

FACULDADE CÁSPER LÍBERO  
Mestrado em Comunicação

O DISCURSO MÍTICO DE NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS  
*Uma leitura do filme 2001: Uma odisseia no espaço*

Paulo Emílio de Paiva Bonillo Fernandes

São Paulo  
Agosto 2016

Paulo Emílio de Paiva Bonillo Fernandes

O DISCURSO MÍTICO DE NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS

Uma leitura do filme *2001: Uma odisseia no espaço*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero, área de concentração “Comunicação na Contemporaneidade”, linha de pesquisa “Processos midiáticos: tecnologia e mercado”, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Roberto Chiachiri Filho.

São Paulo  
Agosto 2016

Fernandes, Paulo Emílio de Paiva Bonillo

O discurso mítico de narrativas contemporâneas: uma leitura do filme 2001: Uma odisseia no espaço / Paulo Emílio de Paiva Bonillo Fernandes. -- São Paulo, 2016.

125 f.; 30 cm.

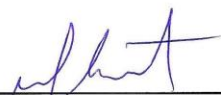
Orientador: Prof. Dr. Antonio Roberto Chiachiri Filho  
Dissertação (mestrado) – Faculdade Cásper Líbero, Programa de Mestrado em Comunicação

1. Comunicação. 2. Imaginário. 3. Cinema. I. Chiachiri Filho, Antonio Roberto. II. Faculdade Cásper Líbero, Programa de Mestrado em Comunicação. III. Título.

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado**

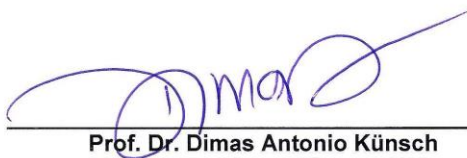
**Autor: PAULO EMÍLIO DE PAIVA BONILLO FERNANDES**

**“O DISCURSO MÍTICO DE NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS: UMA LEITURA DO FILME 2001: UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO”**



---

**Profa. Dra. Malena Segura Contrera  
Universidade Paulista - UNIP**



---

**Prof. Dr. Dimas Antonio Künsch  
Faculdade Cásper Líbero - FCL**



---

**Prof. Dr. Antonio Roberto Chiachiri Filho  
Faculdade Cásper Líbero - FCL**

**Data da Defesa: 24 de outubro de 2016**

Aos meus pais, em quem encontro o incentivo para me tornar a melhor versão de mim mesmo, essa virtualidade que os pais, donos de um carinho tão poderoso quanto os encantos de um habilidoso xamã, enxergam em nós.

Aos meus irmãos, cujo convívio é para mim verdadeira escola de fraternidade, onde primeiro aprendi a felicidade de se sentir irmanado a outrem, sentimento que gostaria de ser capaz de estender à humanidade inteira — projeto de toda uma existência.

À minha esposa, pela paciência e apoio, por me fazer acreditar que era capaz de realizar este mestrado todas as vezes em que me senti incapaz de fazê-lo. Uma coisa importante sobre as narrativas é que é preciso ter alguém com quem compartilhá-las. Tanto melhor se esse alguém as vive com você.

## **Agradecimentos**

Devo toda a gratidão que posso reunir ao meu orientador e amigo Roberto Chiachiri que, sempre acolhendo minhas dúvidas, presenteando-me com ótimas conversas — e mais dúvidas —, ensinou-me o gosto pela pesquisa e pelo estudo.

Aos professores do mestrado da Cásper Líbero de quem tive o privilégio de ser aluno: Roberto Chiachiri, Dimas Künsch, Eugenio Menezes, Simonetta Persichetti, Edilson Cazeloto. Sinto também enorme gratidão por essa casa, onde iniciei tantos diálogos, entre professores e amigos, aos quais não quero nunca pôr fim.

Agradeço aos professores Dimas Künsch e Malena S. Contrera por comporem minha banca avaliadora, pelas sugestões e críticas — principalmente as críticas, que impedem nosso orgulho de envaidecer. Foi para mim um desafio e uma honra muito grandes, uma vez que busco a competência que admiro em ambos.

Resta ainda agradecer a todas as deusas e todos os deuses e todos os demônios que já imaginamos e que já nos imaginaram. São as histórias, alegrias, angústias, provações e transcendências de todos eles, as nossas próprias.

FERNANDES, Paulo Emílio de Paiva Bonillo. **O discurso mítico de narrativas contemporâneas**: uma leitura do filme *2001: Uma odisseia no espaço*. Dissertação (mestrado em Comunicação) — Faculdade Cásper Líbero. São Paulo, 2016.

### **Resumo**

Compreender a ciência da comunicação como uma ciência da cultura faz com que a análise em profundidade de textos culturais seja uma tarefa do comunicólogo. Para tanto, a Comunicação pode se valer de um diálogo com a Teoria do Imaginário de Gilbert Durand, que propõe a dinâmica do Imaginário como instância de formação das representações e das imagens primeiras a partir das quais se constroem os discursos que circulam socialmente. O mito, como primeira elaboração narrativa dessas representações, guarda, assim, relações com outros registros discursivos que configuram o terreno das tensões sociais. Com o propósito de investigar os discursos característicos da contemporaneidade, propõe-se que se investigue o cinema de ficção científica, uma vez que o cinema é uma linguagem artística moderna, e a ficção científica, por sua vez, configura uma espécie de léxico narrativo que se organiza em torno de aspectos e preocupações do mundo contemporâneo. A ficção científica é vista, portanto, como novo palco onde as incessantes figuras e símbolos míticos podem atuar. Depois de devidamente fundamentada a pertinência de um tal olhar para a ficção científica, a leitura de inspiração mitocrítica do filme *2001: Uma odisseia no espaço*, obra assinada por um dos grandes diretores da história do cinema, e uma das mais memoráveis da história da ficção científica, evidenciará os eixos significativos que animam a obra. Uma vez que se constatou a valorização de símbolos próprios ao Regime Noturno do Imaginário, isto é, símbolos da intimidade, da descida às profundezas, do mistério, da integração, em oposição a símbolos da ascensão, do triunfo, da separação, pode-se confrontar este resultado com as considerações de Gilbert Durand acerca dos dois grandes mitos diretores do século XIX — que se prolongam pelo século XX também —, para dizer, então, que o filme se alinha ao imaginário do decadentismo. Mostra-se, portanto, que o mito não existe contemporaneamente apenas como mera reminiscência, mas como presença, detectável nas práticas midiáticas contemporâneas.

**Palavras-chave:** Comunicação; Imaginário; Mito; Cinema; 2001: uma odisseia no espaço.

FERNANDES, Paulo Emílio de Paiva Bonillo. **The Mythical discourse of contemporary narratives:** an analysis of the movie *2001: a space odyssey*. Dissertation (Masters in Communication) — Faculdade Cásper Líbero. São Paulo, 2016.

### **Abstract**

Seeing the science of Communication as a science of Culture is to understand the deep analysis of cultural texts as a task fit to the Communication researcher. To accomplish this very task, the communication scientist can establish a dialogue with Gilbert Durand's Theory of the Imaginary, which proposes the imaginary dynamics to be the source of our primary representations and images that will give birth to the latter discourses we share as a society. Myth, as the first elaboration of those primary images, holds strict relations to those latter discourses. In the purpose of investigating contemporary discourses, we propose to consider Science-Fiction cinema, for the cinema is a modern artistic language and Science-Fiction, in its turn, can be seen as a lexicon that articulates contemporary concerns. Sci-Fi is seen, therefore, as a new stage where the everlasting mythical symbols and images can act. That said, we'll proceed to a mythocritical inspired analysis of the *2001: a space odyssey* movie, directed by one of the greatest directors in cinema history, and also one of the most memorable pieces of Sci-Fi. That done, it has become clear that the significative axes that hold the narrative together value symbols that are arranged under the Night Regime of the Imaginary, which is to say, symbols of intimacy, of descent into the depth, of mystery, as opposing to symbols of ascension, triumph, conquest. It was possible then to confront the results obtained by the analysis of the movie and Durand's writing on the two major myths that drove XIXth century — and made their way into the XXth century as well. We discovered that *2001: a space odyssey* is aligned with the same imaginary context that nourished the artistic movement known as decadentism. In conclusion, we may say that the mythical thinking does not exist today only as mere reminiscence, but as a strong presence in contemporary life, and it can be found within contemporary media practices.

**Key-words:** Communication; Imaginary; Myth; Cinema; 2001: a space odyssey.



## Sumário

A eterna conversa entre sapiens e demens.....	10
Capítulo I: Comunicação e Cultura .....	15
Paradigma e saturação: mito, ciência e Auschwitz.....	15
Comunicação: objetos e perspectivas .....	23
Cultura, corpo e imaginário .....	26
Capítulo II: Comunicação e Imaginário .....	31
Em torno de um conceito: o Imaginário .....	31
O sujeito imaginante .....	43
O símbolo mítico .....	51
Do sonho ao mito: a narrativa mítica.....	62
Capítulo III – Cinema e Ficção Científica.....	71
Mídia, imagem simbólica e estereótipo .....	71
Ficção Científica e imaginário contemporâneo .....	85
Capítulo IV – Cinema e mito.....	93
Stanley Kubrick: a poética da imagem cinematográfica .....	93
Sermo mythicus: o discurso das grandes imagens .....	95
Uma herança histórica: nosso ambiente mítico .....	98
Uma leitura de 2001: Uma odisseia no espaço.....	101
Aquém do infinito.....	111
Referências: .....	113

## A eterna conversa entre *sapiens* e *demens*.

“Os cientistas dizem que os humanos são feitos de átomos, mas a mim um passarinho contou que somos feitos de histórias”.

(Eduardo Galeano)<sup>1</sup>

O moderno sujeito do conhecimento, essa invenção recente (Foucault), que por muito tempo reivindicou para si predicados muito caros a uma aspiração egóica à totalidade; esse sujeito completo, consciente, racional por excelência, que exerce, numa relação diádica (SANTAELLA, 2016), seu jugo sobre os objetos que, passivamente, se dão a conhecer de maneira neutra, ingênua, direta, objetiva<sup>2</sup>, vê-se fraturado. Fraturado em seu projeto historicista de marcha inequívoca em direção a uma era de ouro, de superação da barbárie pela civilização, de abandono das infantilidades próprias do homem primitivo — suas práticas mágicas e narrações míticas —; em sua pretensão de completa posse de si mesmo e da natureza em virtude dos prodígios de sua poderosa razão:

Pode-se imaginar algo tão ridículo, que essa criatura alquebrada e miserável, que não é sequer senhora de si mesma, mas está sujeita às injúrias de todas as coisas, devesse chamar a si mesma senhora e imperatriz do mundo, do qual não tem o poder de conhecer a menor parte, e muito menos de comandar o todo? (MONTAIGNE apud CASSIRER, 2012, p. 30)

É verdade que Montaigne, quando escreve estas palavras<sup>3</sup>, ele o faz em outro contexto social, histórico, intelectual. No ensaio *Apologia de Raymond Sebond*, o autor versa sobre a validade da fé cristã num ambiente intelectual marcado pelo pensamento racional, científico, que questiona a religião. Em sua argumentação, Montaigne evoca a insuficiência desta chave de pensamento para dar conta da totalidade do real, tarefa para a qual, segundo Montaigne, a fé também concorreria. Fazemos questão de mencionar o contexto deste ensaio, ainda que de modo ridiculamente ligeiro, antes de dizer que nos

---

<sup>1</sup> Em entrevista referente ao lançamento de seu livro *Os Filhos dos Dias*. Disponível no site da editora L&PM Editores. Disponível em:

<[http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=816261&SubsecaoID=618848&Template=../artigosnoticias/user\\_exibir.asp&ID=846191](http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=816261&SubsecaoID=618848&Template=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=846191)>.

<sup>2</sup> Cf. MORIN, 1991, p. 48 ss.

<sup>3</sup> Preferimos usar a tradução que se encontra em Cassirer, 2012, pois julgamo-la melhor que a tradução que consultamos do texto completo de Montaigne (1972). Ainda assim, convém esclarecer que o trecho citado se encontra no ensaio intitulado “Apologia de Raymond Sebond”.

parece lícito, neste caso, não o conservar. Pois que não nos interessa, neste estudo, o cristianismo, entendido em seus limites institucionais. No entanto, nos sentimos autorizados a evocar Montaigne pois, mesmo fora de seus objetivos originais, ainda se conserva, em sua fala, o tema da arrogância de *uma razão*, ou melhor, da arrogância do homem em posse da razão. E aqui adiantamos um possível mal-entendido: nem Montaigne nem nós mesmos estamos ao lado de um obscurantismo anticientífico. O ensaísta assim inicia sua *Apologia de Reymond Sebond*, palavras que gostaríamos de fazer nossas:

É em verdade a ciência coisa importante e útil. Os que a desprezam dão prova de estupidez. Não considero entretanto seu valor tão elevado quanto o imaginam alguns, como o filósofo Herilo, por exemplo, que a encara como o soberano bem e lhe atribui o poder que não tem, a meu ver, de nos tornar sensatos e satisfeitos. Ou como outros que nela veem a mãe de todas as virtudes, resultando da ignorância todos os vícios (MONTAIGNE, 1972, p. 208).

Além do tema da arrogância, conservamos de Montaigne a denúncia desse não-domínio total de si, feita muito antes de Freud propor suas famosas tópicas do aparelho psíquico.

Assim, somos levados a notar que, apesar de essa “menor parte” que conhecemos do mundo ser hoje bastante mais vasta em comparação ao que se conhecia no tempo de Montaigne, a muito valiosa sapiência talvez não seja o vetor que melhor descreve o humano — ou, ao menos, não o descreve completamente:

Quando o *sapiens* surge, o homem já é *socius, faber, loquens*. A novidade que o *sapiens* traz ao mundo não está, portanto, conforme se havia pensado, na sociedade, na técnica, na lógica, na cultura. Encontra-se, por outro lado, naquilo que até o presente fora considerado epifenomenal ou ridiculamente considerado indício de espiritualidade: na sepultura e na pintura” (MORIN, 1979, p. 101).

Ora, a sepultura e a pintura, no contexto das primeiras sociedades humanas, estão ligadas às práticas religiosas, a rituais sustentados por narrativas míticas. A interpenetração da fantasia e do real — note que para nós o “fantástico” não designa o irreal, a inverdade, o erro intelectual, a ilusão, o não-positivo que não resiste à investigação séria, empírica, experimental —, a capacidade de narrar o teatro das grandes imagens simbólicas (Durand), é a novidade que o *sapiens* traz ao mundo. Sem dúvida alguma, o gigantesco desenvolvimento das capacidades lógicas, técnicas, enfim, daquilo que podemos chamar de “racionais”, acompanham o *sapiens*, mas ele também se faz acompanhar de uma outra faceta, no mais das vezes, ignorada: além de *sapiens*, *demens*.

Em sua natureza complexa de *sapiens-demens* (Morin 1979; 1991), o homem é feito, em igual medida, de átomos e de histórias. Um apanhado de átomos que contam histórias; que se agitam, no espaço e no tempo, em virtude de suas histórias. E movidos por elas, são capazes das realizações mais elevadas e também das mais tenebrosas.

A consciência dessa “ligação consubstancial” (MORIN, 1979, p. 118) entre estes dois domínios, que parecem dar conta de todos os desdobramentos das práticas e produções humanas que se podem observar em toda a nossa longa existência no planeta, abre (ou retoma?) todo um campo de investigações sobre o Imaginário, suas lógicas estruturantes, seus produtos, suas intersecções com a arte, a política, a religião, a ciência, a ideologia, enfim, a mentalidade dos diferentes povos ao longo de suas Histórias.

Pelo prisma dos estudos do Imaginário (especialmente pelas contribuições do antropólogo francês Gilbert Durand) é que abordaremos, então, o pensamento mítico. Pois, se não mais o entendermos como reminiscência de uma condição pré-iluminada do homem, mas como constitutiva dele, é lícito perguntar que textos, que imagens míticas ganham expressão na contemporaneidade, que narrativas elas compõem?

Para abordar tal questão, elegemos a ficção científica como objeto de estudo. Por mais que se possa identificá-la com uma prática demasiadamente mercadológica de bens culturais, a ficção científica não se resume a isso e será vista neste estudo como uma prática narrativa (queremos evitar o termo “gênero literário”) que narra a contemporaneidade. Como tal, abordaremos a ficção científica não em seus caracteres industriais, quer dizer, de produtos enlatados de qualidade duvidosa, representativos de uma indústria cultural cuja maior preocupação é a rentabilidade de seus investimentos, mas sim como parte do processo de construção da sociedade moderna e contemporânea, com seus avanços científico-tecnológicos, como dimensão narrativa deste processo, um corpo, um léxico característico que pode elaborar e corporificar conteúdos do Imaginário, compondo narrativas míticas contemporâneas.

Porém, a ficção científica compreende uma vasta produção em uma variedade de plataformas — livros, radionovelas, histórias em quadrinhos, filmes, games, seriados televisivos —, de modo que se faz necessário um recorte muito específico de nosso objeto empírico. Visto que nos propomos a utilizar o instrumental teórico e metodológico da teoria do imaginário de Gilbert Durand, convém selecionar, como fez o próprio Durand em suas leituras mitocríticas, uma obra de alguma envergadura artística. E o cinema nos deu um dos mais célebres trabalhos da história da ficção científica, gestado conjuntamente por dois expressivos nomes de seus respectivos modos de criação artística: Stanley

Kubrick, no cinema, e Arthur C. Clark, na literatura de ficção científica. A obra em questão é *2001: Uma odisseia no espaço*. O filme dirigido por Kubrick será material para nossa leitura de inspiração mitocrítica. Não contemplaremos uma leitura comparada do filme e do livro pois isso ampliaria demasiadamente o esforço necessário da leitura mitocrítica, tornando-se incompatível com os limites que ora se nos impõem.

As considerações que fizemos com relação à ficção científica valem também para o cinema. Se aquela é produto, em certo sentido, imaterial de uma indústria da cultura, este é a “máquina” que equivale à esteira de produção. Mas não é aí que repousa nosso interesse no cinema. Embora seja fértil e de grande importância o estudo do cinema à luz da crítica frankfurtiana ao fenômeno da mídia de massa, não podemos, a partir de uma visada complexa, ignorar a contraparte constitutiva do cinema: “... ao mesmo tempo arte e indústria, ao mesmo tempo fenômeno social e fenômeno estético, fenômeno que remete ao mesmo tempo à *modernidade de nosso tempo* e ao *arcaísmo dos nossos espíritos*” (MORIN, 2014, p. 15, grifos nossos). O ponto de vista que Morin adota neste seu estudo sobre o cinema, será o ponto de vista que adotaremos: o cinema enquanto fenômeno estético.

Embora não queiramos ter o Imaginário como objeto, mas como perspectiva, como dimensão a ser explorada (BARROS, A. T. M. P., 2010, p. 127), dentre tantas outras dimensões que se apresentam em qualquer fenômeno, é inevitável dedicar algum tempo para tratar do imaginário em si, para evitar mal-entendidos, precisar terminologias, e também esclarecer o que Durand chamou de mitodologia. Assim, o primeiro capítulo trata, rapidamente, dos desdobramentos epistemológicos de onde surge uma ambiência filosófica que dedica especial atenção aos problemas da linguagem e da significação, da qual se nutrem diversas correntes de pensamento como a fenomenologia (que Mircea Eliade toma como caminho para estudar as religiões primitivas, por exemplo), a hermenêutica, o neokantismo de um Cassirer, as semióticas modernas, os estudos do inconsciente — correntes das quais o estudo do Imaginário é grande devedor. Procuramos situar esta breve discussão no campo específico da comunicação e destacamos a visada que adotamos sobre o fenômeno comunicacional, bem como a pertinência de se valer das teorias do imaginário na ciência da comunicação.

O segundo capítulo será reservado para a discussão de alguns temas relativos à teoria durandiana do imaginário. Uma questão que consideramos importante no contexto desta teoria específica é a noção de sujeito que ela parece ter como pressuposto indispensável; veremos, então, comparativamente, o que se pode dizer do sujeito em

Gilbert Durand e em Lévi-Strauss, grande nome do estruturalismo — que grassava nos ambientes intelectuais e acadêmicos, pautando em boa medida as discussões nas ciências humanas, quando da publicação da tese de doutoramento de Durand, *As estruturas antropológicas do imaginário*, em 1960 (para simples efeito de comparação, o livro *Antropologia Estrutural*, de Lévi-Strauss, foi lançado em 1958) —, com quem Durand mantinha um diálogo crítico, marcado por aproximações e discordâncias. Poderemos, depois disso, fazer algumas considerações sobre o símbolo que, no âmbito da teoria do imaginário, conserva algumas particularidades com relação ao uso frequente que se faz do termo na Comunicação, a partir de uma leitura (muitas vezes redutora) da semiótica peirceana, e também das semióticas desenvolvidas a partir da obra de Saussure.

O capítulo três discute a presença da imagem simbólica (Durand) e de sua forma degenerada, digamos assim — o estereótipo —, na mídia. O capítulo também será dedicado ao cinema e à ficção científica. Como dito há pouco, ambos serão vistos como plataforma de projeção de conteúdos imaginários, constituindo expressão contemporânea de textos universais e arcaicos da humanidade. Vale dizer que daí não decorre que a cultura seja imóvel e estática, por se sustentar que haja um número finito de representações arquetípicas (Jung) ou esquemáticas (Durand; de *schème*, no original em francês), pois à constituição psíquica somam-se as condições materiais, sociais, tecnológicas, etc, sempre cambiantes — e mesmo as imagens arquetípicas se organizam, no tempo, em dialogia, não sendo investidas todas, ao mesmo tempo, da mesma força e atenção nos discursos de certo tempo e lugar.

Por fim, o quarto capítulo será o momento de realização da leitura da obra *2001: Uma odisseia no espaço*. Em tempo, a decisão de postergar as reflexões acerca do diretor e da obra fílmica, bem como sua leitura, acompanha o próprio curso que a pesquisa seguiu. Tanto a hipótese a respeito do caráter mítico da ficção científica, como a escolha da obra de FC a estudar, deram-se de início, mas faltavam-nos as lentes adequadas a olhar nosso objeto com maior clareza. Foi preciso construir esse olhar, e a disposição dos capítulos reflete as etapas dessa empresa. Enfim, neste último capítulo pontuam-se os pressupostos da abordagem mitocrítica, que não pretende, de forma alguma, esgotar a obra, mas somente aventar uma leitura possível. Como Lévi-Strauss diz em uma passagem de *O cru e o cozido*, primeiro volume de suas *Mitológicas*: “Ao pretender imitar o movimento espontâneo do pensamento mítico, a minha empresa [...] tem, antes, que ceder às suas demandas e respeitar seu ritmo. Assim, é este livro sobre mitos, em si mesmo e de certa maneira, um mito” (apud FRY, 2009, 18’48”).

