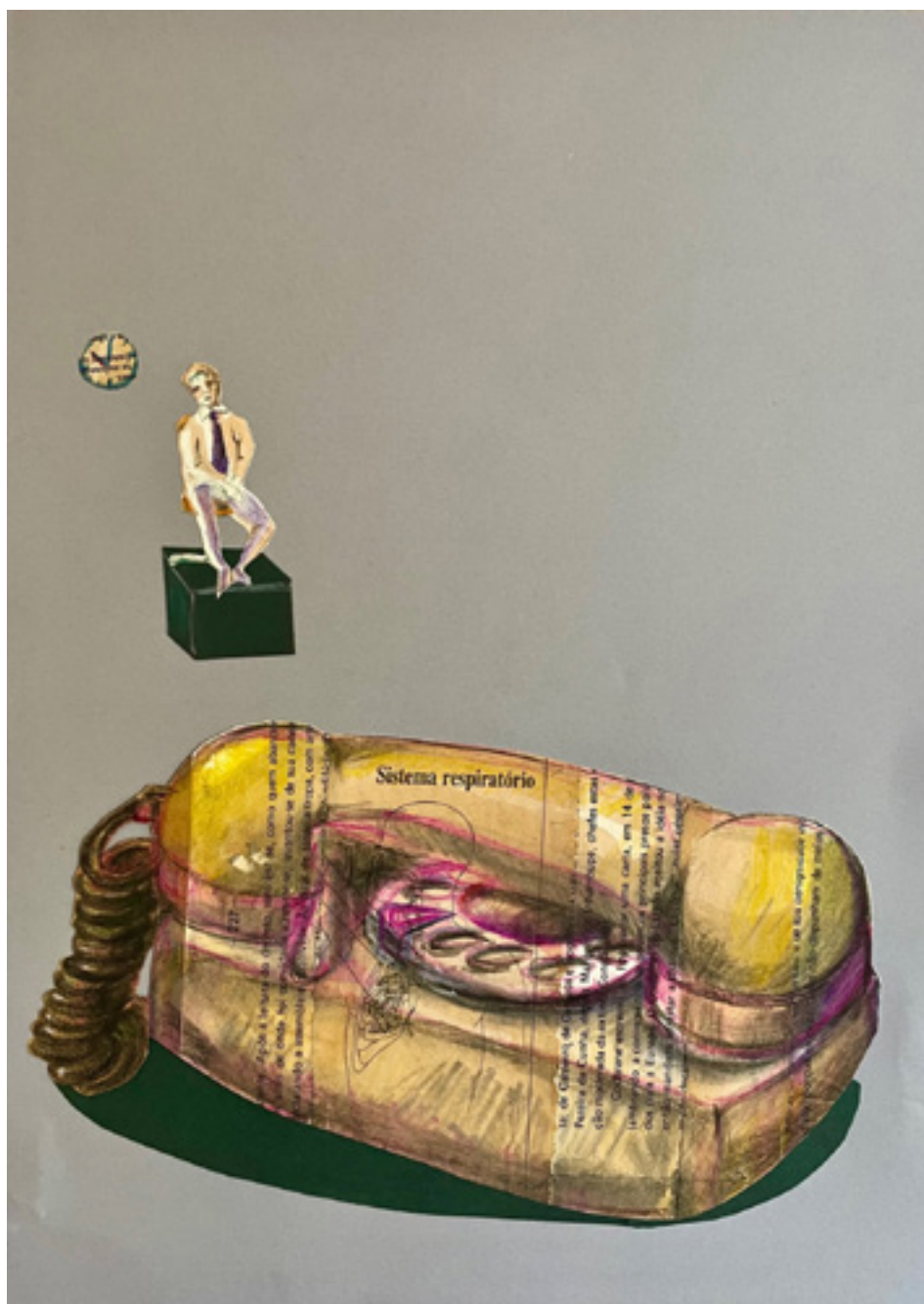
OLIVEIRA, R. Rui de Oliveira [Entrevistado]. In: MORAES, O.; HANNING, R.; PARAGUASSU, M. *Traço e prosa: entrevistas com ilustradores de livros infanto-juvenis*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 32-47.

RIBEIRO, M. *Planejamento visual gráfico*. 9. ed. Brasília: LGE Editora, 2003.













Este livro foi publicado em Garamond e Libel Suit

Cegraf UFG
Câmpus Samambaia
Goiânia. Goiás. Brasil. CEP 74690-900
Fone: (62) 3521-1358
<https://cegraf.ufg.br>



NPTI

NÚCLEO DE PESQUISA
EM TEORIA DA IMAGEM

Cegraf UFG