## Capítulo I: Comunicação e Cultura

### Paradigma e saturação: mito, ciência e Auschwitz

A ciência moderna, nascida da astronomia e da física mecânica, se desenvolveu sob a regência de uma razão logocêntrica, racionalista – e, mais recentemente, empiricista. Durand chega mesmo a dizer, em várias ocasiões, que a episteme ocidental acabou por criar um “iconoclasmo endêmico”, um pensamento que se pretende livre de imagens, pois estas seriam “um ‘impedimento’ para o processo ideativo” (DURAND, 2012, p. 28) da abstração conceitual. Este “pensamento iconoclasta” remontaria a certa confluência entre uma lógica binária de busca da verdade, para a qual há apenas dois valores (falso e verdadeiro), e a tradição religiosa de interdição das imagens (DURAND, 2011, p. 9).

Na esteira desse pensamento, o Ocidente se quis “o único herdeiro de uma única Verdade” (DURAND, 2011, p. 7), atingível pelo raciocínio puramente abstrato, conceitual. Lembremos que para Platão, o artista plástico “... imita a aparência das coisas, *sem conhecer a verdade* delas e sem ter *a ciência* que as *explica* (MACHADO, 2001, p. 9, grifos nossos).

Neste processo, outras capacidades cognitivas — digamos assim, referindo-nos as demais formas simbólicas (Cassirer distingue as formas simbólicas do mito, da religião, da arte, da linguagem, da ciência, da história) — acabaram por ser desconsideradas, diminuídas e desacreditadas enquanto meios legítimos de produção de significado e de conhecimento. Esse processo de desconsideração pode ser traçado na história do pensamento:

Poderíamos dizer que todo o racionalismo clássico, que é nosso tutor pedagógico no Ocidente, mesmo se o fizermos partir da Antiguidade, eliminou sempre, pouco a pouco, a imagem, pelo menos desde Platão, arrumou-a num domínio do sonho, da fantasia, senão da loucura – falou-se, no século XVII, na “louca da casa” ao referir-se a imaginação – e privilegiou os dois mamilos do saber ocidental, os dois mamilos desde Aristóteles: o conhecimento pela *experiência perceptiva* e o *raciocínio* de tipo silogístico primeiro e matemático depois. (DURAND, 1982, p. 19, grifo do autor).

Evidente que um olhar mais pormenorizado da história haveria de revelar momentos de alternância, de valorização e desvalorização de outros conjuntos ou formas simbólicas, isto é, momentos de diálogo entre as várias formas de compreender, narrar, explicar o mundo. Um estudo comparado das histórias da filosofia e da arte talvez

oferecessem um panorama interessante dessa dinâmica. Porém, vemos como o mundo greco-latino criou diversos métodos de depuração — quando não de rejeição — das narrativas e dos símbolos míticos. Eliade (2013, p. 134) escreve que “Nos tempos de Tucídides, o adjetivo *mythodes* significava ‘fabuloso e sem prova’, em oposição a qualquer verdade ou realidade”. Com maior dose de condescendência, os alegorismos e o evemerismo pretendiam, ao invés de negar, separar nos mitos helênicos aquilo que havia de verdadeiro do que era falso. Daí reduzir os deuses “a princípios físicos ou éticos”, ou dizer que seus nomes “representavam quer as faculdades humanas, quer elementos naturais”, ou ainda, como Evêmero no século III a.C., dizer que os deuses seriam “antigos reis divinizados” (ELIADE, 2013, p. 135), cujos feitos históricos teriam sido cobertos, posteriormente, por sucessivas camadas de fantasia e fabulação. Tal era a atitude filosófica crítica frente ao mito: reduzi-lo ao verossímil<sup>4</sup>.

Não há nada de mal neste impulso explicativo das narrativas míticas que vingou entre os filósofos gregos. Tucídides buscava uma outra maneira de olhar para o tempo, diversa daquela do pensamento mítico, que tem uma relação muito particular com o tempo<sup>5</sup>. Para realizar sua tarefa, Tucídides necessitava de outra disposição intelectual, uma que discernisse entre pensamento mítico e histórico, entre narrativa fantástica e acontecimento histórico. Porém, este impulso acabou por derivar, muito depois, um pensamento doutrinário, no pior sentido do termo. Conforme a história da filosofia nos mostra, o empirismo — que em sua plena performance filosófica era “... acima de tudo, uma reflexão sobre a validade de nosso conhecimento sensorial, uma especulação sobre os modos como nossos conceitos e crenças se edificam a partir dos informes, fugazes e desconexos, que nossos olhos e ouvidos na realidade prestam à mente” (LANGER, 2004, p. 25) — nos levou até o positivismo enquanto enrijecimento desta reflexão de que Langer nos fala.

Ainda que no século XX se houvesse reconhecido que os métodos das ciências positivas, em proporções exageradas, causariam “sua própria destruição” (BRUGGER, 1977, p. 323-324), em seu pleno desenvolvimento e vigor, o positivismo parece ter atingido tais proporções em virtude de toda a eficiência por ele demonstrada e por todo o avanço técnico que fazia prosperar. Em linhas mais sucintas: “O conhecimento da experiência sensorial era julgado o único conhecimento a trazer consigo algum atestado

---

<sup>4</sup> Cf. Veyne, 2014, especialmente o capítulo “Quando a verdade histórica era tradição e vulgata”.

<sup>5</sup> Sobre a percepção do tempo no pensamento mítico, cf. Eliade, 1992. Sobre Tucídides e seu afastamento do olhar mítico sobre o tempo, cf. Cassirer, 2012, 283.



de verdade; pois a verdade identificara-se, para todas as vigorosas mentes modernas, com o fato empírico”. (LANGER, 2004, p. 27).

O posicionamento epistemológico que veio amadurecendo aproximadamente desde o século XVII (MORIN, 1991, p. 15), começa, porém, a ser modificado no interior da própria disciplina que o fermentou. A física de ponta da primeira metade do século XX se vê na necessidade de alargar as concepções da geometria clássica, mesmo das forças e leis da física newtoniana; “... a ciência — a teoria de Einstein, a relatividade, e a de Planck, a mecânica quântica — longe de prolongar a ciência do séc. XIX, era ao contrário uma espécie de contestação dialética”. (DURAND, 1982, p. 44 - 45). Não que isso venha a invalidar a ciência feita anteriormente. Longe disso. Não se trata de uma progressão linear, histórica, de superação do antigo pelo novo, não se trata de um “triumfalismo” da “nova física” sobre a “velha física” ou qualquer coisa do tipo. Todo esse movimento no interior da ciência contemporânea não constitui uma negação dos avanços e das conquistas da física newtoniana ou da filosofia cartesiana, para citar dois nomes fundantes do pensamento moderno; trata-se, sim, de deslocar a concepção mecanicista e seu corolário do lugar que veio a ocupar no conjunto do conhecimento humano, não só nas ciências ditas exatas: o de modelo absoluto do “real” — *real* que já não mais será emoldurado pelo que Morin chama de “paradigma da simplificação”, que opera a partir dos princípios de “*disjunção*, de *redução* e de *abstração*” (MORIN, 1991, p. 15, grifos do autor), mas sim por um paradigma da complexidade:

O próprio desenvolvimento da ciência física, que se empregava a revelar a Ordem impecável do mundo, o seu determinismo absoluto e perpétuo, a sua obediência a uma Lei única e a sua constituição de uma maneira primeira simples (o átomo) desembocou finalmente na complexidade do real (MORIN, 1991, p. 18).

Para deixar claro que este deslocamento do qual tratam Durand e Morin não significa a negação das realizações da ciência pregressa, e sim a contestação de uma leitura hegemônica cristalizada pela tradição sucessora e herdeira do trabalho dos grandes mestres da Modernidade, queremos recuperar uma reflexão de Künsch a respeito de Descartes: o autor propõe distinguir René Descartes de Renatus Cartesius, “para demarcar a diferença entre o homem e o que o homem fez do homem” (KÜNSCH, 2008, p. 179). O Descartes que emerge no texto de Künsch, por mais controverso que possa parecer à primeira vista, é muito menos cartesiano do que talvez se pense; quer, sim, modificar os hábitos da “filosofia da Escola (...) [isto é] quer instaurar uma reflexão independente da fé e da teologia, filosoficamente autônoma” (KÜNSCH, 2008, p. 178), mas não pretende

propor um método absoluto para se chegar ao conhecimento verdadeiro. O próprio filósofo francês deixa clara a proposta daquela que viria a ser, talvez, sua obra seminal: “... meu propósito não é ensinar aqui o método que cada qual deve seguir para bem conduzir sua razão, mas somente mostrar de que modo me esforcei por conduzir a minha” (DESCARTES, 1999, p. 37). Ele chega mesmo a dizer que não propõe “este escrito [o Discurso do Método] senão como uma história, ou, se o preferirdes, como uma fábula, na qual, entre alguns exemplos que se podem imitar, encontrar-se-ão talvez também muitos outros que se terá razão de não seguir (...)” (DESCARTES, 1999, p. 37.)<sup>6</sup>. A questão é que o entendimento “canônico” do que seja o cartesianismo é menos uma compreensão abrangente da obra cartesiana do que uma leitura possível, que historicamente mostrou-se bastante vigorosa.

Voltando ao tema do paradigma da complexidade, Durand afirma, referindo-se ainda às pesquisas de Einstein e Planck, de Heisenberg, Bernard D’Espagnat, Louis de Broglie, Costa de Beauregard, que

Encontramo-nos, pois, nos nossos dias, perante aquilo a que chamarei um positivismo em pedaços. Tudo o que eram as certezas do racionalismo clássico (...), tudo o que era a *episteme* clássica — para falar como Michel Foucault —, tudo isso foi abalado pelas experiências e pelas equações dos físicos de ponta e um eco chegou até aos epistemólogos (...). (DURAND, 1982, p. 49).

Porém, pode-se objetar que uma ruptura no terreno do pensamento dominante não é suficiente para modificá-lo todo, assim como o romantismo e o decadentismo não impediram, ao longo e no final do século XIX, que nossa racionalidade técnica conseguisse pousar uma sonda num asteroide em movimento, e que todo esse discurso tem traços obscurantistas e anti-científicos. Ora, a própria formulação da objeção esconde atrás de si uma concepção historicista, cientificista, em última instância, positivista do desenvolvimento da ciência e de uma história das ideias. Esconde um pensamento binário que só consegue identificar os valores do “certo” e do “errado”. Os movimentos artísticos, as ciências naturais e as humanísticas, vistas em conjunto, deixam vislumbrar, em certo período de tempo, a disposição da mente humana criadora. Não é que seu conjunto venha acabar com o que quer que lhes seja contrário ou anterior. Poderíamos mesmo completar a fala de Durand: tudo isso foi abalado pelas experiências e equações dos físicos de ponta,

---

<sup>6</sup> Retiramos a citação da fonte original, em Descartes, para extrair trechos um pouco maiores do que os que se encontram em Künsch, 2008. No entanto, devemos reiterar que é Künsch quem chama a atenção para estas declarações de Descartes. Cf. KÜNSCH 2008, p. 179.

pelo esgotamento filosófico de um positivismo totalitário, pelos movimentos artísticos simbolistas, pela psicologia do inconsciente etc. Tal “abalo” não só foi anunciado pela física, mas também pela filosofia, como podemos ver em Langer (2004, p. 32): “Um novo tema filosófico foi enunciado para uma idade vindoura: um tema epistemológico, a compreensão da ciência. O poder do simbolismo é a sua deixa, assim como a finalidade dos dados sensoriais foi a deixa de uma época anterior”.

Langer destaca o que ela chama de “ideia gerativa” desse novo momento filosófico: o simbolismo. As questões referentes aos signos e suas dinâmicas adquirem fôlego, entre outras esferas, na linguística com Saussure, na filosofia com Peirce, Wittgenstein, Cassirer, para citar alguns. E não se pode esquecer de um dos momentos mais importantes para o estabelecimento das questões acerca do simbolismo no cenário intelectual, científico, artístico: a psicanálise.

Vindas aparentemente de todos os lados, as questões do simbolismo e do Imaginário parecem mesmo se impor como fenômeno a ser compreendido. “A verdade é que a ciência não fecundou e ativou realmente *todo* pensamento humano” (LANGER, 2004, p. 28), mas algo acabou por fazê-lo. *O que* o fez é uma pergunta que necessita de uma variedade de respostas, não podendo alguém se propor a desvendar o mistério todo sozinho; porém Durand, a partir de suas leituras do sociólogo russo-americano Pitirim Sorokin, aponta uma motivação (é importante dizer que ele não faz sua observação propondo-a como a *causa* dessa “fecundação”, mas sim como fator contribuinte): “Há, em primeiro lugar, uma causa que se encontra em toda a mudança ou um motivo que se encontra em toda a transformação: é a saturação”. (DURAND, 1982, p. 21-22)<sup>7</sup>. Embora não seja, por si só, um princípio explicativo satisfatório — como destaca o próprio Durand, após mencionar a noção de saturação —, será útil para pensarmos a mudança epistemológica de que tratamos até aqui. É na fala de Boaventura de Sousa Santos que podemos ver a intersecção entre saturação e modificação epistemológica: “Esta discussão sobre a natureza das crises da ciência tem toda a acuidade no período que vivemos e cujo início, para este efeito, se situa no imediato pós-guerra” (SANTOS, 1989, p. 19).

As próximas linhas não podem ser tomadas como mais que digressões, pois elas não se querem como *explicações*; são apenas ilações, ou melhor, aproximações talvez até mesmo pouco rigorosas, de um ponto de vista demonstrativo.

---

<sup>7</sup> A saturação faz parte dos estudos do sociólogo russo-americano Pitirim Sorokin acerca da “dinâmica social”, suas transformações, fluxos e refluxos. Talvez sua obra tida como a mais importante seja *Social and Cultural Dynamics*.

É que há dois momentos expressivos da história recente que fazem com que a ideia de uma saturação epistemológica do projeto ocidental tecnocientífico mostre alguma validade para a interpretação de nosso momento contemporâneo e para o estabelecimento do mito como objeto sério de estudo, e ambas dizem respeito à Segunda Guerra: a detonação das bombas atômicas em solo Japonês e Auschwitz, o mais emblemático dos campos de extermínio nazistas.

Adorno escreveria em 1949, quatro anos após o julgamento de Nuremberg, que a crítica cultural se encontrava “(...) diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”. (ADORNO, 2002, p. 61). A perspectiva apontada por Adorno é tão terrível quanto o crime que ele denuncia. Não poderia ser diferente. Diante de tamanha barbárie engendrada pela cultura, a cultura não pode ser vista como outra coisa senão barbárie.

Um acontecimento de tamanhas proporções recebe atenção dos mais variados pensadores, dos mais variados saberes. Nesse sentido, Jung traz para a discussão acerca dos crimes da Segunda Guerra a noção de “culpa coletiva psicológica” para pensar o modo como as pessoas, como a Europa, em geral, se relacionavam com o fato de haver existido algo como os campos de concentração. Diz ele que “A culpa coletiva psicológica é uma *fatalidade trágica*; atinge a todos, justos ou injustos, que, de alguma maneira, se encontravam na proximidade do crime”. (JUNG, 1990, p. 19, grifo do autor). Isso não constitui uma abstração filosófica, de modo que não se pode afirmar que toda a Europa — a nível institucional, como os governos, por exemplo, ou a nível microsociológico, isto é, os indivíduos em suas subjetividades — se sentia culpada; trata-se de um fenômeno psíquico. Mas o que interessa dizer aqui é que esses eventos são representativos não apenas de um período histórico, mas também, como disse Adorno, da cultura, ao menos da cultura ocidental. É por isso que uma tragédia de tais proporções não atinge somente os que se encontravam nas “proximidades do crime”, espacial e temporalmente falando. Não somente a Alemanha e os países vizinhos estão sujeitos a se sentir coletivamente culpados em relação a esse crime, mas toda a civilização ocidental. Tal é a medida da proximidade psíquica, tão claramente exposta pelos estudos comparados da mitologia e da religião, pela etnologia, pela psicanálise, que mostram a universalidade e recorrência dos símbolos, temas e motivos míticos; a proximidade na qual nos encontramos em virtude dos conteúdos profundos e universais de nossa psique:

Se considerarmos que nem todo homem mora psiquicamente numa concha de caracol, ou seja, que não vive longe dos demais e que o seu ser inconsciente se acha ligado a todos os outros homens, então um crime nunca pode ocorrer de maneira isolada como pode parecer à consciência. (JUNG, 1990, p. 20).

Em outras palavras, o peso da humanidade recai sobre os ombros daqueles que têm sensibilidade o bastante para reconhecê-lo. A questão que surge é “como lidar com a consciência desse peso?”, ou talvez, “como sair de Auschwitz?”. Bom, uma resposta está mesmo na fala de Adorno que, ao escrever uma tal reflexão sobre Auschwitz, ao reconhecer aí a impossibilidade de se fazer poesia, não faz outra coisa senão poesia.

Se, afinal, “(...) o que em última instância não caminha bem é o homem” (JUNG, 1990, p. 37), é preciso estabelecer uma ciência do homem que haveria de ser, no fundo, uma ciência da imagem — não da imagem técnica, mas sim do símbolo, da narrativa mítica, da poesia, dimensão essencial do humano:

As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. Por isso, seu estudo nos permite melhor compreender o homem, “o homem simplesmente”, aquele que ainda não se compôs com as condições da história (ELIADE, 2012, p. 8-9).

É preciso olhar os textos ancestrais da cultura para compreender, melhor do que temos feito, o próprio homem. Eliade insiste na validade dos mitos, tão arcaicos, como criações sadias da psique. A perspectiva de Durand é a mesma: “Este regresso do mito é verdadeiramente um regresso. Não há mitos novos. O potencial genético do homem, no seu plano biológico e fisiológico, é constante desde Cro-Magnon, mais ou menos”. (DURAND, 1982, p. 34). Diríamos que é isso o tal “homem simplesmente”, o conjunto de representações primevas, no sentido de serem as fundamentais, as que fundamentam os posteriores conjuntos simbólicos, as posteriores construções intelectuais do homem: “Ora, nesta herança genética há a herança das representações a que, noutra lugar, chamamos arquetipológica, mas a que, esta noite, chamarei mítica”. (DURAND, 1982, p. 34).

Há um motivo mítico dos mais recorrentes, estudado por Eliade, mencionado também por Nietzsche, o mito do eterno retorno. Queremos atentar, porém, para um eterno retorno do mito. Podemos observar que a volta do mito, da preocupação com as produções simbólicas em geral, parece ter alguma semelhança com o momento pelo qual passava a filosofia à época de Sócrates. Enquanto antes dele as reflexões giravam em

torno de uma “física especulativa” (LANGER, 2004, p. 19), o “programa” apresentado por Sócrates propunha outras perguntas:

... Sócrates propôs as suas indagações simples e desconcertantes – não “Que resposta é verdadeira? ”, mas: “O que é a verdade? ”, “O que é o conhecimento, e por que desejamos adquiri-lo? ”. Suas questões eram desconcertantes porque continham o novo princípio de explicação, a noção de valor. (LANGER, 2004, p. 20-21).

O novo princípio que o simbolismo traz não é exatamente a questão do valor, mas a da *significação*, da “*semantividade*”, ou seja, das relações entre os signos e seus referentes, ou em outras palavras, da simbolização, essa é a nova ideia gerativa na ciência e na filosofia, segundo Langer. Pois nos demos conta de que a compreensão da ciência depende também de compreendermos o simbolismo e seu papel na construção de nossa inteligência. Sobre isso, Langer dirá que

Na realidade, a simbolização não é o ato essencial do pensamento, mas um ato *essencial ao pensamento*, e anterior a ele. A simbolização é o ato essencial da mente; e a mente acolhe mais do que é comumente denominado pensamento. Apenas certos produtos do cérebro fazedor de símbolos podem usar-se segundo os cânones do raciocínio discursivo. (2004, p. 51, grifo da autora).

As falas de Durand e de Langer se complementam aqui. As disposições representativas, isto é, uma disposição atávica para criar representações conforme diferentes formas de elaboração do raciocínio, são consubstanciais às nossas configurações genéticas. Daí que a narrativa e os símbolos míticos não sejam um estágio inferior do *pensamento* humano. Eles são melhor descritos à maneira de Cassirer, como diferentes formas simbólicas, como uma maneira específica de que dispomos para *enformar* o mundo.

Certamente que o pensamento mítico e o técnico atuam com fins diferentes, mas não são nem mesmo tão antagônicos quanto fazemos parecer, e isso torna-se visível frente a tentativa de separar totalmente um e outro, de classificar sociedades exclusivamente míticas e outras exclusivamente racionais. Àqueles que pensam, de maneira historicista, ser o mito oposto ao pensamento “correto” ou “racional”, não ocorreu a questão que se colocou a Wittgenstein ao ler *O ramo de ouro*, talvez a mais célebre obra do antropólogo britânico Sir James Frazer (1854-1941). Wittgenstein pergunta: “Como é possível que todos estes selvagens, que passam o tempo a fazer rituais de feitiçaria, rituais propiciatórios, bruxedos, desenhos etc., não se esqueçam de fazer flechas verdadeiras com arcos verdadeiros, com estratégias verdadeiras” (apud MORIN, 1991, p. 86). Afinal,

o pensamento mítico também se vale das percepções empíricas e racionais, e o pensamento técnico/científico também se vale da imaginação, dos símbolos e das narrativas, que têm origem num fato empírico, ainda que intangível: o sonho. Assim, é ao universo primevo do mito que a saturação da racionalização<sup>8</sup> nos leva.

### **Comunicação: objetos e perspectivas**

Dentro desta discussão, voltemos ao campo da comunicação que, ao menos em sua configuração Moderna, buscou legitimar-se tomando emprestadas das ciências naturais e exatas, há muito já consolidadas, ferramentas conceituais e metodológicas. É possível notar, logo no início do livro *História das teorias da comunicação*, de Armand e Michèle Mattelart, que houve no século XIX a tentativa de aproximar uma sociologia que se ocupava de fenômenos ditos comunicacionais, a física e a biologia. Um pequeno indício desse fato é a predileção dos pesquisadores de então por termos como “fisiologia social” (páginas 16 e 17) e “física social” (páginas 19 e 22). Armand e Michèle Mattelart chegam mesmo a dizer que “No fim do século XIX, o modelo de *biologização do social* se transformou em senso comum para caracterizar os *sistemas de comunicação* como agentes de desenvolvimento e civilização” (2012, p. 21, grifos nossos).

Claro que os Mattelart se referem, nesse trecho, à visão, então em voga, orgânica da sociedade e da divisão social do trabalho etc.; porém não nos interessa aqui discutir os pormenores desse contexto histórico ou realizar uma historiografia das raízes disciplinares da Comunicação<sup>9</sup>. O que pretendíamos destacar com a citação anterior eram duas observações: (1) a aproximação entre métodos e terminologias das ciências naturais e humanas e (2) o destaque dado, já no século XIX, aos “sistemas de comunicação”. As motivações e problemas de pesquisa certamente eram outros — os avanços no campo da tecnologia favoreciam as discussões acerca da superioridade da civilização ocidental em relação a outros povos, por exemplo. Contudo, a questão dos meios ainda constitui tema sempre presente nas discussões epistemológicas do campo da Comunicação, especialmente no que diz respeito à demarcação do seu objeto de pesquisa. Como disciplina recente que é, a Comunicação encontra ainda problemas para chegar a um

---

<sup>8</sup> Referimo-nos à distinção que Morin (1991, p. 84-5) faz entre racionalidade e racionalização. A racionalidade seria o “diálogo incessante entre o nosso espírito que cria estruturas lógicas, que as aplica sobre o mundo e que dialoga com o mundo real”, enquanto a racionalização seria o “querer encerrar a realidade num sistema coerente”, onde tudo aquilo que o contradiz “é desviado, esquecido, posto de lado, visto como ilusão ou aparência”.

<sup>9</sup> Sobre isso, conferir SODRÉ, 2014.

consenso a respeito daquilo com que deveria se ocupar e qual deveria ser sua fundamentação teórica indiscutível.

Nesse sentido, Luiz C. Martino (2001) observa que há uma enorme profusão de autores e teorias, das mais diversas disciplinas, chamados a compor os quadros referenciais teóricos, além da carência de sistematização desse conhecimento aplicado à Comunicação. Em outra ocasião (MARTINO, 2008), o autor relata que, depois de identificar os autores e a bibliografia referente à Teoria da Comunicação mais comumente adotados no Brasil, França e Espanha, pôde concluir que “ninguém concorda sobre quais são, de fato, as teorias da comunicação. Ou, mais precisamente, que temos em mente conjuntos e ideias muito diferentes quando empregamos a expressão ‘teorias da comunicação’” (MARTINO, 2008, p.25). Também no mundo anglófono, semelhante pesquisa foi realizada. A respeito das pesquisas de teoria da comunicação estadunidenses, Robert Craig disse, em 1999, que “a teoria da comunicação como um campo identificável de saber não existe. Mais do que nos dirigirmos a um campo teórico, parecemos estar operando basicamente em domínios separados” (apud SODRÉ, 2012, p. 13).

Diante desse cenário, alguns posicionamentos epistemológicos surgem e, com eles, a tentativa de circunscrever o campo e o objeto da Comunicação a fim de conferir-lhe maior credibilidade científica. Por isso destacamos os “sistemas” ou meios de comunicação, frequentemente propostos como solução para esta indefinição de nosso campo científico.

Erick Felinto relembra o tema da abertura do IX Encontro da Compós, no ano de 2000: “A constituição do campo da comunicação: desafios e tendências”. O autor escreve que, nesse período, “... a questão do objeto da disciplina parece ter retornado com força total” (FELINTO, 2002, p. 20). Quinze anos depois deste encontro da Compós, o XIV Congresso Internacional IBERCOM<sup>10</sup> iniciou-se com o II Seminário Nacional de Epistemologia da Comunicação, dedicado ao tema “Epistemologia da Comunicação no Brasil: trajetórias autorreflexivas”, onde alguns dos mais destacados pesquisadores brasileiros foram convidados a revisitar criticamente seus escritos em epistemologia da comunicação. Vê-se que o tema, portanto, não é característico apenas da virada do século, mas continua necessário e atual. Com relação ao encontro do ano 2000, Felinto dizia que

---

<sup>10</sup> Ocorrido em São Paulo – SP, entre 30 de março e 02 de abril de 2015, promovido pela AssIBERCOM (Associação Ibero-Americana de Comunicação), pela ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo) e SOCICOM (Federação Brasileira das Associações Científicas e Acadêmicas de Comunicação).



[a discussão] talvez possa ser resumida ou simplificada no choque entre um conceito, menos acabado e mais aberto, sobre o que é a comunicação e outro, bastante mais limitado, que parece tomar a noção de *meios de comunicação de massa* como elemento caracterizador essencial dos fenômenos comunicacionais (FELINTO, 2002, p. 20, grifo do autor).

Ambas as opções, se tomadas de forma extremada, são criticadas por Martino (2001). Os que defendem uma abertura conceitual ampla combatem um certo reducionismo do campo da comunicação; o problema desta postura, segundo Martino, é supor que “... o ecletismo, a superposição de campos e a somatória de todos os assuntos tocantes à comunicação humana (e mesmo extra-humana) fossem a única ou melhor via para pensar a natureza do saber comunicacional” (2001, p. 8). Ainda que ele próprio deixe claro não ser a favor da redução do campo da comunicação ao estudo dos meios de comunicação de massa, suas observações nos alertam para o fato de que defender a vastidão e amplitude dos fenômenos comunicacionais, bem como a multiplicidade dos referenciais teóricos que deveriam nos auxiliar na investigação desses fenômenos, tendo sempre em vista a pertinência ao que Martino chama de “saber comunicacional”, não é tarefa que possa ser feita de ombros leves.

Cientes da inexistência de “uma epistemologia dominante” e de “um acordo sobre os limites do campo da comunicação” (FELINTO, 2002, p. 23), e também dos riscos que corremos ao adotar tal postura, diremos que é preciso reconhecer o caráter plural e transdisciplinar da Comunicação, e reconhecer também que isso se apresenta como *problema* não no sentido de afirmar a impossibilidade de se considerar a Comunicação como campo sólido de investigação científica, mas sim no sentido de suscitar outras maneiras de pensar o labor científico. De fato, concordaremos com Felinto (2002, p. 24) quando diz que “Se é possível falar em uma epistemologia ‘pós-moderna’, seu principal traço seria o rompimento das fronteiras disciplinares e o esfumaçamento das noções de objeto e campo”. Desse modo, talvez seja mesmo infrutífera a tentativa de isolar a Comunicação como área independente e altamente diferenciada de outras disciplinas das ciências humanas, de modo que nos colocaríamos a procurar objetos de pesquisa “estritamente comunicacionais”, isto é, objetos particulares do campo da comunicação, ou melhor adequados ao campo da comunicação do que a outros campos científicos. Por exemplo, uma tradição de estudos em comunicação, a da escola sociológica norte-americana da *mass communication research*, propõe que os estudos de comunicação devem orbitar em torno dos estudos das chamadas mídias de massa. Elihu Katz, um dos

fundadores desta corrente de estudo, “sentenciou que a pesquisa em comunicação limita-se aos efeitos, portanto, às consequências da transmissão sobre a recepção” (SODRÉ, 2012, p. 13).

Ora, a investigação e consequente compreensão das tecnologias de comunicação e seus efeitos, sejam de natureza quantitativa ou qualitativa, podem somar-se ao entendimento dos processos de desenvolvimento da cultura. Uma das possíveis abordagens para se pensar a área da Comunicação e seus objetos, procurando escapar ao reducionismo e também à abertura excessiva, é pensar a ciência da comunicação como ciência da cultura (Menezes, 2002).

Acontece que se há um termo tão ou mais problemático quanto “comunicação”, esse termo é “cultura”. Mas um problema que se mostra incontornável: “Um dos problemas que cabe enfrentar é a dificuldade de separar comunicação e cultura”, isso quando “Umberto Eco chega a afirmar que todo ato cultural é um ato de comunicação” (FELINTO, 2002, p. 23).

Compreender a eficácia das mídias, ou a maneira como o público seleciona e se relaciona com o conteúdo que consome, ou as particularidades linguísticas de cada meio, todas essas perspectivas são necessárias ao estudo da comunicação. Mas é possível e preciso que se investigue seus fenômenos também por outras perspectivas, com o auxílio de outras disciplinas.

### **Cultura, corpo e imaginário**

A semiótica da cultura oferece um arcabouço teórico a partir do qual se pode realizar a mencionada aproximação entre comunicação e cultura, visto que diferentes autores de diferentes escolas de pensamento apresentam diferentes conceitos e destacam diferentes características das produções materiais e imateriais das sociedades humanas.

Ivan Bystrina, que faz parte dos estudiosos desta semiótica especial, dará muita atenção aos elementos fundantes da cultura, ou seja, o que ele procura descrever não são as minúcias das diferentes manifestações culturais humanas, tão diversas quanto as numerosas sociedades, simples e complexas, que já surgiram, mas as condições universais a partir das quais tais manifestações emergem: “A existência de estruturas universais invariáveis em todas as culturas provavelmente é a primeira questão que se coloca na Semiótica da Cultura” (BYSTRINA, 1990a, p. 1).

O primeiro aspecto que destacamos dos textos de Bystrina é o olhar holístico que ele tem do humano, quer dizer, não há uma separação rígida entre uma suposta esfera

“natural” ou biológica e outra “mental” ou racional/cultural, em que uma seria alçada à condição de superioridade. Isso fica evidente nos conceitos de “primeira realidade” e “segunda realidade”. A primeira realidade seria a esfera biológica da existência humana, algo como a *zoé* aristotélica, enquanto a segunda seria a esfera das produções humanas, do que Bystrina chama “textos culturais”, que são, em poucas palavras, “complexos de signos com sentido” (MENEZES, 2007, p. 31). O importante é dizer que é difícil determinar onde uma termina e a outra começa: “A cultura surge como uma segunda realidade já inscrita na primeira (física)” (BYSTRINA, 1995, p. 3).

Dito isso, uma questão logo se coloca: “como se opera tal sobreposição”? Ora, Bystrina propõe que a cultura tem raízes, antes de mais nada, biológicas. Estamos próximos de uma outra consideração de Menezes (2004, p. 28): “Na tentativa de buscar as raízes dos processos de comunicação, analisamos inicialmente a importância da mídia primária<sup>11</sup>...”. A mídia primária, na teoria das mídias de Harry Pross, é, em essência, o corpo, visto como ponto de origem e destino de todo ato de comunicação humana. O corpo, portanto, se apresenta como possível ponto de partida para se pensar o processo de formação da cultura em sua relação com os atos de comunicação. A complementaridade entre cultura e natureza, diálogo que acontece na materialidade do corpo, é destacada por Bystrina ao estudar os fundamentos da cultura, as origens dos textos culturais; por Harry Pross ao estudar a interação entre o que ele chamou de mídia primária, secundária e terciária na comunicação; e também pelo antropólogo Gilbert Durand ao escrever sobre as dinâmicas formadoras do Imaginário.

Uma das respostas possíveis àquela pergunta sobre como as duas realidades se sobrepõem está, portanto, na participação do corpo na criação dos textos culturais. Temos assim a cultura embrenhada na natureza, o corpo (biológico) como primeiro criador e portador de mensagens e significados (culturais).

Tendo isso em mente, notaremos que o trabalho de Bystrina e de Durand se complementam, pois, se, como sugere aquele, “Ela [a segunda realidade] se constrói a partir daquele material da primeira realidade que sofre *reestruturacoes modificadoras*” (BYSTRINA, 1990b, p. 5-6, grifo nosso), não é senão pela ação do Imaginário que essa reestruturação ocorre. Tal processo se esclarece quando observamos aquilo que Durand chamou de trajeto antropológico, essa “incessante troca que existe ao nível do imaginário

---

<sup>11</sup> Para melhor explicação, cf. Menezes, 2007, especialmente nas páginas 27-35; e também Menezes, 2004.

entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2012, p. 41). Em uma de suas descrições mais acessíveis do Imaginário, Durand o identifica com a capacidade intelectual de deformar – ou, à maneira de Bystrina, reestruturar – os estímulos que nos ferem os sentidos e então re(a)presentá-los com diferentes finalidades em diferentes níveis de correspondência (ou semelhança) aos fenômenos motivadores: “(...) muito longe de ser faculdade de ‘formar’ imagens, a imaginação é potência dinâmica que ‘deforma’ as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção, e esse dinamismo reformador das sensações torna-se o fundamento de toda a vida psíquica...” (DURAND, 2012, p. 30). É importante dizer que o Imaginário não é apenas a capacidade de criar fábulas e histórias fantásticas de toda sorte. É, antes e além disso, o processo pelo qual conferimos sentido aos fenômenos que experimentamos.

Em mais uma aproximação entre Durand e Bystrina, descrever o Imaginário como a capacidade de deformar os estímulos e então configurá-los em diferentes níveis de correspondência, que, poderíamos dizer, vão do mais obcecado realismo à mais absurda fantasia (Durand), é algo muito próximo da distinção dos textos culturais de acordo com suas finalidades (Bystrina). Para Bystrina, são três categorias de textos: os instrumentais, os racionais e os criativos/ imaginativos (MENEZES, 2007, p. 31).

Entendendo os estudos da comunicação como estudos também dos processos da cultura, interessa-nos, aqui, abordar os textos de tipo criativo e imaginativo. A reestruturação da natureza, da primeira realidade, inclui em seu inventário o mito, o pensamento mítico. Na perspectiva em que nos colocamos, a mitologia não pode ser vista como expressão inferior da cultura. Ela é, isso sim, uma das mais primitivas. Porém este vocábulo cria para nós um problema, devido a uma formatação historicista do nosso olhar para o mundo – olhar configurado pelos nossos muitos textos culturais de tipo instrumental, racional e, mais do que muitos gostariam de admitir, dos textos criativos-imaginativos, que, como veremos ao longo deste estudo, também têm seu papel no costume de identificar uma ponta da história, a do passado, com a bestialidade, e outra ponta com o triunfo da civilização. Augusto Comte deu expressão a esse tipo de pensamento quando dividiu a história em três períodos: teológico, metafísico e positivo.

Porém, outros olhos podem ver a questão de maneira menos engessada, com as inconstâncias próprias da criatura humana. No caso dos mitos, sua contemporaneidade com os momentos primevos da cultura sugerem que eles sejam, mais do que uma

deficiência intelectual, fenômeno intrínseco ao homem, entendido em sua natureza complexa, em sua condição de *sapiens-demens* (MORIN, 1979).

Enfim, as próprias leis naturais é que impulsionam o engendramento da cultura, que acaba por compor (também) as narrativas míticas: “Através de uma representação incomum e surpreendente, através da transformação, da invenção e da deformação, os homens tentam chegar a uma *superação daquilo que os atemoriza*” (BYSTRINA, 1990a, p. 6, grifo nosso). “Com seus símbolos sagrados o homem *exorciza o medo e constrói diques contra o caos*” (ALVES, 2010, p. 26, grifo nosso). “O objetivo da comunicação humana é nos fazer esquecer desse contexto insignificante em que nos encontramos – completamente sozinhos e ‘incomunicáveis’ –, ou seja, é nos fazer esquecer desse mundo em que ocupamos uma *cela solitária* e em que somos *condenados à morte* – o mundo da ‘natureza’” (FLUSSER, 2007, p.90). “Os túmulos dos homens de Neandertal nos revelam cinco aspectos importantes do mito. Primeiro, ele se baseia sempre na *experiência da morte e no medo da extinção*” (ARMSTRONG, 2005, p. 9, grifo nosso).

Estamos falando sobre aquilo que Bystrina chama de condições “subculturais ou pré-culturais” (1990b, p. 5), isto é, que impulsionam a fabricação de textos culturais, de representações simbólicas. Claro que a morte, destacada pelos autores aqui citados, não é a única variável de tais condições pré-culturais; outras poderiam ser citadas, como por exemplo as mudanças de hábito de nossos ancestrais, que se seguiram às mudanças climáticas, fisiológicas etc., contempladas por Norval Baitello no livro *O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*, por exemplo. De todo modo, dentre os fatores que levaram o homem a gradativamente organizar essa segunda realidade, a consciência da morte parece ter papel de destaque.

Sendo assim, é importante notar que diante dessas situações, nas quais se deram o desenvolvimento fisiológico e psíquico do homem e que o estimularam a rearranjar o universo, Bystrina dirá que o sonho é a primeira forma de texto criativo imaginativo produzido pela psique humana (BYSTRINA, 1990a, p. 1).

Numa famosa e longa entrevista, o jornalista Bill Moyers pergunta ao mitólogo Joseph Campbell: “Em que um mito é diferente de um sonho?”. Ao que Campbell responde: “Ah, é que o sonho é uma experiência pessoal daquele profundo, escuro fundamento que dá suporte às nossas vidas conscientes, e o mito é o sonho da sociedade. O mito é o sonho público, e o sonho é o mito privado” (CAMPBELL, 2014, p. 42)<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Voltaremos ao tema da relação entre sonho e mito no Capítulo II, item 4: Do sonho ao mito: a narrativa mítica.

A relação entre sonho e mito, portanto, está entre as atividades fundantes da cultura. Tudo o que foi dito até aqui concorre para evidenciar a centralidade do pensamento mítico no desenvolvimento das atividades humanas e, conseqüentemente, em seus atos comunicativos. Cassirer chega mesmo a dizer que “A consciência teórica, prática e estética, o mundo da linguagem e do conhecimento, da arte, do direito e o da moral, as formas fundamentais da comunidade e do Estado, todas elas se encontram originariamente ligadas à consciência mítico-religiosa” (CASSIRER, 2013, p. 64).

Disciplinas como a antropologia e a ciência da religião tomam com muita propriedade o assunto para si, porém a Comunicação também deve investigar os mitos para contribuir no avanço do entendimento do homem e da cultura. Pois os mitos constituem boa parte daquilo sobre o que tratam nossas representações e nossos atos comunicativos.

Evidentemente, não temos pretensões de apontar soluções para os problemas epistemológicos do campo da Comunicação, nem tampouco inaugurar novos temas de pesquisa. A presença de motivos e símbolos míticos nas práticas da mídia, do jornalismo à dramaturgia, do parentesco entre a razão mítica e o pensamento poético, já contam com extensa bibliografia. Podemos citar nomes de autores que são referência a estes estudos; por exemplo, Malena Segura Contrera, Juremir Machado da Silva, Erick Felinto, Ana Taís Martins Portanova Barros, Florence Dravet, Monica Martinez, Thaís Montenegro Chinellato. Quando muito, prestamo-nos a reforçar a importância das investigações mitológicas empreendidas por pesquisadores da comunicação. Seria bobagem eleger, dentre aqueles tipos de texto classificados por Bystrina, um que fosse superior aos outros. Os aparelhos técnicos, fruto do desenvolvimento mais recente da racionalidade, dos “textos racionais” (Bystrina), servem de suporte às articulações narrativas de maior ou menor teor mítico, embora seja inegável que muitas narrativas audiovisuais não tenham essa coloração mítica, ou tenham apenas uma camada estereotipada de símbolos míticos.

O pensamento mítico mostra-se interessante para os comunicólogos por perder-se no tempo junto aos primeiros lampejos da organização cultural, e também por persistirem a se manifestar em nossa contemporaneidade. É preciso notar essa persistência, identificar seus padrões, entender a atuação e relevância dos símbolos míticos nos muitos períodos da história da cultura. Enfim, entendendo a ciência da Comunicação como parte de uma ciência da cultura, compete perfeitamente aos seus pesquisadores estudar as produções míticas, que se encontram entre as elaborações mais primevas e características da inteligência humana.

## Capítulo II: Comunicação e Imaginário

### Em torno de um conceito: o Imaginário

O conceito de Imaginário se destaca por sua polissemia<sup>13</sup> e recentidade. Na língua francesa, encontramos indícios da curta história do termo. O professor de literatura Christian Chelebourg (apud WUNENBURGER, 2007, p. 7) indica o que talvez sejam seus primeiros usos pelo filósofo Maine de Biran (1766-1824), em 1820, e também, um pouco mais tarde, pelo romancista Alphonse Daudet (1840-1897). Segundo o dicionário Houaiss, na língua portuguesa o termo remonta a 1537 (WUNENBURGER, 2007, p. 7)<sup>14</sup>. Mais recentes ainda são as teorias que nomeiam e definem o que seja o “imaginário”. De fato, parece que apenas com a chegada do século XX é que o termo encontrará abrigo em nossos discursos, onde, por vezes, quer designar aquilo que se opõe ao real — ou o quimérico<sup>15</sup>, como chamam alguns (BARBIER, 1994; BARROS, A. T. M. P., 2010) — e, por outras, reúne genericamente tudo aquilo que brota da imaginação. Isto ocorre tanto no universo da mídia quanto no universo acadêmico, ao menos na área dos estudos de Comunicação, como aponta Ana Taís M. P. Barros (2010). Dada tamanha variedade de acepções que o termo carrega, a crítica a sua indefinição não demora a surgir (BARROS, A. T. M. P., 2010, p. 126).

Além do campo da comunicação, Ana Taís M. P. Barros (2013, p. 17) destaca ainda que “poucos autores tentaram minimamente estabelecer o que é o imaginário e daí tirar consequências”. Se o que predomina nos discursos acerca do imaginário é mesmo uma tal indefinição<sup>16</sup>, há também todo um esforço de pesquisa séria em várias áreas do conhecimento. Na psicanálise, Jacques Lacan fala sobre o imaginário no processo do desenvolvimento do indivíduo, situando-o como esfera de alienação, “engodo fundamental para a construção identitária do indivíduo” (BARBIER, 1994, p.15), ou, nas palavras de Silva (2012, p. 9), “o teatro das ilusões do eu”, anterior ao desenvolvimento

<sup>13</sup> Cf. Espig, 2003; Barbier, 1994; Baczko, 1985.

<sup>14</sup> O dicionário se encontra também em versão online.

<sup>15</sup> “O quimérico: resultado de uma perda do real aproximado (ou realidade) num processo de expansão exagerada do imaginário irreal que se acompanha sempre de uma redução considerável e inconsciente da polissemia, da equivocidade e da ambivalência das significações e representações” (BARBIER, 1994, p. 22).

<sup>16</sup> Não realizaremos aqui um levantamento dos usos midiáticos e acadêmicos do conceito de imaginário para verificar quantitativamente esta afirmação, embora tal estudo seja pertinente. Entretanto, venha a se confirmar ou não, este dado parece não afetar as considerações que se seguem.

do que Lacan chamará de simbólico; corresponde, em termos ontogenéticos, aos primeiros anos de vida, “quando ainda não se tem consciência de quem se é e de como se veio ao mundo. Pensa-se ser um duplo do outro — em geral, a mãe” (BARROS, A. T. M. P., 2013, p. 17). Na filosofia, Cornelius Castoriadis, falará de imaginário social em termos de um “‘sistema de significações’ que ‘valorizam e desvalorizam, estruturam e hierarquizam’ o mundo das coisas e dos homens” (CASTORIADIS apud CAZELOTO, 2013, p. 43), organizando assim o tecido social. Na concepção de Castoriadis, o imaginário é entendido como “epifenômeno do social”, uma vez que situa “a origem do imaginário nas condições sociais concretas de vida” (CONTRERA, 2015, p. 5).

Também alguns historiadores se ocupam com o estudo do imaginário para a realização de uma certa história das mentalidades. Aqui podemos elencar rapidamente o historiador francês Jacques Le Goff — em *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*, já nas primeiras páginas, aparece a palavra “imaginário” (1990, p. 18) e, embora ele não trate, nesta obra, do imaginário como tema, trata de temas do imaginário —, o romeno Lucian Boia, e o polonês Bronislaw Baczko (ESPIG, 2003)<sup>17</sup>, que têm em suas preocupações o papel das representações, dos discursos, enfim, do imaginário, na motivação dos eventos históricos, desde aqueles de maior grandeza aos mais anódinos.

No entanto, não é nossa intenção fazer um recenseamento do conceito de imaginário em diversos campos científicos ou em diversos autores. Já está claro que nos deteremos no estudo do que veio a ficar conhecido como a Teoria Geral do Imaginário, iniciada por Gilbert Durand — dizemos iniciada pois o autor não pretendeu estabelecer uma *teoria geral* do Imaginário, mas uma *introdução* ao que ele chamou de arquetipologia geral; é este o subtítulo mesmo de sua tese de doutoramento: *introdução à arquetipologia geral*. Apenas com a conjunção de diversos autores oriundos de diversas disciplinas, “da filosofia à psicanálise, da antropologia à literatura” (BARROS, A. T. M. P.; WUNENBURGER, 2015, p. 4), é que se pôde falar em uma Teoria Geral do Imaginário, marcada pela fundação, em 1966, do primeiro Centro de Pesquisa do Imaginário (CRI – Centre de Recherche sur l’Imaginaire) por Gilbert Durand, Paul Deschamps e Léon Cellier em Chambéry, França (BARBIER, 1994, p. 19). Iniciou-se, com isso, a chamada Escola de Grenoble (BARROS, A. T. M. P., 2013, p. 20).

---

<sup>17</sup> Márcia Janete Espig distingue uma corrente de historiadores que se filiam a uma história das mentalidades e outra corrente que propõe uma história da cultura, distinção esta que escapa aos nossos propósitos. Por isso não nos preocupamos em diferenciar o empreendimento de Le Goff e o de Boia, por exemplo, como Espig faz em seu texto.



Entretanto, se é a teoria do Imaginário, de alguma forma, um enquadramento teórico novo, as questões de que se ocupa não o são. Isto está muito bem destacado por Baczko:

Ao instalar-se, qualquer novo campo de pesquisas constitui, do mesmo passo, a sua própria tradição. A atenção que hoje é dedicada a certos problemas e fenômenos induz a busca, no passado, das observações, intuições e interrogações que eles suscitaram anteriormente (1985, p. 299).

Assim, Baczko, preocupado sobretudo com as técnicas de gestão, digamos assim, dos imaginários sociais — ou seja, em termos muito ligeiros, como se dão as relações entre imaginário e poder, como o poder político lida com os imaginários instituídos, molda-os aos seus propósitos, como o corpo social, por sua vez, se insurge contra imaginários sociais estabelecidos, dando espaço a outros novos — aponta os sistemas filosóficos de Platão e Aristóteles como sendo marcos na história dos discursos mais ou menos sistematizados sobre o os imaginários sociais: “Platão e Aristóteles traduzem, cada um à sua maneira, a experiência adquirida na *polis* ateniense, de um universo de debates, de inversões, de atitude provocadas pelo poder do verbo e pela sua capacidade de influenciar decisões e práticas coletivas” (BACZKO, 1985, p. 300).

Também René Barbier recua até a antiguidade grega para então avançar uma divisão, em três momentos, de uma história do conceito de Imaginário: são as fases de sucessão, de subversão e de autorização. A primeira fase se refere a uma tradição de pensamento iniciada na Grécia com os primeiros filósofos, que se alongará, sucessivamente, durante longos períodos históricos, com avanços e abandonos. Seu tom, segundo Barbier, é a crescente discriminação entre real e imaginário: “As condições intelectuais da ciência são criadas a partir do século VI [a.C.], mas estavam longe de triunfar” (BARBIER, 1994, p. 16). Estas condições sofrerão uma maturação, chegando até Descartes que, segundo Barbier, “estava bem dentro da linha de sucessão filosófica grega, mesmo que com alguns elementos regressivos em relação a seus recentes predecessores” (BARBIER, 1994, p. 17). Após Descartes, a imaginação, a imagem, o imaginário, serão frequentemente vistos com desconfiança. Para Sartre, por exemplo, que se dedicou a estudar o tema da imaginação e do imaginário, tendo mesmo escrito dois pequenos livros, intitulados *A imaginação* e *O imaginário*, “há um abismo que separa o imaginário do real” (SARTRE apud BARBIER, op. cit., p. 17)<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Pode-se, num primeiro momento, entender que esteja traçada uma linha direta entre o pensamento cartesiano e sartriano. Evidentemente, esta discussão pormenorizada, que caberia mais à história da

A próxima fase na divisão de Barbier é a fase da subversão, que não superará o dualismo criado pela fase anterior, mas, para falar de maneira um tanto simplificada, realizará uma inversão nos valores dos termos do binômio real/imaginário. O imaginário será visto, então, como caminho necessário para a construção do real: “Para que o real exista, é preciso fazer um desvio pelo imaginário” (BARBIER, 1994, p. 17). Esta é a posição, por exemplo, do movimento romântico no século XIX. O autor evoca como momento desta segunda fase também o surrealismo, que tenta oferecer uma terceira via, o surreal, como alternativa ao par real/imaginário (BARBIER, 1994, p. 18).

A última fase, que estaríamos vivendo, Barbier chama de fase de autorização. Após termos visto movimentos de valorização de ambos os termos do binômio, estaríamos autorizados agora a reconhecer “a importância e o bem fundado do imaginário e do real/racional” (BARBIER, 1994, p. 18). Quer dizer que atingimos um refinamento do olhar para reconhecer a “realidade” do imaginário e como esta esfera da vida intelectual e afetiva do homem dá forma ao real. O autor chama a atenção para o trabalho de Gaston Bachelard, dizendo que ele foi “o pioneiro desta fase de autorização em uma época que não era ainda de bom-tom valorizar a poética do devaneio” (BARBIER, 1994, p. 18). Seguindo e ampliando o trabalho de Bachelard, está Gilbert Durand (BARBIER, 1994, p. 19). Também Cornelius Castoriadis é lembrado por Barbier como representante desta fase de autorização por ter mostrado como o imaginário participa como linha de força de moldagem das instituições e, de forma geral, de todo o conjunto do tecido social.

Concentrar-nos-emos, portanto, neste último momento — último porque contemporâneo — das discussões sobre o imaginário. Antes de continuarmos, contudo, lembremos que esta divisão em três estágios de uma breve história do imaginário não exclui a complexidade do fenômeno, isto é, não se deve resumir-lo a esta simplificação e pensar que tais estágios tenham sido as únicas perspectivas teóricas sobre o imaginário em seus respectivos períodos históricos. O próprio Barbier não ignora este fato, como podemos ver em algumas reflexões que ele faz a respeito dos pensadores gregos e do psicanalista Jacques Lacan: os filósofos gregos, que Barbier coloca como sendo os iniciadores de um pensamento dualista entre real/ imaginário, convivem com a ambiguidade dos registros imaginário (entendidos em sentido estreito como coisas imaginadas), e racional (entendido também em sentido estreito, como oposto ao

---

filosofia, não encontra lugar aqui. Portanto, queremos dizer que não é nossa intenção fazer tal correlação; o propósito é apenas procurar, ligeiramente, como se deram os usos do conceito de imaginário, sem implicar em teses, aceitas ou controversas, mais adequadas a outros contextos.

imaginário, como se o imaginário não tivesse parte na elaboração dos discursos ditos racionais), não desvalorizando completamente as narrativas, os mitos, a fantasia: “já entre os gregos a ambivalência [entre o real/racional e o imaginário] era notável” (BARBIER, 1994, p. 17); “A própria filosofia (em Platão, por exemplo) continuará a fazer apelo ao mito e a justapor um grande rigor de raciocínio a concepções místicas ou religiosas” (BARBIER, 1994, p. 16); “Sócrates não hesitava em invocar seu ‘demônio’ para fazer isto ou aquilo” (BARBIER, 1994, p. 17).

Ao contrário, Lacan, que mesmo no contexto da fase da autorização do imaginário herda traços do período de sucessão, falará do imaginário como domínio do engano: “Ligado à imagem visual, o imaginário é o signo de um fracasso da função simbólica do ser humano<sup>19</sup>. O imaginário lacaniano é essencialmente destinado ao engodo, ao desconhecimento, à ilusão” (BARBIER, 1994, p. 17).

Podemos lembrar também de Diderot que, no auge do espírito das Luzes, valorizará a imaginação, responsável pela atividade criadora do espírito, servindo tanto ao filósofo quanto ao poeta, sem esquecer das particularidades dos propósitos de uma atividade e de outra (FREITAS, 2015).

Sem nos alongarmos mais nesta retomada do percurso histórico da noção de imaginário — Durand já o fez<sup>20</sup> —, cuja existência, processos e implicações têm sido negadas por algo “perto de vinte séculos, [tendo o Imaginário sido excluído] pelas pedagogias aristotélica, escolástica, cartesiana e positivista, e mesmo sartriana e estruturalista” (DURAND, 1998, p. 171-2)<sup>21</sup>, podemos proceder a algumas considerações sobre a definição durandiana do Imaginário.

O antropólogo francês menciona uma crítica frequente que se faz à sua obra, especialmente ao seu livro *As estruturas antropológicas do imaginário*, qual seja, a de ter transformado o Imaginário num conjunto limitado e estático de algumas variáveis, o que acaba por reduzir sobremaneira a imensa capacidade criativa própria do humano. Em suas próprias palavras: “Na verdade, muitos conhecem-me apenas como o inventor (‘aquele que descobre’) de uma estática do imaginário” (DURAND, 1998, p. 172). De fato, René

---

<sup>19</sup> Vale lembrar que o simbólico, em Lacan, é um conceito específico de sua teoria psicanalítica, não um termo usado de maneira genérica.

<sup>20</sup> Cf. Durand, 1982; 1988; 2011.

<sup>21</sup> Apresentação intitulada “O imaginário e o funcionamento social da marginalização”, feita por Durand em 1989 na ocasião do VII Ciclo de Estudos sobre o Imaginário, com o tema “Representações dos Excluídos”. Evento organizado pelo Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas sobre o Imaginário, fundado em 1975 na Fundação Joaquim Nabuco, e funcionando, a partir de 1992, junto ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco. Cf., nas referências, UNIVERSIDADE Federal de Pernambuco, [s.d].

Barbier destaca a fala de Maryvonne Saison<sup>22</sup>, que se “irrita” (termo de Barbier) com este trabalho de Durand por ver nele “uma utilização do imaginário como instrumento de normalização” (BARBIER, 1994, p. 19). Nas palavras de Saison, o Imaginário em Durand é um “imaginário coletado, recenseado, classificado, do qual se pretende conhecer as leis, determinar as variações possíveis a partir de um fundo comum” (apud BARBIER, 1994, p. 19).

Durand não nega que sua tese tenha tal caráter recenseur, mas é um tanto precipitado dizer que sua teoria do Imaginário seja apenas isto:

Era esse, de facto, o objetivo essencial do meu livro [As estruturas antropológicas do imaginário] [...]. E era absolutamente necessário interrogarmo-nos sobre *o que* mudava antes de estudar as modalidades das mudanças. A esse propósito, gosto de citar o meu querido mestre Gaston Bachelard, que costumava dizer, numa época em que o conceito de onda estava muito na moda: “Antes de falarmos de onda, é preciso interrogarmo-nos sobre *o que é que ondula*” (DURAND, 1998, p. 172, grifos do autor).

As objeções de Saison, se não fazem jus ao trabalho de Durand, ainda assim nos chamam a atenção para um perigo constante para aqueles que se colocam a estudar sua teoria do imaginário: o empobrecimento da dinâmica criadora do Imaginário, a facilidade de tomar esta teoria como uma grade analítica que se sobrepõe, sem muito esforço e de maneira banal, a qualquer objeto. No entanto, esta crítica ignora ou desconhece o trabalho subsequente do antropólogo francês, que chega mesmo a propor investigações acerca de uma “sociologia profunda” (DURAND, 1998, p. 119-143; DURAND, 2011, cap. III, item B), das intersecções entre Imaginário e ação social e das transformações que um e outro, reciprocamente, engendram no curso da história. Fica claro o motivo de não se poder dizer que o Imaginário, em Durand, seja epifenômeno do social. Pois se o social engendra *imaginários*, que podemos chamar, como Castoriadis, imaginários sociais, ele é antes engendrado pelos processos do Imaginário. Há aí uma recursividade entre Imaginário e condições materiais de vida que confere uma lógica não linear e causal às relações entre Imaginário e sociedade, que não se apreende por uma visão histórica das determinações imaginárias da sociedade (CONTRERA, 2015, p. 5). Ou seja, não se pode dizer, de uma perspectiva durandiana, que o social cria imaginários, mas que o Imaginário cria o social que, por sua vez, na concretude de suas condições materiais de produção e das relações de poder que aí se configuram, cria imaginários.

---

<sup>22</sup> Professora de filosofia na Université de Paris-X-Nanterre, entre 1990 e 2008, e, depois disso, professora emérita de filosofia na Universidade Paris Ouest Nanterre La Défense.

Mas, antes de se dedicar à dimensão social do Imaginário, isto é, o Imaginário posto em ação na história, ou a uma investigação propriamente sociológica, que volta o olhar para as instituições e os coletivos, seus conflitos e tréguas, Durand parte de uma investigação voltada ao corpo e ao sujeito — sem esquecer, é claro, que o sujeito faz parte de um todo social, o que dá tons de uma epistemologia complexa ao pensamento de Durand. Ele próprio se refere ao fato de ter partido de um enfoque psicológico ao invés de um enfoque social: “E se escolhermos deliberadamente um ponto de partida metodológico ‘psicologista’ não é de forma nenhuma para sacrificar a um psicologismo ontológico. Simplesmente pareceu-nos mais cômodo partir do psíquico para chegar ao cultural...” (DURAND, 2012, p. 45)<sup>23</sup>.

Na construção de seu edifício teórico, Durand lança mão de conhecimentos avançados por diversas disciplinas e correntes teóricas, como a psicologia, especialmente as teorias psicanalíticas — vide a importância das “metáforas obsessivas”, noção da psicocrítica de Charles Mauron utilizada no âmbito de uma psicanálise literária, que será importante para o método durandiano da mitocrítica (DURAND, 1998, p. 245-259). Também é notável a proximidade da obra de Durand com a psicologia das profundezas de Carl G. Jung, a etologia, a antropologia estrutural de Lévi-Strauss, a história das religiões de Mircea Eliade e Georges Dumézil, a hermenêutica de Paul Ricoeur, a filosofia de Henry Corbin, sobretudo em seus estudos sobre a religião e espiritualidade islâmicas. O imaginário, afinal, como diz Durand, é o “lugar do ‘entre-saberes’”<sup>24</sup> (DURAND, 1998, p. 231-244).

De fato, a obra durandiana trava diálogo com os trabalhos de vários conferencistas do Círculo de Eranos, evento organizado pela primeira vez no ano de 1933, por iniciativa de Olga Fröbe-Kapteyn (1881-1962), anglo-holandesa com acentuada inclinação para as artes, pelas tradições filosóficas e religiosas do Oriente, bem como interessada nos possíveis diálogos entre Ocidente e Oriente. Realizado anualmente, a partir de então, no salão de conferências que Fröbe-Kapteyn havia construído em sua casa em Ascona, Suíça, as conferências tomaram forma e método sob a orientação de Carl G. Jung — a quem Mircea Eliade se refere como sendo o “spiritus rector” do Círculo de Eranos, mesmo “sem o dirigir diretamente” (apud ARAÚJO, A. F.; BERGMEIER, 2013, p. 103)<sup>25</sup> —, além de

<sup>23</sup> Durand se dedica mais demoradamente a este ponto. Cf. DURAND, 2012, p. 45-6.

<sup>24</sup> Título de uma comunicação apresentada no 1º Congresso Internacional de Transdisciplinaridade, na Universidade Internacional de Lisboa, em novembro de 1994. Pode ser encontrado em DURAND, 1998, p. 231-244.

<sup>25</sup> Cf. também ERANOS FOUNDATION.org, na seção “Who we are”.

outras personalidades como Rudolf Otto (que sugeriu a Fröbe-Kapteyn o nome “Eranos”), Heinrich Zimmer, Karl Kerényi, Erich Neumann, Adolf Portmann, para citar alguns<sup>26</sup>.

Levado inicialmente por Henry Corbin, Gilbert Durand frequentava as reuniões do Círculo em Ascona desde 1960, na condição de ouvinte (BARROS, A.T.M.P., 2014a, p. 150). Depois passou a se apresentar com frequência nos encontros, tendo exposto dezesseis estudos entre os anos de 1964 e 1988<sup>27</sup>. Durante esses anos, ouviu exposições — e participou das subsequentes discussões — de pessoas como Erich Neumann, Adolf Portmann, Corbin, Eliade, Gershom Scholem, Jean Daniélou, Karl Kerényi, Herbert Read, James Hillman, Aniela Jaffé, Marie-Louise von Franz, Jean Servier.

Por vinte e cinco anos, Eranos foi, nas palavras do próprio Durand, sua “universidade de verão” (apud BARROS, A.T.M.P., 2014a, p. 151). Porém, é preciso lembrar que, se é a partir da década de sessenta que Durand encontra tantos interlocutores com quem avançar suas ideias e tirar as consequências de sua teoria, é esse também o ano de lançamento de sua obra seminal, *As estruturas antropológicas do Imaginário*. Sua pesquisa, portanto, é anterior ao seu tempo em Eranos. E a grande afinidade entre a obra de Durand e a de Jung, e, de modo geral, a produção dos encontros em Ascona, acaba por ser reforçada pela anterioridade de sua pesquisa em relação à sua participação nos encontros anuais, pois o próprio Durand nos relata que

... não é de Jung que nós partimos, há trinta anos [ou seja, 1959] mas sim de resultados bem mais terra a terra, os mais empíricos da reflexologia russa originada por Pavlov e aperfeiçoada pela Escola de Leningrado (W. Betcherev, J. M. Oufland, A. Oukhtomsky) que estabeleceram a noção de “reflexos dominantes” agindo como princípios holísticos de hierarquia dentro do comportamento animal. A reflexologia estabelecia, portanto, a existência de um consenso *específico* arcaico (DURAND, 1998, p. 151, grifo do autor)<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Idem.

<sup>27</sup> Para uma lista completa de todas as apresentações realizadas em Eranos, cf. HINSHAW, s.d. Para uma lista completa das apresentações de Gilbert Durand em Eranos, além de Hinshaw, cf. também ASSOCIATION DES AMIS DE GILBERT DURAND, 2014.

<sup>28</sup> É preciso colocar parte desta afirmação de Durand, aquela em que ele menciona os estudos mais “empíricos” da reflexologia russa, em perspectiva. Ora, entende-se facilmente o que se quer dizer: a reflexologia trata de fenômenos bastante “concretos”, afinal, os reflexos se manifestam de maneira bastante visível no espaço e no tempo, o que nos impressiona os sentidos, especialmente a visão, enquanto algumas noções da psicologia analítica junguiana não se deixam apreender da mesma maneira. Porém, não decorre daí que os estudos da psicologia analítica não sejam empíricos. Aliás, Jung lidou com o assunto: “Existe um constante mal-entendido, injustificado, porém, entre os eruditos de formação científica, quando alegam que eu entendo os substratos psíquicos como se fossem ‘metafísicos’, enquanto que os teólogos me acusam de ‘psicologizar’ a metafísica. Ambos estão errados. Sou um empirista que se mantém dentro dos limites estabelecidos da teoria do conhecimento” (JUNG, 2011, 33, [nota 14]). Veja-se também: “O que sabemos a nosso respeito é a consciência e os seus conteúdos. Essa consciência, entretanto, é consideravelmente perturbada por *processos objetivos* que, em sua natureza, são inconscientes e desconhecidos [...]” (JUNG, 2015, p. 73, grifo nosso).

Este “consenso específico” do humano, Durand não o encontrou na “razão do *Aufklärung*”, ou numa inexorável linearidade historicista de certa “filosofia da história, ela mesma decalcando mitos etnocêntricos de origem”, nem numa “única libido” ou numa “única sintaxe”, mas o entreviu surgindo “dos lados do imaginário ou, pelo menos, do lado da *aesthetica* (enquanto representação sensível)” (DURAND, 1998, p. 151-2, grifo do autor).

Partindo dos estudos de reflexologia, portanto, Durand foi conduzido ao Imaginário e ao seu método de estudo, a arquetipologia, isto é, a investigação das regras que regem a formação das imagens, das representações primeiras que se prestarão a compor nossos discursos<sup>29</sup> — ou ainda, em outras palavras, a investigação disto que Durand chamou de consenso específico “de toda a inter-relação e de toda a comunicação humanas” (DURAND, 1998, p. 150), espécie de denominador antropológico comum, ao qual se reportam todas as expressões culturais, todas as construções intelectuais. O Imaginário é, assim, comparado por Durand (1988, p. 77) à totalidade do psiquismo, pois em sua teoria não há uma separação rígida e inconciliável entre as esferas racional e fantástica do pensamento, que, “em sua totalidade encontra-se integrado na função simbólica” (idem, *ibidem*)<sup>30</sup>.

A função simbólica, no contexto da teoria durandiana, não se realiza de forma alheia à corporeidade. Para Durand há “uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas” (Durand, 2012, p. 51). É isso o que o autor herda dos estudos da Escola de Leningrado, que havia notado a presença de algumas “dominantes reflexas” (VEDENSKI apud DURAND, 2012, p. 47), gestos inatos, ou “os mais primitivos conjuntos sensorio-motores que constituem os sistemas de ‘acomodações’ mais originários na ontogênese” (DURAND, 2012, p. 47), que participam no processo de formação da faculdade simbólica do ser humano. São três as dominantes reflexas básicas estudadas pela Escola de Leningrado: a dominante postural, a dominante digestiva, ou de nutrição, e a dominante copulativa, ou rítmica (DURAND, 2012, p. 48-9)<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> “Mas qualquer raciocínio, seja de que ‘categoria’ for, é já um discurso” (DURAND, 1998, p. 153).

<sup>30</sup> Durand (1988, p. 77) diz ainda que “(...) não há ruptura entre o racional e o imaginário, pois o racionalismo não passa de uma estrutura, dentre muitas outras, polarizante própria do campo das imagens”.

<sup>31</sup> Durand (1998, p. 151) e Strongoli (2005, p. 154) dizem ainda que muitas das experiências da Escola de Leningrado, realizadas por volta dos anos 1950, foram confirmadas e ampliadas por investigações posteriores, por exemplo, no campo da etologia, envolvendo nomes como os de Konrad Lorenz, Nikolaas Tinbergen e Karl von Frisch — vencedores do prêmio Nobel de 1973 na categoria Fisiologia ou Medicina —, Roger Sperry, laureado com um prêmio Nobel na mesma categoria em 1981 (conferir NOBELPRIZE.org), Adolf Portmann, E. Kaila, E. Eibesfeld, R. A. Spitz, e outros.

A relação entre esta motricidade conatural e as representações próprias da inteligência do *sapiens* já não é novidade quando da defesa da tese de Durand:

Desde 1922, Delmas e Boll<sup>32</sup> tinham notado o caráter normativo para o conteúdo global da psique das grandes propriedades biológicas primordiais, tais como a nutrição, a geração e a motilidade, e Piéron escrevia no *Nouveau traité de psychologie* [1930] que o “corpo inteiro colabora na constituição da imagem” e as “forças constituintes” que coloca na raiz da organização das representações parecem-nos muito próximas das “dominantes reflexas”. Piaget evidencia [1945] “que se pode seguir de uma maneira contínua a passagem da assimilação e da acomodação sensório-motora... à assimilação e à acomodação mental que caracterizam os primórdios da representação” (DURAND, 2012, p. 50-1).

Esta é uma ponta do que Durand chamou de *trajeto antropológico*, “ou seja, 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). É nesta tensão complexa entre pulsões subjetivas<sup>33</sup> e intimações objetivas que se formam os imaginários, tanto a nível pessoal quanto coletivo, cultural. Complexa porque não há uma ponta do trajeto que necessariamente antecede a outra, em termos de uma anterioridade ontológica. Antes, a noção de trajeto antropológico está mais afinada com o pensamento sistêmico (DURAND, 2011, p. 90). Isto fica muito claro quando Durand diz que o símbolo, as imagens, nascem nessa “gênese recíproca” (DURAND, 2012, p. 41) — termo que ele busca em Piaget — que oscila entre os dois polos do trajeto. A formação do símbolo não se esgota em apenas uma das pontas deste jogo. Assim, ele escapa a um certo determinismo coletivista e psicologista, ou em suas palavras, resolve “[...] definitivamente a estéril querela que opõe culturalistas e psicólogos” (DURAND apud BARROS, A.T.M.P. 2014a, p. 148).

Dessa forma, podemos nos posicionar tanto em uma perspectiva ampla, que leva em consideração o sujeito partícipe de um dado contexto social e histórico, e dizer 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, as representações

<sup>32</sup> No livro *La personnalité humaine*.

<sup>33</sup> Vale notar que as pulsões, tal como Durand as cita aqui, não devem ser entendidas à maneira das pulsões de vida e de morte, como postuladas por Freud, embora elas possam integrar o conjunto das pulsões, de caráter mais geral, a que Durand se refere — questão esta que não abordaremos. Chamamos, ainda, a atenção para o comentário de Strongoli (2005, p. 147) sobre as pulsões em Durand e Freud: “A antropologia durandiana entende a pulsão diferentemente de Freud, pois, não considerando importante a questão do recalque, descreve-a como uma energia vital, uma força neuro-psico-fisiológica, como propõe a Escola de Reflexologia de Betcherev, em Leningrado (...)”.



subjetivas se explicam ‘pelas acomodações anteriores do sujeito’ ao meio objetivo” (DURAND, 2012, p. 41).

quanto em uma perspectiva “restrita”, que considera o sujeito em sua individualidade e subjetividade, em suas percepções (in)conscientes que resultam de suas experiências fenomênicas, deslocando o interesse do processo de sobreposição dos polos do trajeto — isto é, das determinações e valorações que a cultura impõe aos variados impulsos representativos, encorajando algumas imagens, posturas, condutas, e reprimindo outras —, para questões com tonalidades existenciais, como podemos ver em Durand (2012, p. 432):

Entre a assimilação pura do reflexo e a adaptação limite da consciência à objetividade, verificamos que o imaginário constituía a essência do espírito, quer dizer, o esforço do ser para erguer uma esperança viva diante e contra o mundo objetivo da morte [...]. Longe de ser o resíduo de um déficit pragmático, o imaginário apareceu-nos [...] como a marca de uma vocação ontológica. Longe de ser epifenômeno passivo, aniquilação ou então vã contemplação de um passado terminado, o imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo, como imaginação criadora, mas sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor (grifo do autor).

O imaginário, em sua vertente durandiana de estudo, portanto, pressupõe um certo sujeito, um sujeito imaginante. E se, no movimento de integrar os processos representacionais formadores das grandes imagens arquetipais à corporeidade<sup>34</sup>, Durand encontrou firme sustentação nos estudos de reflexologia, sua visão do sujeito parece ser fortemente influenciada por muito da produção filosófica de Gaston Bachelard, para quem o homem não é um objeto, ou, ao menos, esta é a situação menos caracterizadora em que se pode encontra-lo: “Pode-se considerar que com Bachelard, definitivamente, em relação às ciências humanas, a visão do homem como se fosse um objeto deixa de ser a mais importante” (PITTA, 2005a, p. 16). Esta herança da filosofia bachelardiana é central para o pensamento de Durand.

Para Bachelard, há na vida psíquica humana duas tendências opostas e, ao mesmo tempo, complementares: a atitude objetiva, racionalizante, conceitualizadora, e o devaneio, ou o espírito poético, que ele menciona já no prefácio de sua *Psicanálise do Fogo* (2008). E entre estas duas maneiras de agir do psiquismo,

Bachelard adquiriu muito cedo a convicção de que as imagens formam a instância imediata e universal do psiquismo; o conceito sendo sempre

---

<sup>34</sup> Cf., por exemplo, resposta de José Carlos de Paula Carvalho a BARROS, Eduardo P., 2014, p. 195.

segundo, pois construído a partir de uma oposição às imagens<sup>35</sup>. Mas não há imagens sem imaginação, sem um processo que as inicie, as anime, as deforme, criando sempre imagens novas (WUNENBURGER, 2005, p. 43-4).

Este processo da imaginação pressupõe um psiquismo “fundamentalmente ativo, criador” (WUNENBURGER, 2005, p. 44). Vale destacar que toda essa atividade e criação vai além de um simples mecanicismo ou um fisiologismo; é preciso um princípio animador. Assim, na filosofia bachelardiana, segundo Wunenburger,

Tal força criadora de imagens é ela mesma subentendida, como em Schopenhauer, por uma vontade de viver, um querer-viver primitivo, princípio da vida espiritual. Pois a imaginação está antes a serviço de uma energia vital que lhe confere uma causalidade criadora e que a coloca a serviço de seus ritmos próprios de avanço e de relaxamento (WUNENBURGER, 2005, p. 44).

A vocação poética, criativa, do homem se presta à tarefa incontornável de atribuir significados ao mundo. A imaginação, porém, segundo Durand, obedece a leis próprias de funcionamento, ou estruturas, que fazem animar as grandes imagens matriciais (ou imagens simbólicas, na terminologia durandiana) do psiquismo humano.

No entanto, antes de nos determos na exposição de tais estruturas, importante para a posterior leitura do filme 2001: Uma Odisseia no Espaço, será preciso considerar a noção de “estrutura”, pois quando Durand propõe sua teoria do imaginário, tem em mente não as estruturas à moda da linguística estrutural de Saussure, ou da antropologia estrutural de Lévi-Strauss. Pois, ainda que o estruturalismo seja antes uma corrente de pensamento (sustentada por um método particular de investigação) que uma filosofia ou sistema filosófico (COMTE-SPONVILLE, 2011, p. 216; ABBAGNANO, 2012, p. 441), há no movimento estruturalista, bem como na obra levistraussiana, implicações de cunho filosófico — no caso de Lévi-Strauss, mesmo que isso contrarie sua vontade, na medida em que ele, em última análise, “propôs uma descrição da própria natureza humana” (BELSEY, 2002, p.41)<sup>36</sup>. Enfim, nesta discussão tentaremos encontrar o sujeito do imaginário, ou o sujeito imaginante, de inspiração bachelardiana.

---

<sup>35</sup> Não entraremos no mérito de uma discussão aprofundada da definição da imagem em Bachelard. Tomaremos a “imagem” bachelardiana por seu caráter poético, resultante do devaneio, distinta do conceito tomado em seus traços lógicos, científicos, resultante de uma postura objetivante.

<sup>36</sup> No trecho original completo lê-se, a respeito de Lévi-Strauss: His efforts to evade philosophy were not entirely successful. Treating institutional and cultural differences as reducible to binary oppositions inscribed in the mind, his writing ultimately proposed an account of human nature itself.

## O sujeito imaginante

Boa parte das discussões do universo acadêmico europeu no século XX orbitaram o tema central da significação. Embalados pela linguística estrutural de Saussure, alguns dos nomes mais expressivos do cenário intelectual de meados do século passado, como Roman Jakobson, Roland Barthes e Lévi-Strauss, ampliaram o que Saussure chamara “semiologia” e fizeram mediações de seus conceitos e pressupostos de modo a oxigenar outras disciplinas, atacando sempre o problema do significado, isto é, como conferimos significado às coisas, da língua aos costumes. Lévi-Strauss (2012, p. 60) trata claramente deste intercâmbio entre os avanços, recentes à época, no campo dos estudos em linguística e as demais ciências sociais, em *A análise estrutural em linguística e antropologia*<sup>37</sup>, dizendo, por exemplo, que “A fonologia desempenha, em relação às ciências sociais, o papel renovador que a física nuclear, por exemplo, desempenhou para com o conjunto das ciências exatas”. E por ser um dos nomes de proa do estruturalismo, confrontaremos algumas concepções de Lévi-Strauss e Durand, a fim de compreendermos melhor a questão do sujeito na teoria do imaginário — o que nos leva a apreciar este termo controverso: estrutura, que se encontra no título da obra seminal de Durand e no centro de um dos mais acalorados momentos do pensamento contemporâneo.

Durand preocupou-se frequentemente em deixar claro que sua obra não se inscreve na corrente de pensamento estruturalista, sem, no entanto, negar ao estruturalismo valiosas conquistas. Ele mesmo diz que, “[...] na pessoa de Claude Lévi-Strauss, devemos restituir ao estruturalismo o que há de mais fecundo na sua exploração do mito” (DURAND, 2011, p. 59). Também em 1990, na ocasião em que veio ao Brasil ministrar um curso na Universidade de São Paulo, Durand declarou que compartilha com Lévi-Strauss a “luta contra a importância dada ao historicismo [...]” (DURAND apud STRONGOLI, 2005, p.152) — ao menos aquele que entende a história de maneira linear, como uma teleologia inelutável. A este respeito, no célebre texto “Raça e história”, Lévi-Strauss se vale de uma imagem muito apropriada para ilustrar sua posição contra tal historicismo eurocêntrico:

o “progresso” [...] não é nem necessário, nem contínuo; procede por saltos, pulos, ou, como dizem os biólogos, por mutações. Tais saltos nem sempre levam adiante na mesma direção, mas são acompanhados por mudanças de orientação, um pouco como o cavalo no jogo de xadrez, que tem sempre vários movimentos à disposição, mas nunca no mesmo sentido. A humanidade em progresso não se assemelha nem um pouco a um personagem subindo uma escada e acrescentando a cada

---

<sup>37</sup> In: Lévi-Strauss, 2012, p. 57-86.

movimento um novo degrau a todos aqueles que já conquistou definitivamente (2013, p. 372-3).

Sem falar nas afinidades entre o método de leitura do mito “à americana” (Lévi-Strauss) e o método mitocrítico de Durand, ou na terminologia que Durand muitas vezes busca em Lévi-Strauss. De fato, Durand deve muito a Lévi-Strauss<sup>38</sup>. Ainda assim, Durand se refere à sua obra como sendo um “estruturalismo figurativo”, pretendendo se colocar como uma terceira via entre o “estruturalismo formal” (DURAND, 2012, p. 15), como em Lévi-Strauss, e a hermenêutica, como em Paul Ricoeur. A esse respeito, Ana Taís M. P. Barros (2014b, p.75) dirá que “A Escola de Grenoble foi bem sucedida na conciliação entre o estruturalismo formal de Lévi-Strauss, com sua abordagem dos mitos independente dos sentidos vividos, com a hermenêutica, que privilegia o impacto emotivo e intelectual da imagem simbólica”.

Em certos aspectos, ambos os antropólogos se guiam pelas mesmas linhas mestras: a busca pelas fundações da capacidade representacional deste animal simbólico, o homem — em outras palavras, mais uma vez, a busca pelos processos da significação. É com isto que se ocupa a arquetipologia durandiana — vimos que ele se refere a este fundamento último (ou primeiro, tanto faz) como o “consenso específico arcaico”<sup>39</sup> do homem —, e também, em termos gerais, a antropologia estrutural de Lévi-Strauss: “Tanto em linguística como em antropologia, o método estrutural consiste em localizar formas invariantes no seio de conteúdos diferentes” (2013, p. 306). Formas às quais ele se refere, em outra ocasião, como as “categorias universais da cultura” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 397).

Não se pode dizer de Lévi-Strauss que ele simplesmente deslocava conceitos da linguística para a etnologia — ao contrário, Jakobson observou que Lévi-Strauss dava-lhes um novo significado (ALMEIDA, M. W. B, 1999, p. 188) —, porém, Lévi-Strauss parece conservar uma proposição de Saussure que o afasta de Durand: “na linguagem há apenas diferenças, sem haver termos com conteúdo positivo”<sup>40</sup> (SAUSSURE apud BELSEY, 2002, 8). Isto é, o sentido, na linguagem, resulta das relações entre os termos (das diferenças), sem haver nos termos, nas palavras, nenhum conteúdo necessário. E, como vimos, Lévi-Strauss enxergava na linguística uma renovação teórica e metodológica que deveria ensejar novos rumos também em outras ciências sociais. Entre

<sup>38</sup> Cf. Durand, 2012; 1998, p. 245-259; 1985.

<sup>39</sup> Supra, página 37.

<sup>40</sup> “[...] Ferdinand de Saussure proposed that ‘in language there are only differences without positive terms’ [...]”.

tais instrumentos teórico-metodológicos, as relações entre os termos no interior de um sistema serão importantes, como podemos ver:

No estudo dos problemas de parentesco (e certamente também no estudo de outros problemas), os sociólogos se veem numa situação formalmente análoga à dos linguistas fonólogos: como os fonemas, os termos de parentesco são elementos de significação; como eles, só adquirem essa significação se integrados em sistemas; os “sistemas de parentesco”, assim como os “sistemas fonológicos”, são elaborados pelo espírito no estágio do pensamento inconsciente [...]. O problema pode, portanto, ser formulado do seguinte modo: numa *outra ordem de realidade*, os fenômenos de parentesco são fenômenos do *mesmo tipo* que os fenômenos linguísticos. Poderiam os sociólogos, utilizando um método análogo *quanto à forma* (senão quanto ao conteúdo) ao que é utilizado pela fonologia, levar sua ciência a um progresso análogo ao que acaba de se dar nas ciências linguísticas? (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 61, grifos do autor).

O significado, portanto, está no sistema, nas relações entre seus termos, na estrutura, que descreve todas as prováveis articulações entre os termos que se leva em consideração na análise em questão (por exemplo, as regras, permissões e proibições que regem as relações de parentesco em determinada sociedade). Portanto, quando fala em “pensamento inconsciente”, tem em mente algo um tanto diferente de Durand. Pois não são, para Lévi-Strauss, “os conteúdos que são inconscientes (crítica aos arquétipos de Jung), mas as formas, isto é, a função simbólica...” (BARTHES, 2012, p. 34). Isto está muito claro em um texto de Lévi-Strauss intitulado *A eficácia simbólica*<sup>41</sup>, onde se vê claramente o ponto de divergência entre Durand e Lévi-Strauss. Próximo à conclusão, depois de ter comparado os processos da cura xamânica aos processos da cura psicanalítica, Lévi-Strauss se detém nas noções de inconsciente e mito. O inconsciente seria, para ele, o conjunto de estruturas, “ou leis de estrutura” (2012, p. 288) atemporais, que se encontram igualmente no “indivíduo normal, primitivo ou civilizado” (idem, p. 289), e que moldam os eventos vividos, ou melhor, a afetividade excitada por esses eventos, cristalizando (palavra do próprio Lévi-Strauss) tais afetos na forma de um discurso muito específico — um discurso mítico, podemos concluir, já que se trata de eventos que se distinguem menos pelo seu caráter de *acontecimento* factual do que pelos traços de *experiência* subjetiva que adquire.

---

<sup>41</sup> Neste artigo, ao apreciar a transcrição de um encantamento — que ocupa dezoito páginas e se divide em quinhentos e trinta e cinco versos (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 265) — do povo indígena Cuna, que vive em território da República do Panamá, o autor faz algumas considerações sobre os métodos xamânicos e psicanalíticos de cura; ele chega mesmo a dizer que a psicanálise é uma “forma moderna da técnica xamânica” (2012, p. 291).

Até então, poderíamos, talvez, expor dessa mesma forma o imaginário segundo Durand. Concebe-se o inconsciente como uma instância compartilhada por toda a humanidade, desde os seus primórdios até os dias de hoje. No entanto, ao alargar a noção de inconsciente para lá da visada freudiana, caldeirão de desejos e recalques e neuroses individuais<sup>42</sup> — “O inconsciente deixa de ser o inefável refúgio das particularidades individuais, o repositório de uma história única, que faz de cada um de nós um ser insubstituível” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 289) —, Lévi-Strauss parece ter retirado o sujeito sobre quem agem tais estruturas do inconsciente. Deslocando a ênfase do indivíduo para a estrutura, o sujeito perdeu sua autonomia criativa, sua vontade. A função simbólica é, então, como uma sintaxe que organiza as vivências para então dar-lhes significado. Assim, o inconsciente, para Lévi-Strauss, é um organizador de discurso, onde “O vocabulário [isto é, as experiências vividas pelo indivíduo] importa menos do que a estrutura” (2012, p. 290).

Durand, diferentemente, privilegia menos a sintaxe do que a semântica das experiências vividas que se submetem aos processos do Imaginário. Isto é, para ele, o significado dos símbolos, e conseqüentemente das narrativas míticas, não está na relação entre os termos (as imagens míticas, as personagens, as situações), mas os próprios termos estão carregados de significado:

A psicologia patológica de Minkowski<sup>43</sup> [...] considera a passagem da vida mental da criança ou do primitivo para o “adultocentrismo” [Piaget] como um *estreitamento*, um recalçamento progressivo do sentido das metáforas. É esse “sentido” das metáforas, esse grande semantismo do imaginário, que é a matriz original a partir do qual todo o pensamento racionalizado e o seu cortejo semiológico se desenvolvem. É, portanto, resolutamente, na perspectiva simbólica que nos quisemos colocar para estudar os arquétipos fundamentais da imaginação humana” (DURAND, 2012, p. 31, grifo do autor).

Talvez Joseph Campbell seja um dos estudiosos do mito que melhor abordaram esta semântica das metáforas míticas, dos símbolos, entendidos não como apenas elementos que encontramos nas diversas narrativas míticas, mas sim como unidades primeiras de projeção dos conteúdos e sentidos inconscientes, arquetípicos. Para

---

<sup>42</sup> De maneira alguma se deve tomar isto por uma crítica à tópica e dinâmica freudianas do inconsciente. Não nos compete fazê-lo, nem tampouco dispomos de cabedal para tanto. O que fazemos é seguir o raciocínio de Lévi-Strauss a respeito do conceito de inconsciente, sempre tendo em mente também a obra de Durand.

<sup>43</sup> Eugène Minkowski (1885-1972), grande nome da psiquiatria do século XX. Contribuiu com os estudos da esquizofrenia. Aproximou a fenomenologia de Husserl e a filosofia de Bergson da psiquiatria. Trabalhou na clínica Burghözlí, em Zurique sob a supervisão de Bleuler. Cf. FAIZIBAIOFF; ANTÚNES, 2015, p. 45-6, e também COSTA; MEDEIROS, 2009, p. 377.

compreender o que quer dizer a diferença entre uma sintaxe e uma semântica do imaginário, ou do inconsciente (neste momento, especificamente, podemos tomar os termos como intercambiáveis), vejamos um trecho de Campbell (2015, p. 7):

Uma mulher com seu filhinho é a imagem básica da mitologia. A primeira experiência de qualquer indivíduo é a do corpo da mãe. E o que Le Debleu denominou *participation mystique*, participação mística entre a mãe e o filho e entre o filho e a mãe, constitui a derradeira terra feliz. A Terra e todo o universo, como nossa mãe, transportam essa experiência para a esfera mais ampla da experiência adulta. Quando consegue experimentar, em relação ao universo, uma união tão completa e natural quanto a da criança com sua mãe, o indivíduo está em completa harmonia e sintonia com esse mesmo universo.

A perspectiva de Campbell, bem como a de Durand, não perde de vista o sujeito em sua condição existencial, de posse de sua autonomia criadora, imaginante, poética. Talvez por deixar entrever uma outra concepção do sujeito, a antropologia estrutural de Lévi-Strauss veja o mito, a narrativa que integra símbolos, como atividade puramente racional, faltando-lhe o componente afetivo das imagens, cuja razão de ser é resolver logicamente as questões morais, justificar as instituições sociais e seus regulamentos, como se vê: “[...] Lévi-Strauss, assim como Tylor, vê o mito como um fenômeno friamente intelectual: as oposições expressas no mito mais constituem problemas lógicos do que proposições existenciais” (SEGAL, 2004, p. 118)<sup>44</sup>. De fato, no texto “A gesta de Asdiwal” (LÉVI-STRAUSS, 2013, cap. IX), onde aplica o método estrutural na leitura de um mito dos índios Tsimshian, da costa pacífica do Canadá, Lévi-Strauss mostra como o mito se presta a esta ordem da organização e justificação das instituições e costumes das sociedades sem escrita. No entanto, esta leitura (válida) do mito, não chega ao significado do mito, não o esgota.

Pelo que foi exposto, talvez seja pertinentemente dizer com Paul Ricoeur que o estruturalismo “é um kantismo sem sujeito transcendental” (RICOEUR apud COMTE-SPONVILLE, 2011, p. 217), pois se o sentido não se encontra em lugar algum senão nas “combinações de elementos que não são, eles próprios, significantes” (LÉVI-STRAUSS apud COMTE-SPONVILLE, 2011, p. 217), “já não há *sujeito* nenhum, a não ser como efeito de estruturas ou ilusões [...]” (COMTE-SPONVILLE, 2011, p. 217). Um sujeito tolhido de subjetividade e imaginação criadora; um sujeito como efeito de estruturas e

---

<sup>44</sup> “[...] Lévi-Strauss, like Tylor, treats myth as a coldly intellectual phenomenon: the oppositions expressed in myth constitute logical puzzles rather than existential predicaments. Myth involves thinking, not feeling”.

não como vontade; sujeito incapaz de uma poética bachelardiana — poética cuja afinidade com a filosofia de Schopenhauer foi destacada por Wunenburger (2005, p. 44)<sup>45</sup>, como vimos anteriormente, e que pode ser reforçada ao destacarmos a noção de vontade em Schopenhauer e, depois, uma reflexão de Durand sobre a noção de trajeto antropológico:

A gnosiologia de Schopenhauer depende substancialmente de Kant: o mundo é um fenômeno, uma representação do sujeito que conhece. [...] Mas enquanto, para Kant, não era possível a passagem do mundo da experiência, dos *fenômenos*, ao mundo das coisas em si, ao mundo dos *noumenons*, [grifos do autor], para Schopenhauer, ao contrário, tal passagem é possível e é legítima graças à interpretação do enigma do mundo e da vida. [...] O que nós conhecemos externamente mediante os sentidos e o intelecto, isto é, o mundo material sensível elaborado pelas formas de tempo, de espaço e de causa [categorias às quais Schopenhauer reduz todas as formas a priori de Kant], é certamente fenomênico. *Mas possuímos um outro modo de conhecimento; este modo não é fenomênico: e é precisamente a intuição interior, imediata, de nós mesmos, em virtude da qual nós nos conhecemos como tendência, esforço, vontade* [grifo nosso] (PADOVANI; CASTAGNOLA, 1972, p. 395).

Agora, veja-se Durand (apud BARROS, A.T.M.P., 2014a, p. 148), quando fala a respeito de um paradoxo no interior da noção de trajeto antropológico, na qual se concebe uma “[...] natureza humana, sim, mas potencial, que não existe a não ser em oco e que somente passa ao ato pela atualização singular de uma cultura”.

Evidente que esta aproximação entre Durand e Schopenhauer não passa disso: uma aproximação. Não se trata de uma comparação ou análise muito pretenciosa da obra dos dois autores; trata-se, na melhor das hipóteses, da indicação de um problema de pesquisa que se pode levar adiante e, se este caminho se mostrar impertinente, trata-se ainda (e apenas) de sublinhar a filiação de Durand a Bachelard que, por sua vez, também se inscreve numa tradição ou numa história da filosofia, herdando assim aspectos e perspectivas das obras de pensadores outros.

O que queremos conservar desta sobreposição entre as noções de vontade, tal como nos trazem Padovani e Castagnola, e de trajeto antropológico, é que ambas pressupõem uma dimensão muito íntima, livre, criadora, do sujeito. Talvez isto nos leve a pensar uma “ontologia do símbolo”, ou da imagem simbólica, que nos conduza a esta natureza humana potencial, e também complexa, pois, sendo intuição interior, individual, só tem chance de se realizar na cultura, isto é, com o Outro. A imagem simbólica — “que

---

<sup>45</sup> Supra, p. 41.



é pré-linguística” (BARROS, A.T.M.P., 2014a, p. 149) —, assim, conduz a esta esfera do *noumenon*, ao menos do homem, que não pode ser concebida como produto de relações formais abstraídos de sistemas culturais; talvez seja isso, aproximadamente, que se quer dizer com a ideia de uma imagem pré-linguística. Não que as relações formais assumam um valor de inferioridade, ou o mundo dos fenômenos seja “menor” que o dos *noumenons* (ao menos não para esta mediação conceitual que buscamos fazer, evidentemente).

Não resulta daí que Durand seja um humanista, no sentido do humanismo teórico, que compreende o homem como o valor supremo, absoluto (COMTE-SPONVILLE, 2011, p. 285), acabado, pois vimos que Durand vê o homem como essência (suas representações se reportam a certas invariantes condicionadas pelos gestos, ou reflexos, primordiais e constituintes), e também como devir (pois essa essência é uma potência, uma virtualidade, que se atualizada no seio de uma cultura, isto é, de uma série de contingências). Durand, enfim, se opõe ao que Vladimir Safatle diz ser “uma das maiores bandeiras do pensamento francês a partir dos anos 30”: a dissolução da noção de “vida interior” (SAFATLE, 2008, 19’20”). Muito pelo contrário, em Durand, a vida interior é acessível através da imaginação simbólica.

Tal imaginação criadora encontra ressonâncias na gramática generativa de Noam Chomsky, que estabelece a existência de uma “ordem ‘profunda’ do sentido”, que “preexiste e engendra a estrutura superficial do discurso, e não o inverso” (DURAND, 1998, p. 129). Não é o homem efeito de estruturas formais, tal como as entendem, de maneira geral, o estruturalismo, onde o sentido surge pela posição ocupada pelos termos no interior de um sistema; mas tais estruturas devem ser o momento posterior de um outro princípio — que, para Durand, é a virtualidade dos arquétipos: “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” (DURAND, 2012, p. 15). Num primeiro momento, a alternativa que Durand defende talvez não pareça ser mais que um mero “recuo”, quer dizer, critica-se a importância que o estruturalismo confere às estruturas formais apenas para defender o primado de estruturas ainda mais profundas — afinal, Lévi-Strauss fala em estruturas inconscientes profundas, em *A eficácia simbólica*. No entanto, lembramos que para Durand estas estruturas arquetípicas não funcionam à maneira das línguas, portanto não tiram sua força e significação da posição que ocupam em um sistema, em uma narrativa. Assim, Durand não poderia concordar com Lévi-Strauss, quando este

conclui que “a *forma* mítica prima sobre o *conteúdo* do relato” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 291, grifos nossos). Ao contrário, Durand defenderá que

só se pode falar de “estrutura” quando as formas deixam o domínio da troca mecânica para passar ao do uso semântico, quando o estruturalismo aceita de uma vez por todas ser “figurativo”. Sem esta condição, a tentativa estruturalista se perde na procura estéril do que Ricoeur chamava “o sentido do não-sentido” (DURAND, 2012, p. 16).

Convém dizer que essa postura não nega radicalmente a antropologia estrutural. É uma postura crítica, sim, e muitas vezes discordante, porém, como diz Morin (2014, p. 17-8) numa breve reflexão acerca da recursividade entre a linguística estrutural e a generativa: se a linguística estrutural se detém onde se inicia a linguística generativa, a linguística generativa se detém onde se inicia a linguística estrutural.

Enfim, a noção de sujeito que o estruturalismo figurativo pressupõe, nos leva ao próximo tópico: qual a natureza do símbolo na perspectiva da imaginação simbólica<sup>46</sup>?

---

<sup>46</sup> As breves considerações feitas aqui não esgotam as aproximações e os distanciamentos entre as obras de Lévi-Strauss e Durand. Procuramos aguçar o olhar para algumas diferenças entre elas, mas bem se pode buscar as semelhanças. O professor Eduardo Viveiros de Castro, por exemplo, tal como Künsch (2008) faz a propósito de Descartes, mostrando a diferença entre um certo Cartesius e um certo Descartes, apresenta uma leitura da antropologia de Lévi-Strauss diferente da visão de alguma forma canônica do que seja o estruturalismo. As oposições binárias, tão caras à Lévi-Strauss, não são, para Viveiros de Castro (2009, p. 196), pontos de chegada limitantes, mas sim pontos de partida: “Por fim, parece-me que para Lévi-Strauss essa oposição [natureza/cultura] aparece menos como um ponto de chegada do que como um instrumento para seguir adiante”. José Guilherme Cantor Magnani (1999, p. 5), editor responsável por um número especial da Revista de Antropologia, do Departamento de Antropologia da USP, em homenagem a Lévi-Strauss, escreve que “Mais importante, entretanto, que rememorar ocorrências passadas, por mais significativas que possam ter sido, é mostrar a atualidade de uma proposta apressadamente vista como mais um ‘ismo’ e prematuramente colocada em algum respeitoso nicho da ‘história da antropologia’”. Outra crítica que se faz ao estruturalismo, por exemplo, é a incômoda desconsideração aparente da história (FRY, 2009). Isto é, consideram-se as estruturas sociais de modo análogo aos conceitos saussurianos de *Língua* e *Fala*. As práticas sociais equivalem ao plano do discurso, da fala (eixo sintagmático), que são combinações de termos possíveis que pairam, disponíveis, num eixo transversal (paradigmático), equivalente ao plano da língua (cf. BARTHES, 2012, p. 75-6). Se cada cultura, em dado período, dispõe de seu próprio eixo paradigmático, como são possíveis as mudanças sintagmáticas, isto é, que ocorrem na temporalidade? Não decorre daí que apenas se pode estudar e comparar diferentes eixos paradigmáticos, mas nunca descobrir como se passou gradativamente de um eixo ao outro (FRY, 2009)? Viveiros de Castro (2009, p. 195) insiste que a presença do devir histórico não está ausente do trabalho de Lévi-Strauss: “A palavra e o tema da história retornam permanentemente em seus escritos”. Enfim, uma rápida consulta ao volume 42, do ano de 1999, da referida Revista de Antropologia, mostrará a obra de Lévi-Strauss sob outras perspectivas. Queremos, com isso, destacar os limites e insuficiências do que aqui escrevemos.

## O símbolo mítico

*Se [o símbolo] é de uma parte acessível à razão, de outra parte lhe escapa para vir fazer vibrar cordas ocultas no inconsciente...*

*(Nise da Silveira)<sup>47</sup>*

Uma vez superado o pensamento historicista de tipo comtiano, com suas fases teológica, metafísica e positiva da história, ou seja, a concepção de que o método científico seja um caminho mais legítimo que outros para a produção de conhecimento, e esclarecida a noção que se tem de sujeito no âmbito do estruturalismo figurativo de Gilbert Durand, podemos passar a algumas considerações sobre a natureza do símbolo mítico. Devemos então distinguir as finalidades do pensamento mítico e, se possível, o que o caracteriza. Sobre a diferença entre o pensamento científico e o mítico, lemos em Durand que

... é no facto de ser um discurso relativo ao ser e ao não experimental que o mito difere do modelo científico. Mas é a única diferença, diz D'Espagnat [em seu livro *A la recherche du réel*]. No mito, refere-se o dever ser a um ser teórico, isto é, a um estatuto. É por isso que o mito aparece sempre como recorrente. Ao contrário, no modelo ou nos modelos científicos ou pseudo-científicos refere-se um facto ou um ser a um dever ser lógico. É a única diferença que há entre o mito e o modelo. (DURAND, 1982, p. 54-55).

Enquanto o procedimento científico está subordinado a procurar o encadeamento lógico dos fatos, passar à abstração desses fatos em leis gerais e universais, o procedimento mítico configura outra maneira de raciocinar e ordenar — porque o mito também se forma com o auxílio da racionalidade, como podemos ver em Marie-Louise von Franz (1996, p. 5): “Parece, portanto, que o simbolismo transmitido pela tradição é, em certa medida, racionalizado e expurgado das grosserias do inconsciente, os pequenos e esquisitos detalhes que o inconsciente lhe apõe, por vezes contradições e obscenidades” —, em uma palavra, narrar os fenômenos e conferir-lhes (ou encontrar neles?) uma poética.

Não se procura uma explicação, não se pergunta por que dado fenômeno ocorre ou quais as condições necessárias para que ocorra<sup>48</sup>. Pergunta-se o que ele significa.

---

<sup>47</sup> Silveira, 2011, p. 71.

<sup>48</sup> Isso é verdade ao menos em uma situação ideal, quando se tem consciência da verdadeira natureza do mito. Quando se ignora o fato de que o mito não é um discurso explicativo, à maneira do discurso científico, incorre-se em dogmatismo e obscurantismo.

Procura-se, então, *significar*, dar significado a um dado fenômeno que ocorre, sendo que tal significação está sempre em estreita relação com as dinâmicas profundas do inconsciente, com as emanções dos afetos: “[a realidade externa] acomete o homem repentina e imediatamente, no afeto do medo ou da esperança, do terror ou dos desejos satisfeitos e libertos [...]” (CASSIRER, 2013, p. 53). Nasce daí as criações próprias da racionalidade mítica.

O “ser”, o “estatuto” de que fala Durand, algo que se entende que seja imutável, uma essência, nos remete ao que Jung chamou de arquétipo, e Durand, em outros lugares, de *schèmes*. Simbolizar a partir destes moldes arquetípicos ou esquemáticos é uma tentativa linguística (entendendo por “língua” não só o idioma, mas todos os sistemas de signos, como a pintura e a música, enfim, todas as linguagens), de compreender em profundidade o fenômeno que, motivado pela excitação do afeto, se quer simbolizar: “... para exprimir o inexprimível é preciso um meio de expressão”. (DURAND, 1982, p. 54). Portanto, poética, ou poesia, no modo como dizemos aqui, referem-se “... ao modo de conhecimento e de pensamento do *mythos*, essa forma de apreensão e compreensão dos fenômenos noológicos do universo...”. (DRAVET, 2011, p. 586). Aqui, Dravet toca num ponto crucial: a natureza noológica (Morin) do símbolo mítico.

O termo “noológico” se refere ao campo propriamente dito das produções culturais, de caráter imaginário. Morin também abole uma separação entre “cultura” e “natureza”, de forma que o universo noológico não é algo alheio à consciência prática, ao raciocínio empírico: “[...] a arte, isto é, talento, habilidade, precisão, invenção na prática, que os antecessores do *sapiens* já haviam desenvolvido nas atividades práticas e, em especial, na caça, aventura-se e desdobra-se num novo campo, o das produções próprias ao espírito (imagens, símbolos, ideias) a que aqui chamaremos *noológicas*” (MORIN, 1979, p. 106, grifos do autor).

Dado este caráter imaginário do conteúdo do símbolo, endereçemo-nos à relação de correspondência entre a linguagem e os fenômenos que, esbarrando na consciência e filtrados pelo imaginário, serão representados. Sócrates realiza, na escrita de Platão, esta discussão, como se lê no *Crátilo* (DRAVET, 2011, p. 589-592), onde ele investiga a origem da linguagem e a adequação entre a língua, os sons das palavras e as coisas referidas por elas, seus significados. Por exemplo, quando se lê:

Sócrates: Como dizia, pareceu ao que pôs os nomes que o elemento r era um belo instrumento da mudança, para expressar a mobilidade; e, de fato, utiliza-o muitas vezes para isso; em primeiro lugar no próprio ‘fluir’ [rhein] e ‘fluxo’ [rhoê], onde imita a mobilidade através desse

elemento; e depois no ‘tremor’ [tromos] e no ‘áspero’ [trachys], e ainda em verbos como ‘bater’ [krouein], ‘esmagar’ [thrauein], ‘partir’ [ereikein], ‘quebrar’ [thryptein], ‘esmigalhar’ [kermatizein], ‘fazer girar’ [rhyrbein]; em todos esses nomes e de uma forma geral, representa a mobilidade através do r. (PLATÃO apud DRAVET, p. 590).

Há nestas especulações do filósofo, nestes “argumentos poéticos de Sócrates [que] apareceram a seus discípulos ouvintes como sábios devaneios por não constituírem argumentos bastante lógicos e sim meras inspirações poéticas, belas e sábias, mas incertas do ponto de vista racional” (DRAVET, 2011, p. 588), o que Dravet chama de “lógica poética”, em oposição à “lógica convencionalista” (DRAVET, 2011, p. 592) que Aristóteles irá aplicar ao estudo dos signos. Ainda que se saiba que, para Platão, “a verdade que se exprime e se transmite por palavras, mesmo que as palavras possuam semelhanças excelentes com as coisas às quais se referem [seja] sempre inferior ao conhecimento direto, não-intermediado, das coisas” (NÖTH, 1995, p. 28), esta “argumentação poética” recebeu, em geral, muitas críticas<sup>49</sup>. Entretanto, aquilo que, num dado sistema simbólico, escapa às determinações puramente convencionais foi também reconhecido por autores como Rousseau que, no seu *Ensaio sobre a origem das línguas*, escreve: “Platão, em seu *Crátilo*, não fora tão ridículo como pareceu”, e faz uma aproximação entre a adequação dos signos linguísticos aos seus objetos e a música (apud DRAVET, 2011, p. 592).

Também as modernas teorias semióticas mostram o alto grau de arbitrariedade do signo (ou símbolo) linguístico, seja verbal ou escrito. O símbolo, e isto parece ser especialmente válido para o símbolo linguístico, deve seu caráter a uma lei, “comumente estabelecida por homens” (PEIRCE, 1993, p. 101)<sup>50</sup>. Mas talvez essa característica seja própria de um estágio avançado do desenvolvimento e uso dessas linguagens. Evidente que as narrativas míticas, expressas pelo idioma, pela pintura, pela dança, enfim, pelas várias linguagens que se possam utilizar, também passam por tais arbitrariedades e convenções. Mas, mesmo os alfabetos, com seus grandes níveis de abstração e convenção, provavelmente tiveram seus momentos primitivos onde traços e referentes continham um grau de adequação maior, tal qual a “argumentação poética” socrática destaca. Talvez isto se aplique aos exemplos das escritas de povos antigos, como visto na Pedra de Roseta,

---

<sup>49</sup> Dravet, 2011, p. 592.

<sup>50</sup> O símbolo linguístico, em linguagem peirceana, tem forte caráter de “legi-signo”, um signo que deve muito de seu ser a leis previamente estabelecidas e que diz respeito a todo signo convencional.

por exemplo<sup>51</sup>. Cassirer (2013, p. 114) diz algo sobre isso: “A realidade é que, no curso desta evolução [da linguagem, do idioma], as palavras se reduzem cada vez mais a meros signos conceituais”. A imagem simbólica, por sua vez, conserva este grau de adequação, precede a esfera do “arbitrário do signo formal” (DURAND, 1998, p. 68), de sua redução a mero signo formal.

Quando buscamos compreender o símbolo mítico, portanto, estamos pensando nos resquícios que ele guarda daquela situação primitiva de alta motivação e correspondência com seu objeto, antes de uma grande elaboração convencionalizada. Ou seja, confrontamo-nos com algo análogo ao que a gramática generativa encontrou com relação aos fatos do idioma, isto é, 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, grifo nosso). O que importa na imagem simbólica é esta intenção geral e anterior a toda convenção. E para situarmo-nos neste momento primeiro, é preciso andar às voltas com as especulações acerca da origem da linguagem. É a esse momento que Cassirer dedica seu ensaio *Linguagem e mito*. A respeito do pensamento teórico, diz o autor: “Todo conhecer teórico parte de um mundo já enformado pela linguagem, e tanto o historiador, quanto o cientista, e mesmo o filósofo, convivem com os objetos exclusivamente ao modo como a linguagem<sup>52</sup> lhos apresenta” (CASSIRER, 2013, p. 48-9).

Se entendemos o símbolo mítico como algo mais que arbitrário, ele deverá ser encontrado em um momento anterior a este onde o mundo já se encontra enformado linguisticamente. Cassirer propõe que neste momento primeiro de nomeação das coisas e significação do mundo, as faculdades linguísticas e a forma de ideação mítica estão intimamente unidas. A excitação dos afetos, que mencionamos há pouco, cria na consciência uma tensão que precisa ser expressa: “[o pensamento mítico] Repousa sobre ele [o objeto, conteúdo da percepção]; só sente e conhece sua presença sensível, tão poderosa que diante dela tudo o mais desaparece” (CASSIRER, 2013, p. 52). Como o autor está investigando as formas primitivas do pensamento mítico-religioso, essa

---

<sup>51</sup> Veja a seguinte passagem em Durand (1998, p. 76-7): “Poder-se-ia, igualmente, mostrar como as ‘línguas naturais’ acrescentam pelo seu fonetismo, ou quando são escritas, pelo seu grafismo, as derivações e os idiotismos semânticos ao aparelho simbólico. A fundação apostólica da Igreja sobre Simão-Pedro é dada por um jogo de palavras, a quase homonímia de *séma/ soma* (‘prisão’/ ‘corpo’, em grego) de *shiva/ shavâ* (‘o deus’/ ‘o cadáver’, em sânscrito), a caligrafia árabe do *bâ* e do *alif* (*bâ*, B, primeira letra da eulogia inaugural do *Corão*, *bismillâh*) atestam, entre muitos outros, o poder derivativo e criador dos símbolos das línguas naturais”.

<sup>52</sup> “Linguagem”, neste caso, se refere à língua, ao idioma.

presença que concentra a atenção do homem dará origem à ideia da manifestação de uma divindade. Mas não nos interessa neste momento seguir esta trilha. Destacamos apenas que o pensamento mítico nasce de uma sensibilidade apurada que se tem diante do mundo, nasce do contato íntimo da subjetividade do indivíduo com a pujança do ambiente externo que, afinal, é o palco onde vem se agitar as inquietações do espírito.

O símbolo assim formado na tensão dos afetos será um signo motivado: “O *analogon* que a imagem constitui não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre símbolo” (DURAND, 2012, p. 28, grifo do autor). Aqui, portanto, Durand não se refere ao símbolo do mesmo modo que as semióticas geralmente o fazem, principalmente a semiologia saussuriana.

Convém destacar que em 1969 a Associação Internacional de Semiótica, por iniciativa de Roman Jakobson, decidiu por se referir tanto aos estudos da semiótica norte-americana (de orientação peirceana) quanto da semiologia europeia (cujo marco é o *Curso de linguística geral* de Ferdinand de Saussure) pelo mesmo termo: semiótica (NÖTH, 1995, p. 24). Evidentemente, a decisão não aboliu as diferenças entre as diferentes vertentes dos estudos semióticos, e se usamos o antigo termo “semiologia”, é apenas para destacar especificamente a vertente semiótica saussuriana, de tipo estruturalista, pois Durand, no contexto do pensamento francês, se contrapõe aos postulados e definições da semiótica estruturalista. Até onde pudemos notar, Durand parece não ter entrado em contato com a semiótica peirceana. Entretanto, nela podemos encontrar outras considerações a respeito do símbolo, por não se ocupar de modo privilegiado com o signo linguístico, e também por não estabelecer uma ciência dos signos (mesmo os não linguísticos, como Barthes faz com a fotografia, a moda etc.) a partir de estudos linguísticos, como ocorre com o estruturalismo. Nöth vai até mesmo se referir a um suposto dilema da semiótica estruturalista, que é o do “abismo entre o signo e seu objeto (o significante e o significado)”<sup>53</sup> (NÖTH, 2006, p. 286, tradução nossa), abismo que Durand transpõe quando afirma que “Pode-se dizer que o símbolo não é do domínio da semiologia, mas daquele de uma semântica especial, o que quer dizer que possui algo mais que um sentido artificialmente dado e detém um essencial e espontâneo poder de repercussão” (DURAND, 2012, p. 31).

---

<sup>53</sup> “[...] the structuralists’ alleged dilemma of the semiotic abyss between the sign and its object (the signifier and the signified”.

De acordo com Nöth, Peirce supera este abismo por ter uma concepção triádica do signo, isto é, o objeto que o signo representa faz parte do próprio signo. Quer dizer, “Ao projetar o objeto do signo na própria cadeia de significantes (ou *representamens*), Peirce semiotiza o objeto do signo da forma mais radical possível”<sup>54</sup> (NÖTH, 2006, p. 286, tradução nossa). Evidentemente, considerar o objeto do signo como parte do fluxo do pensamento, ou da semiose, requer que se entenda o objeto como um objeto-de-pensamento, ou signo-de-pensamento (*thought-sign*): “Todo signo representa (*stands for*) um objeto independente de si mesmo; mas ele só pode ser signo deste objeto na medida em que o objeto é, ele próprio, um signo ou um pensamento”<sup>55</sup> (PEIRCE apud NÖTH, 2006, p. 286, tradução nossa). Deste modo, a semiótica peirceana não parte exclusivamente da análise da língua, ou apenas da materialidade dos corpos existentes (como os positivistas lógicos que se dedicam ao estudo dos símbolos)<sup>56</sup>, mas sim de uma fenomenologia, ou estudo dos fanerons: “[...] por Faneron eu entendo o total coletivo de tudo o que se encontra de qualquer forma e em qualquer sentido, presente para a mente” (PEIRCE apud ALMEIDA, R.V. 2014, p. 220). Entre estes fenômenos, encontra-se também o mito, as representações míticas, cujos objetos pertencem à instância Imaginária (Durand) ou noológica (Morin) das faculdades humanas.

Como vimos, ainda que Peirce chame atenção para o fato de que as leis que regem os símbolos são comumente estabelecidas por homens<sup>57</sup>, ele não se restringe a esses casos. De fato, Peirce dirá que embora o símbolo “não seja uma força, ele é uma lei” (apud ALMEIDA, R.V. 2014, p. 225). Ora, o símbolo não é uma força, não é a própria experiência, mas encarna uma ideia que a experiência suscita reiteradas vezes. Há uma expressão que o próprio Peirce usa: “lei da experiência” (PEIRCE apud ALMEIDA, R.V. 2014, p. 219). Quer dizer, leis que não dependem da deliberação conscienciosa do homem:

O que é, então, uma lei? É uma fórmula à qual eventos reais verdadeiramente se conformam. Por “conformar”, entendo que, tomando uma fórmula como um princípio geral, se a experiência mostra que a fórmula se aplica a um dado evento, então o resultado será confirmado pela experiência (PEIRCE apud ALMEIDA, R. V., 2014, p. 225).

---

<sup>54</sup> “By projecting the object of the sign into the chain of signifiers (alias *representamens*), Peirce semioticizes the object of a sign in the most radical way”.

<sup>55</sup> “Every sign stands for an object independent of itself; but it can only be a sign of that object in so far as that object is itself of the nature of a sign or thought”.

<sup>56</sup> Cf. Nöth, 2006 para mais detalhes sobre a semiótica positivista.

<sup>57</sup> *Supra*, p. 52.



Ora, a recorrência de motivos, representações e narrativas míticas através do espaço e do tempo, não mostram a verdade do pensamento mítico como uma experiência regida por leis e que, sendo assim, não podemos admitir que o mito seja apenas uma espécie de desencontro entre pensamento e linguagem, como pensava Max Müller (1823-1900), quando dizia que o mito é “a obscura sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento, e que não desaparecerá enquanto a linguagem e o pensamento não se superpuserem completamente: o que nunca será o caso (apud CASSIRER, 2013, p. 19).

É por dizer respeito a essas leis, e por serem tais leis dadas pela realidade mesma dos fenômenos, que Rodrigo Vieira de Almeida destaca o caráter ontológico do símbolo na filosofia peirceana: “o símbolo é a encarnação de uma conexão real inteligível, sendo esse o seu peculiar aspecto ontológico” (ALMEIDA, R.V. 2014, p. 225). Vejamos um exemplo do próprio Peirce:

A aritmética, a lei dos números, era [no sentido de ser existente] antes de qualquer coisa que pudesse ser numerada ou de que qualquer mente capaz de numerar fosse criada. Ela estava lá, embora não existisse. Era não um fato e nem um pensamento, mas era uma palavra não pronunciada (apud ALMEIDA, R. V., 2014, p. 219).

No entanto, pode-se objetar, a aritmética está nos domínios das ciências exatas e é crucial para a investigação dos fenômenos físico-químicos, regidos por leis naturais imutáveis; não se deve equivaler isto ao mundo das produções humanísticas, ao mundo da cultura. Ora, ainda que as ciências da natureza e as ciências humanas guardem muitas diferenças, não nos parece de todo equivocado ver neste exemplo da aritmética, semelhanças ou equivalências com a realidade do Imaginário e suas estruturas, posto que o próprio corpo e seus atributos inatos, instintivos, cuja investigação séria Durand encontra na reflexologia russa e, posteriormente, na etologia, estão intimamente ligados aos meandros da formação do símbolo na perspectiva dos estudos do Imaginário. Pois a recusa de uma divisão radical entre natureza e cultura, patente no pensamento de Gilbert Durand, não perde de vista que o homem também está sujeito às leis imutáveis da natureza. Dessa forma, o símbolo, à maneira da teoria do imaginário, é também a “encarnação de uma conexão real inteligível”, apenas não da ordem dos objetos físicos. Nem por isso os objetos a que se referem os símbolos se tornam destituídos de “verdade”, “peso”, “realidade” ou “natureza”. Assim, as estruturas arquetípicas a que se refere Durand — aliás, Lévi-Strauss também defende isso ao falar das estruturas profundas da mente —, são tão naturais quanto as leis da aritmética.

Parece-nos mesmo que essa ontologia do símbolo está bastante próxima da característica que Durand procura destacar com a noção de imagem simbólica. Talvez o caráter ontológico do símbolo — que é uma *possibilidade* na semiótica: “*um símbolo pode, ontologicamente, exibir o modo de ser da realidade*” (ALMEIDA, R. V., 2014, p. 219, grifo do autor) — seja equivalente ao que Durand chama de imagem simbólica. Mas talvez, também, tal mediação entre o símbolo peirceano e a imagem simbólica durandiana tenha sido por demais arriscada e ligeira. Um estudo mais detido da questão, quem sabe, poderia revelar uma grande incongruência nesta tentativa. Ainda assim, duas coisas se nos afiguram como válidas nesta empreita: primeiro, ter encontrado na semiótica peirceana, não estruturalista, um possível diálogo com a teoria do imaginário — lembramos que frequentemente se destaca a distância entre a noção de “símbolo” na semiótica e nos estudos do imaginário:

Quando a Semântica estuda os símbolos na linguagem, quando a Psicanálise estuda os símbolos nos sonhos, quando a Semiótica estuda o sistema geral de símbolos e quando a Comunicação estuda os símbolos como meio de troca de informações, estarão elas falando da mesma coisa? O que aparece como uma questão de léxico encobre um abismo paradigmático. Todas estas disciplinas e mais outras ofereceram caminhos para a exploração do imaginário e, embora não se trate de uma guerra de hermenêuticas, há que se ter em conta a improbabilidade de algumas mestiçagens quando a escavação teórica chega a um certo nível de complexidade (BARROS, A. T. M. P., 2013, p. 18-9)

Ou ainda: “Em comunicação, é bastante usual a definição peirceana de símbolo, de modo que as confusões são frequentes quando se fala de imaginário sem precisar o termo” (BARROS, A. T. M. P., 2010, p. 128). Ou Bystrina, quando fala sobre as imagens míticas, de criaturas fantásticas e oníricas:

Além disso, também vivenciamos esses eventos nos sonhos. Isso nos leva a lembrar Freud, que fala da condensação, mecanismo no qual uma das imagens que se funde com a outra se esconde atrás daquela e não necessita mais ser reconhecida na forma externa do símbolo. *Aqui estamos, naturalmente, diante de um outro significado do termo símbolo, diferente da concepção que o mesmo tem na semiótica de Charles Sanders Peirce* (BYSTRINA, 1990a, p. 5, grifo nosso).

Evidentemente não se trata de dizer que esta distância apontada seja incorreta<sup>58</sup>, pois, de fato, o símbolo, na teoria do imaginário, tem uma especificidade que lhe confere uma acepção no mais das vezes diferente das utilizadas talvez em boa parte dos estudos semióticos, uma vez que a teoria geral dos signos de Peirce se dedica ao estudo de tudo

---

<sup>58</sup> Mesmo porque trouxemos afirmações de uma das maiores especialistas na obra durandiana no Brasil.

quanto se configure como linguagem, de modo que o símbolo se destaca por sua natureza convencional, enquanto Durand se ocupa especialmente com aquilo que chama de imaginação simbólica. De fato, é preciso reconhecer que nos estudos de comunicação, onde aos estudos das imagens se confere grande atenção, frequentemente toma-se por objeto imagens exógenas<sup>59</sup> (Hans Belting), ou imagens técnicas (Flusser), para cujas investigações a semiótica peirceana se mostra ferramenta muito útil. Levam-se em conta as características icônicas, indiciais, simbólicas (podemos dizer culturais) das imagens, mais do que seus caracteres arquetípicos, centrais aos estudos do Imaginário<sup>60</sup>.

A distinção que existe em Durand entre *símbolo* e *signos convencionais*, ou *sinais* numa terminologia junguiana (JUNG, 2008, p. 18), aos quais ele se refere como “subterfúgios de economia [de operações mentais]” (DURAND, 1988, p. 12), nem sempre está clara nos estudos semióticos, por não ser tal distinção uma preocupação desses estudos. Um ponto frequente de divergência entre a semiótica e os estudos do imaginário, portanto, é o que estes diferentes aportes teóricos entendem, no mais das vezes, como símbolo. Em todo caso, vimos que a semiótica peirceana reconhece a *possibilidade* de o símbolo, em alguns casos, carregar caracteres que o aproximam dos estudos do imaginário, da imagem simbólica.

Retomando nossos motivos (já falamos do primeiro e mencionamos haver um segundo) para ter levado a termo comparação tão arriscada, como se pode ver pelos parágrafos anteriores, entre os estudos semióticos e os do imaginário, diremos que ela aclara uma característica importante da imagem simbólica: a superação do abismo entre o signo e seu objeto. Peirce a realiza ao conceber o objeto no interior do próprio signo. Algo próximo disto ocorre em Durand, pois o “objeto” da imagem simbólica, procedente das estruturas arquetípicas da psique, está também no interior do símbolo.

Lembramos que Peirce se preocupa com a construção sistemática de uma teoria geral dos signos, enquanto Durand se ocupa de algo um tanto específico. O objeto da imagem simbólica, como vimos no item *O sujeito imaginante*, carrega sempre uma acentuação existencial, e é porta de acesso ao mundo dos *noumenon*, da essência arquetípica do homem.

---

<sup>59</sup> Sobre a questão das imagens endógenas e exógenas nos estudos do imaginário, cf. CONTRERA, 2015.

<sup>60</sup> É preciso dizer que a tricotomia peirceana “ícone, índice, símbolo” aparentemente não escapa a uma vulgarização pelos estudos que a tomam como conceito operacional sem levar em conta sua procedência e consequências filosóficas. Temos consciência da lacuna que esse comentário abre no texto por não oferecermos maiores comprovações a respeito desta observação. Fazê-lo escapa aos nossos propósitos neste momento. Por ora, essa observação permanece como problema de pesquisa.

Falar das narrativas e das imagens míticas implica, portanto, colocar-se, pelo menos em alguma medida, na escala da psicologia complexa<sup>61</sup>, onde o símbolo designa algo que possui “conotações especiais além seu significado evidente” e “implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós” (JUNG, 2008, p. 18).

Queremos dizer que o mito, na qualidade de forma de apreensão primeva do mundo, que conserva certa distância das arbitrariedades da linguagem (às quais, evidentemente, não escapa completamente, pois em seu momento mais material, quando externado, o símbolo passa a entrar no domínio da semiótica), contém uma adequação aos fenômenos que ele simboliza e narra. É essa adequação – ainda que embaçada posteriormente pelas abstrações e arbitrariedades linguísticas – aos fenômenos noológicos (terreno privilegiado do mito) que constitui a capacidade poética do mito. Octávio Paz sumariza nossas reflexões com muito mais competência:

Um soneto não é um poema, mas uma *forma* literária, exceto quando esse mecanismo retórico – estrofes, metros e rimas – foram tocados pela *poesia*. Há máquinas de rimar, mas não de poetizar. Por outro lado, há poesia sem poema; paisagens, pessoas e fatos soam poéticos: são poesia sem ser poema. Pois bem, quando a poesia se dá como uma condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta, enfrentamos o poético. (apud DRAVET; SILVA, 2007, p. 74, grifo nosso).

Estamos diante do “estatuto”<sup>62</sup> a que Durand se refere quando distingue a natureza do mito e da ciência, ou do “homem simplesmente” de que fala Eliade<sup>63</sup>, ao qual levam os estudos das imagens, dos símbolos e dos mitos. É essa dimensão do mito que vincula toda a humanidade anterior, futura e presente, pois toca aquilo que temos de a-histórico (Eliade) e, por isso mesmo, perene – daí ser possível falar em uma culpa coletiva psicológica, como fez de Jung no ensaio “Depois da catástrofe” (JUNG, 1990, p. 17-37). Afinal, “O que é pessoal e histórico nas emoções que sentimos quando ouvimos, por exemplo, a música de Bach, na atenção necessária para a solução de um problema matemático, na lucidez concentrada que se pressupõe no exame de qualquer questão filosófica?” (ELIADE, 1992, p. 47).

O mito, entendido como uma das formas simbólicas (Cassirer) pelas quais o homem perscruta o universo – sem perder de vista que o próprio homem é parte integrante

---

<sup>61</sup> Por vezes, designa-se a psicologia junguiana por esse nome. O termo foi sugerido pela colaboradora de Jung, Toni Wolf. Pouco usado fora da Alemanha, de acordo com Nise da Silveira, ele sugere a afinidade entre as obras de Jung e Durand, bem como de Edgar Morin. Cf. SILVEIRA, 2011, p. 34.

<sup>62</sup> Supra, p. 50.

<sup>63</sup> Supra, p. 20.

do universo –, adquire o caráter reivindicado pelos estudiosos da mitologia do século XX, o de manifestação plena e legítima das nossas faculdades intelectuais. Gilbert Durand e Susanne Langer (2004), chegam mesmo a sustentar que a narrativa mítica está estreitamente ligada às disposições bioquímicas do corpo que, em sua materialidade, apresentam uma predisposição inata à simbolização, da qual o mito é uma de suas formas possíveis, assim como a ciência. Conquanto o mito possa, dada sua ancestralidade, isto é, sua antecedência em relação a elaboração de outras formas de discurso, ter servido de plataforma sobre a qual o pensamento filosófico se desenvolveu, não decorre deste fato que um seja superior ao outro. Tal anterioridade não exige uma necessária deficiência em comparação com o que quer que se suceda, como acontece com o mito e a filosofia, e o mesmo vale para a transição da filosofia para a ciência. Do contrário, teríamos que concordar com o historicismo comtiano.

Ainda que haja, de fato e evidentemente, limites para o pensar mítico, não se deve entender esses limites como incapacidades de se chegar a verdades. É mais adequado pensar nesses limites como demarcações de um *campo semântico*. Há limites no campo semântico do mito, mas também no da filosofia, no da ciência, no das expressões artísticas.

Assim sendo, o que se pretende aqui é enxergar o símbolo e o mito como esforço não explicativo, mas interpretativo dos fenômenos e da realidade cultural – o que se vê realizado nas obras de Jung e Durand, como o já mencionado *Aspectos do drama contemporâneo* e *O ambiente mítico da Cartuxa de Parma*, respectivamente. Todo esse programa de pesquisa, também Cassirer o havia identificado:

Uma vez reconhecidas a linguagem, o mito, a arte e a ciência como tais formas de ideação [atribuição de forma e significado], a questão filosófica básica não é mais o modo como todas elas se relacionam com um ser absoluto que constitui, por assim dizer, o cerne intransparente que se encontra por trás delas, mas sim o modo pelo qual, agora, elas se inteiram e condicionam mutuamente. Ainda que todas cooperem organicamente na construção da realidade espiritual, cada um destes órgãos possui, sem dúvida, sua função e trabalho próprios e individuais. Surge, assim, a tarefa de descrever tais esforços, não só em sua simples justaposição, mas de compreendê-los em sua relativa dependência, bem como em sua relativa independência. (CASSIRER, 2013, p. 22-23).

Com muita lucidez, Cassirer sumariza neste trecho todo o programa filosófico por trás dos trabalhos dos grandes estudiosos do mito de meados do século XX, ainda que eles se dediquem a aspectos diferentes do fenômeno. Programa este anunciado e recebido com muito entusiasmo por algumas das disciplinas das ciências sociais. Tal como elas, a

Comunicação tem todos os motivos para se interessar por ele e toda a capacidade para ajudar a desenvolvê-lo. Claro que não devemos desprezar ou largar as metrificações, as quantificações, que têm seu papel no desempenho e desenvolvimento desta área de estudos; porém, estamos diante de novos métodos de investigação e compreensão do “objeto” em comum das ciências humanas: o homem e a cultura – e sua poesia:

Na comunicação como atividade perene do homem, a manifestação poética do ser convive intrínseca e permanentemente com a manifestação lógico-técnico-racional desse mesmo ser. Por que então não atribuir à poesia o seu lugar dentro do pensamento sobre a comunicação? O que impede que, após a longa história das diversas rupturas e do profundo distanciamento entre o modo do conhecimento lógico-racional-científico e o modo poético da apreensão da realidade, iniciemos agora o caminho de volta que religará os saberes desconexos da prosa e da poesia? (DRAVET; SILVA, 2007, p. 72).

Compreende-se, então, o símbolo, ou mais exatamente, a imagem simbólica, como sendo do domínio da poesia que, mesmo não sendo poema, expõe aquilo que há de poético na alma.

### **Do sonho ao mito: a narrativa mítica**

Uma vez discutida a questão do símbolo e do pensamento mítico ou poético, coloquemos nossa atenção sobre a narrativa que tal forma de pensamento organiza e que os símbolos vêm compor. O primeiro passo será retomar um aspecto do mito já rapidamente abordado,<sup>64</sup> qual seja, a relação entre sonho e mito. Além de Bystrina, que destaca a importância do sonho para o desenvolvimento da cultura, Jung também se endereça ao fenômeno a partir da psicologia, e diz que o sonho é “o solo de onde, originalmente nasce a maioria dos símbolos” (JUNG, 2008, p. 43).

Os motivos recorrentes nos relatos ouvidos durante a prática médica, aliados ao parentesco que guardavam com as diversas narrativas míticas das variadas culturas humanas, levaram Jung a propor que, “do mesmo modo que o corpo humano apresenta uma anatomia comum, sempre a mesma, apesar de todas as diferenças raciais<sup>65</sup>, assim também a psique possui um substrato comum” (JUNG apud SILVEIRA, 2011, p. 64), ao qual ele chamou inconsciente coletivo, de onde viriam se animar os arquétipos, essas

disposições inerentes à estrutura do sistema nervoso que conduziriam à produção de representações sempre análogas ou similares. Do mesmo modo que existem pulsões herdadas para agir de modo sempre idêntico

---

<sup>64</sup> Supra, p. 22; 28.

<sup>65</sup> Evidentemente, o que Jung chama de diferenças raciais são hoje melhor adereçadas como diferenças étnicas.

(instintos), existiriam tendências herdadas para construir representações análogas ou semelhantes (SILVEIRA, 2011, p. 68-69).

Daí Jung dizer que o sonho é o lugar de onde nasce a maioria dos símbolos, dado que eles são, antes de tudo, estruturas virtuais do psiquismo, arquétipos que se atualizam ou concretizam, nas mais variadas formas nas mais variadas culturas. Por exemplo, em um trecho da entrevista conhecida como *The Houston Films*, Jung relata o caso de uma paciente, uma jovem mulher de aproximadamente vinte e sete, vinte e oito anos, que lhe disse: “você sabe, doutor, eu vim até você porque eu tenho uma serpente no abdômem [...], sim, uma serpente negra enrolada na parte inferior do meu abdômen [...]” (JUNG ON FILM, 49’19”, 1990 [Segaller Films]). Um detalhe curioso é que a jovem havia dito no começo do tratamento: “venho a dez sessões e então estarei bem”.

Na quinta ou sexta sessão, continua Jung, a paciente fala: “doutor, eu devo lhe dizer que a serpente se ergueu. Ela agora está por aqui [Jung aponta para a parte superior do abdômen]”. Na décima sessão, Jung diz: “bem, esta é nossa última sessão. Você se sente curada”? Ao que a mulher responde: “você sabe, esta manhã ela subiu e saiu pela minha boca, e sua cabeça era dourada<sup>66</sup>”. Jung menciona ao entrevistador, Dr. Richard Evans, que a paciente em questão mostrava uma sensibilidade destacada para estas experiências simbólicas. Talvez não estaremos equivocados ao dizer que a maioria de nós não vive tais experiências de maneira tão ostensiva. Também cumpre dizer que estas vivências relatadas pela paciente dão conta de *uma* das várias dimensões das questões concernentes ao tratamento psiquiátrico. Jung diz, na sequência da entrevista (JUNG ON FILM, 51’14”, 1990 [Segaller Films]) que, “quando se trata da realidade [no sentido daquilo que é, de certa maneira, pragmático, objetivo], ela [a paciente] veio a mim porque não conseguia mais ouvir o ruído de seus passos [...] e isso a assustava”. Mas o que é

---

<sup>66</sup> Este caso foi relatado por Jung ao Dr. Richard I. Evans (1923-2015), do Departamento de Psicologia da Universidade de Houston, em uma entrevista realizada em Zurique entre os dias 5 e 8 de agosto, no ano de 1957. Registradas em filme, as sessões somaram, ao todo, quatro horas. Conhecida como *The Houston Films*, a entrevista encontra-se integralmente transcrita no livro “*C. G. Jung Speaking: interviews and encounters*”, organizado por William McGuire & R. F. C. Hull, publicado pela Princeton University Press, como parte da Bollingen Series (este é o 97º livro da série). Além disso, parte do material filmado está disponível online. Setenta e sete minutos foram editados pela Segaller Films em 1990, a partir do material original de 1957, com o título “*Jung on film*”. Um controverso cineasta catalão, Salomón Shang, em 2007, com sua produtora Producciones Kaplan, lançou os setenta e sete minutos gravados de entrevista, sob o título “*Carl Gustav Jung*”, com o acréscimo de legendas em espanhol. Como não tivemos acesso ao livro, foram essas duas versões em vídeo que consultamos, e de onde extraímos a citação do caso da jovem mulher. Os endereços eletrônicos se encontram listados nas Referências deste trabalho. Ainda cumpre dizer que há um breve comentário do entrevistador, Richard I. Evans, sobre a realização da entrevista. Para isto, cf. EVANS, Richard I. Sitting across from Carl Jung. **Observer**, v. 25, n. 4, abril 2012. Destacamos que as citações, diretas e indiretas, das falas de Jung nesta entrevista são de nossa tradução. A fala original, em inglês, pode ser conferida acessando-se os *links* fornecidos nas Referências.

importante notar, no âmbito da presente argumentação, é que ao se debruçar sobre o caso desta moça, Jung chega ao universo mítico indiano. Um pouco mais adiante na entrevista (1990, 55'59"), ele retoma o exemplo da mulher com a serpente no estômago para dizer:

bem, esse é um símbolo coletivo. Não é uma fantasia individual, é uma fantasia coletiva. E é muito conhecida na Índia; a mulher não tinha nada a ver com a Índia [no sentido de não conhecer os costumes, as narrativas, a cultura], mas nós também a temos [a imagem da serpente], porque somos similarmente humanos, ainda que a desconhecamos. Na Índia não só se conhece [a serpente desta serpente], como é a base de todo um sistema filosófico, do tantrismo. Esta é Kundalini, a serpente Kundalini. E isso é conhecido apenas por uns poucos especialistas. Geralmente não é sabido que nós temos uma serpente no abdômen. Este é um sonho coletivo, uma fantasia coletiva.

Ainda para ilustrar a continuidade entre os arquétipos manifestos na individualidade do psiquismo e na coletividade da narrativa socialmente compartilhada, isto é, a importância do sonho para a formação do mito e da cultura, transcreveremos outro caso, desta vez relatado pela psicóloga junguiana brasileira, Renata Whitaker Horschutz, envolvendo um mito afro-brasileiro: no tratamento de uma criança de seis anos que sofria de anorexia nervosa, Horschutz aplicou o método da Caixa de Areia (ou Sandplay), que consiste em pedir ao paciente que manipule a própria areia contida na caixa ou as miniaturas à disposição, como bonecos e objetos, criando cenários dentro deste espaço. Esta é uma forma de estabelecer, ou objetivar, o diálogo entre consciente e inconsciente. As criações são fotografadas ao longo do tratamento. Este método permite que se observe os símbolos e narrativas vividas pelo paciente durante as fases do tratamento<sup>67</sup>. A proposta tem paralelos evidentes com a proposta, hoje bastante consagrada, de uma outra brasileira também estudiosa das obras de Jung, Nise da Silveira, que no tratamento de seus pacientes esquizofrênicos, incentivava-os a se expressar por meio de linguagens artísticas. Muitas pinturas resultantes desse processo hoje são cuidadas pelo Museu de Imagens do Inconsciente, no Rio de Janeiro.

Retomando o caso da criança, na ocasião de uma das sessões de Sandplay ela montou uma cena que envolvia personagens no momento de uma refeição. Com o andamento das sessões, Horschutz concluiu que se tratava de uma narrativa originária do candomblé, da qual a criança não possuía conhecimento prévio:

Há um mito que narra a história de Obá, uma das esposas de Xangô, que no intuito de se tornar a preferida, pergunta a Oxum como ela fazia para ser a predileta de Xangô, e esta responde que oferecia a ele uma

<sup>67</sup> Esta técnica foi desenvolvida pela analista junguiana Dora M. Kalf, em Zollikon, Suíça. Para maiores informações, pode-se consultar o endereço eletrônico <<http://www.psicologiasandplay.com.br>>.



parte de seu corpo [na refeição]. Obá, então, corta a sua orelha e coloca no alimento que faz para Xangô, porém o resultado é oposto ao seu objetivo, pois Xangô ao ver o que ela fez, sente uma aversão enorme por ela. Este mito retrata a disputa que existia entre a criança e a mãe pela atenção do pai/marido e o sintoma alimentar relacionado à anorexia (HORSCHUTZ, 2006, p. 105).

Entretanto, se aceitamos que é o sonho o lugar ou momento privilegiado onde os conteúdos arquetípicos se configuram na “materialidade” de um símbolo, é ainda preciso transpor o abismo entre a experiência individual do sonho e a experiência compartilhada da narrativa mítica. Em um curto texto, Mircea Eliade (2013, p. 167-174) comenta uma pequena obra do holandês Jan de Vries – em suas palavras, “eminente germanista e folclorista” –, na qual De Vries se dedica ao estudo das relações entre os contos (de fadas, ou *folk-tales*), a saga heroica e o mito. Um dos aspectos contemplados pelo estudioso holandês é justamente o caminho que há entre o sonho e o mito narrado. Nas palavras de Eliade:

Ele [Jan de Vries] aceita o conceito junguiano do arquétipo como estrutura do inconsciente coletivo, mas lembra, com razão, que o conto não é uma criação imediata e espontânea do inconsciente (como o sonho, por exemplo): é antes de tudo uma ‘forma literária’, como o romance e o drama (ELIADE, 2013, p. 170).

Esta questão não pode ser deixada de lado se se quer investigar as relações entre mito e sociedade. Pois ainda que estes símbolos oníricos façam parte da experiência de todos os indivíduos e se lhes apresentem em narrativas, mesmo as mais incoerentes à primeira vista, se não houver o labor de conferir-lhes expressão — seja na narrativa oral, na representação pictórica, na marcação do ritual —, estas histórias não passariam ao plano do compartilhamento social.

Na fala do holandês Jan de Vries, também se ressalta uma das diversas interfaces entre o mito e outras produções da cultura: a interface entre o mito e a literatura (e, por extensão, a arte em geral). Robert A. Segal (2004) menciona outras interfaces: mito e ciência, filosofia, religião, psicologia, por exemplo. Isto não deve levar, porém, ao entendimento de que tais relações sejam lineares do ponto de vista histórico, isto é, que em um primeiro momento, o mito tenha um relacionamento estrito com a literatura (entendida mais como expressão artística, do que como a forma literária propriamente dita), para depois criar traços religiosos, depois filosóficos, e assim sucessivamente, qualquer que seja a ordem em que se queira arranjar as variáveis.

Mencionamos rapidamente<sup>68</sup>, quando falávamos sobre a excitação afetiva que motiva o símbolo mítico, que Cassirer escreve sobre a concepção das divindades em um momento primeiro do pensamento mítico (esta linha de investigação, ele segue pelo caminho indicado pelo filólogo Hermann Usener em seu livro “Os nomes divinos: ensaio para uma teoria da concepção religiosa)<sup>69</sup>, ou seja, está posta a relação entre mito e religião. Agora, de Vries fala sobre a relação entre mito e literatura, que, como podemos ver em Marie-Louise von Franz, também faz parte dos primórdios do pensamento mítico, isto é, de um momento onde as narrativas não se encontram estabelecidas e coletivamente aceitas:

Num certo número de tribos esquimós não existe praticamente conteúdo de consciência coletiva. Há meia dúzia de ensinamentos acerca de certos espectros, espíritos e deuses [...] que são transmitidos oralmente por certas pessoas, mas apenas as experiências pessoais são transmitidas pelo xamã ou feiticeiro, que é a personalidade religiosa de tais comunidades [...]. Acho que é provável que isso represente os remanescentes de uma condição original, porque, de acordo com reflexões antropológicas pode-se admitir que a humanidade viveu originalmente em grupos tribais de cerca de vinte a trinta pessoas, entre as quais havia normalmente dois ou três introvertidos bem dotados que tinham experiências interiores pessoais [...] (FRANZ, 1996, p. 7-8)

Nestas condições originais, é de muito valor o membro do grupo que, talvez tal qual a paciente de Jung com a serpente no estômago, seja particularmente sensível aos símbolos míticos e particularmente habilidoso para organizar tais “experiências interiores” em relatos mais ou menos coerentes que possam ser compreendidos e aceitos pelos pares: “Parece, portanto, que o simbolismo transmitido pela tradição é, em certa medida, racionalizado e expurgado das grosserias do inconsciente, os pequenos e esquisitos detalhes que o inconsciente lhe apõe, por vezes contradições e obscenidades” (FRANZ, 1996, p. 5)<sup>70</sup>.

Falamos aqui de “literatura” num sentido muito amplo, como a capacidade e a competência de “criar” narrativas, articular símbolos em relatos coerentes. Não se trata, claramente, de uma coerência naturalista<sup>71</sup>; podem ser coerentes as narrativas mais

---

<sup>68</sup> Supra, p. 51-4.

<sup>69</sup> Cf Cassirer, 2013, pp. 28 ss.

<sup>70</sup> Cf. também Eliade, 2013, p. 128-9.

<sup>71</sup> Usamos o termo “naturalista” entendido tal como em certa prática literária. Lê-se no Houaiss (naturalismo): “3.2. Tendência literária do final do século XIX, segundo a qual o escritor deve manter total objetividade com relação à realidade, livrar-se de ideias preconcebidas e representar com absoluta precisão

fantásticas e absurdas, do ponto de vista prático. Também não estamos falando das produções literárias propriamente ditas, entendidas como o conjunto de obras consagradas pelos estudiosos das letras, obras estas que retomam com maior ou menor consciência antigos temas míticos<sup>72</sup>.

Com efeito, Durand (1998, p. 52) dirá: “No fundo, não há senão uma diferença de grau linguístico entre o mito e a poesia, estando esta ‘a meio caminho entre a linguagem e a arte’. Completeemos: para nós o mito é ‘a meio caminho entre o objeto e o lirismo artístico’”. Portanto, a competência artística concorre para a criação das narrativas míticas.

Esta perspectiva se alinha com a teoria difusionista do mito, que defende que as narrativas míticas são organizadas em alguns agrupamentos humanos e difundidos através de outras culturas que adotam as narrativas destes centros culturais, se podemos chamá-los assim:

Sabemos hoje que certos mitos e símbolos circularam pelo mundo propagados por certos tipos de cultura – ou seja, que esses mitos e símbolos não são descobertas espontâneas do homem arcaico, mas criações de um complexo cultural bem delimitado, elaborado e veiculado por certas sociedades humanas. Tais criações foram difundidas muito longe do seu núcleo original e foram assimiladas por povos e sociedades que de outra forma não as teriam conhecido.” (Eliade, 2012, p. 30, grifo nosso).

É preciso dizer que este fato não desqualifica ou contradiz a proposta de que o sonho e o mito sejam “aparentados”. Ele apenas leva a um entendimento mais refinado de um momento primevo da formação da cultura. Porque os símbolos e as experiências expressas pelo mito é que são universais e experienciados por todos, e não a competência de organizá-las em “estruturas literárias”, ou em uma palavra, em uma mitologia – ao menos, mais uma vez, em um momento primeiro da humanidade, onde as comunidades são diminutas, diferentemente de sociedades mais complexas, como a grega ou a egípcia, por exemplo, donas de uma elaborada mitologia, que contavam entre seus membros uma quantidade maior de sacerdotes e poetas<sup>73</sup>. Nas palavras de Eliade (2012, p. 30), “... difundidos ou descobertos espontaneamente, os símbolos, os mitos e os ritos revelam

---

e detalhismo aquilo que observa”. Cf. <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=naturalismo>>. Acesso em 24 jun. 2016.

<sup>72</sup> Sobre mito e literatura propriamente dita, cf. SEGAL, 2004, cap. 5: Myth and literature.

<sup>73</sup> Veja este trecho de Eliade (2013, p. 128): “Em todo caso, aquele que recita os mitos deve ter dado provas de sua vocação e ter sido instruído pelos velhos mestres. Ele é sempre alguém que se distingue, quer por sua capacidade mnemônica, quer pela imaginação ou o talento literário”.

sempre uma situação-limite do homem, e não apenas uma situação histórica”. As situações-limite, essas situações onde o sujeito toma “consciência do seu lugar no Universo” (ELIADE, 2012, p. 30), unem o sonho, o mito e a cultura, posto que são experiências que evocam uma sensibilidade aguçada na relação que a consciência trava com os fenômenos, e disso não escapa nem mesmo a mais tosca das criaturas humanas.

Como organiza os símbolos em narrativas partilhadas, às quais se subscrevem um indivíduo, um grupo, enfim, o mito constitui a parte mais profunda do que Durand chamou de tópica sociológica<sup>74</sup>. Como nível mais primordial da organização dos discursos, o mito é, na perspectiva durandiana, “o modelo matricial de toda narrativa” (DURAND, 1998, p. 246). No entanto, é preciso perguntar como as narrativas contemporâneas conservam o caráter mítico, em um projeto civilizatório que se propõe desmitificado, racional. Evidente que, num contexto religioso, tal caráter mítico das narrativas é bastante nítido, mesmo porque as grandes religiões do mundo hoje remontam a tempos bastante recuados. Mas se concordamos que os símbolos míticos são constitutivos do psiquismo humano, eles não devem se restringir aos círculos religiosos. De fato, podemos encontrar traços míticos no mundo contemporâneo não só na religião, mas também na política, na filosofia, na mídia e na arte.

Durand (2011, p. 46-7; 1982, p. 42) destaca como os historicismos de Comte e Marx encontram paralelo no pensamento do monge calabrês do século XII, Joachim de Fiore (1130-1201), que desenvolveu uma filosofia da história que distinguia três fases históricas sucessivas. Eliade (2013, p. 158) também encontra em Marx relevos míticos: “Já observamos que Marx retomou um dos grandes mitos escatológicos do mundo asiático-mediterrâneo: o papel redentor do Justo (hoje, o proletariado), cujos sofrimentos são invocados para modificar o *status* ontológico do mundo<sup>75</sup>”. E não só no marxismo o prestígio mágico das origens se revitaliza no mundo europeu Moderno. Eliade (2013, p. 157) nota que muitas inovações empreendidas foram apresentadas ou concebidas como um “retorno à origem”:

---

<sup>74</sup> Cf. DURAND, 1998, p. 119-143, em seu artigo “O social e o mítico: para uma tópica sociológica”, e também BARROS, A.T. M. P., 2014a, especialmente a página 153.

<sup>75</sup> Continua Eliade: “Efetivamente, a sociedade sem classes de Marx e o conseqüente desaparecimento das tensões históricas encontram o seu precedente mais exato nos mitos da Idade de Ouro que, segundo muitas tradições, caracterizam o começo e o fim da História. Marx enriqueceu esse mito venerável de toda uma ideologia messiânica judeu-cristã: de um lado, o papel profético e a função soteriológica que atribui ao proletariado; de outro lado, a luta final entre o Bem e o Mal, que pode ser facilmente comparada ao conflito apocalíptico entre Cristo e Anticristo, seguido da vitória definitiva do primeiro. É de fato significativo que Marx retome por sua conta a esperança escatológica judeu-cristã de *uma finalidade absoluta da história* ... [grifo do autor]”.

A Reforma inaugurou o retorno à Bíblia e ambicionava reviver a experiência da Igreja primitiva, ou mesmo das primeiras comunidades cristãs. A Revolução Francesa tomou como paradigmas os romanos e os espartanos. Os inspiradores e os chefes da primeira revolução europeia radical e vitoriosa, que assinalou não somente o fim de um regime, mas o fim de um ciclo histórico, consideravam-se os restauradores das antigas virtudes exaltadas por Tito Lívio e Plutarco.

Este mesmo impulso mítico concorre, argumenta Eliade, para a criação do discurso racista da soberania ariana — e, o que é mais triste destacar, “periodicamente revalorizado no ocidente” (ELIADE, 2013, p. 158) —, que vê no ariano algo semelhante ao “ancestral ‘primordial’” e ao “‘herói’ nobre [...] modelo exemplar a ser imitado para a recuperação da ‘pureza’ racial, da força física, da nobreza, da moral heroica, do ‘princípio’ glorioso e criador” (id., *ibid.*)<sup>76</sup>.

Durand sustenta mesmo, em uma carta endereçada à Annarosa Poli, a ideia de “dois mitos diretores do século XIX”<sup>77</sup>, isto é, alimentadores das filosofias, das artes, enfim, dos discursos: o mito prometeico, “o mito da redenção, do progresso contra tudo e contra todos os obstáculos e as negruras do aterrador ‘muro’ em ruínas dos séculos” (DURAND, 1998, p. 209); e uma outra mitologia, uma “mitologia da conversão”, que contrapõe imagens de “intimidade, o intimismo, a alcova, a estufa, a mulher como espécies de refúgios, ou mesmo bases desencantadas da epopeia desenfreada do século de Bonaparte, das revoluções, do desenvolvimento industrial, do otimismo falacioso de todas as conquistas” (DURAND, 1998, p. 214).

Ainda que a civilização ocidental seja notável, segundo Eliade (2013, p. 137), por “um universo religioso dessacralizado e uma mitologia desmitificada” — em grande parte, graças à desvalorização da tradição oral em relação ao documento escrito, as vivências míticas das sociedades sem escrita são inalcançáveis para nós, que as conhecemos como relatos, desvinculadas de seus contextos rituais; Eliade (2013, p. 138) ressalta, por exemplo, que “nenhum mito grego chegou até nós com seu contexto cultural. Conhecemos os mitos como ‘documentos’ literários e artísticos e não como fontes, ou expressões, de uma experiência religiosa vinculada a um rito” —, o mito encontra ressonâncias no homem contemporâneo — Lévi-Strauss, aliás, escreve que “na

---

<sup>76</sup> Não queremos com isso desvalorizar o marxismo, e tampouco dizer que o mito, com o advento da razão, só pode se prestar a enganos (muitas vezes catastróficos) como o racismo ou outras modalidades de preconceito. Com efeito, o pensamento mítico pode servir a tais propósitos *também*. Pois “o mito, em si mesmo, não é uma garantia de ‘bondade’ nem de moral” (ELIADE, 2013, p. 128). Dedicamos um breve estudo ao tema (FERNANDES, 2015).

<sup>77</sup> A carta leva o título de *Carta sobre os dois mitos diretores do século XIX*, e pode ser encontrada em DURAND, 1998, p. 205-217.

civilização mecânica não [há] mais lugar para o tempo mítico, a não ser no próprio homem” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 291) —, como vimos nos exemplos de Eliade e Durand, pois ele parece conservar algo de suas funções básicas que, por isso mesmo, sobrevive a toda tentativa de desvalorização e esquecimento: Eliade sustenta que “é através da experiência do sagrado”, logo, da experiência mítica, “que despontam as ideias de *realidade, verdade e significação*” (2013, p. 124, grifo do autor). O mito *significa*, dá significado, tanto nas sociedades sem escrita quanto nas complexas ou mecânicas, para usar o termo de Lévi-Strauss. Eliade, então, apesar de sustentar a tese de que uma vivência mítica genuína já não nos é acessível (o autor usa o termo “resíduos” para se referir a comportamentos mitológicos do homem moderno<sup>78</sup>) pois os mitos sofrem, no mundo moderno, de uma “decadência”<sup>79</sup>, em virtude de uma nova consciência histórica<sup>80</sup>, hesita, “contudo, em afirmar que o pensamento mítico tenha sido abolido” (ELIADE, 2013, p. 102).

Ora, se com Durand e Eliade compreendemos que o mito passa por transformações (cujos processos não cumpre a nós perseguir, no momento) mas não deixa de compor o campo de forças que determinam as ações sociais, em diversos níveis — do institucional e coletivo ao pessoal e íntimo —, perguntamo-nos como, do interior de nosso campo científico, podemos contribuir para a investigação das manifestações do pensamento mítico na contemporaneidade.

O mundo das mídias já se mostrou terreno fértil para tal investigação, tendo atraído a atenção de nomes como Roland Barthes, Giuseppe Mininni, Malena Contrera, Ana Taís M. P. Barros, para citar alguns. E ainda suscita de imediato uma outra pergunta: os símbolos míticos, no universo midiático, conservam sua “pregnância simbólica”, isto é, continuam vestidos da capacidade de tocar aquelas “cordas ocultas do inconsciente” a que se referia Nise da Silveira<sup>81</sup>, ou mais facilmente se degeneram, indo em direção ao estereótipo?

---

<sup>78</sup> Cf. Eliade, 2013, p. 165, por exemplo.

<sup>79</sup> Na verdade, esse processo de decadência remonta a tempos mais recuados, mas se manifesta intensamente após o século XVIII, aproximadamente. Veja-se este trecho de Eliade (2012, p. 5): “... este [o mundo moderno pós-Segunda Guerra], ao restabelecer o símbolo enquanto instrumento do conhecimento, só fez retomar uma orientação que foi geral na Europa até o século XVIII ...”. Podemos entender, a partir disto, que até o século dezoito o homem, de modo geral, convivia abertamente com uma perspectiva mítica/simbólica de pensamento.

<sup>80</sup> “Foi somente devido à descoberta da História — mais exatamente, ao despertar da consciência histórica no judeu-cristianismo e seu desenvolvimento em Hegel e seus sucessores — foi somente devido à assimilação radical desse novo modo de ser no Mundo que representa a existência humana, que o mito pode ser *ultrapassado*” (ELIADE, 2013, p. 102).

<sup>81</sup> Supra, p. 51.

## Capítulo III – Cinema e Ficção Científica

### Mídia, imagem simbólica e estereótipo

É pertinente, no propósito de investigar as manifestações do pensamento mítico na contemporaneidade, voltar-se para o universo das mídias. Ao longo do século XX e início do XXI, as mídias configuraram verdadeiro “locus social contemporâneo” (CONTRERA, 2005, p. 115), isto é, verdadeiros “locais” de interação, onde se dão grande parte das relações sociais contemporâneas (MARTINO; MENEZES, 2012). Tal fenômeno proporcionará formas de adaptação de práticas muito arcaicas, com a diferença, na modernidade, de que tais práticas passam por um processo de secularização, isto é, despojamento do caráter religioso que carregavam outrora.

Contrera (2005, p. 118) destaca tal paralelismo: “A mídia é o novo ‘centro do mundo’ exercendo o poder totêmico em torno do qual a sociedade busca se agregar”. O centro do mundo, *axis mundi*, é referência a um importante e constante simbolismo mítico-religioso (CAMPBELL, 2007; ELIADE, 1992; 2012), que Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 219) resumem como sendo “o lugar da mais concentrada das energias”, identificado a algum local privilegiado, investido de alto valor simbólico — a Igreja, por exemplo, investe-se de tal simbolismo.

Vale dizer que evocar tal imagem não é apenas exercício de retórica:

Hoje, ao invés de reunirmo-nos ao redor das fogueiras, dos xamãs, dos totens, dos centros religiosos, procuramos estabelecer conexões com o mundo frente às telas de televisão, de computador, de celular [...] [e ao redor delas] tramamos nossas teias imaginárias de sociabilização (CONTRERA, 2005, p. 118).

Podemos ver também em Benedict Anderson (2008) o caráter socializante da mídia. O autor defende que a formação da ideia moderna de Nação dependeu, entre outras coisas, da concepção de simultaneidade — cuja origem está ligada ao “desenvolvimento das ciências seculares” (2008, p. 54), ou seja, trata-se de uma concepção muito recente na história, o que vai ao encontro do tema do “embate” entre “documento” oral e documento escrito, por sua vez ligado ao tema da consciência histórica, como vimos ao final do capítulo anterior —, formada com a ajuda do romance e do jornal (ANDERSON, 2008, p. 55). De fato, Anderson identifica como crucial para a formação dessas “comunidades imaginadas” (Anderson) — as nações — o “capitalismo editorial, que permitiu que as pessoas, em números sempre maiores, viessem a pensar sobre si mesmas

e a se relacionar com as demais de maneiras radicalmente novas” (ANDERSON, 2008, p. 70).

A mídia aparece, assim, como verdadeiro “ambiente simbólico” (MININNI, 2008, p. 48). Provavelmente, quando Mininni usa o termo simbólico, não quer imprimir a ele a mesma acepção discutida há pouco por nós. Simbólico, aqui, está mais próximo de “mensagens”, “discursos”, “significados” socialmente partilhados — pois se pressupõe o domínio das regras da linguagem por parte dos que se inserem neste ambiente —, sem implicar as noções de imagem simbólica (Durand) ou de arquétipo (Jung).

No entanto, se vimos que o pensamento mítico permanece em nossos discursos, ideologias, sistemas filosóficos — mesmo naqueles que se pretendem expurgados do mito —, podemos entender que no “simbólico” a que Mininni se refere, há espaço também para a acepção que Durand dá ao termo. A esse respeito podemos concordar com Chinellato (2006, p. 98) que sintetiza, em uma breve descrição da mídia, o que queremos dizer: a mídia é “provedora de um imaginário de representações sócio-simbólicas”. É preciso então considerar o conjunto dessas representações, veiculadas nesse “ambiente simbólico”, para verificar se encontramos nele a imagem simbólica e o mito.

Uma coisa podemos dizer com tranquilidade: a apropriação de temas, símbolos, motivos e estruturas narrativas míticas pela mídia já está bastante evidente. Lembremos que a obra mais divulgada de um dos maiores estudiosos do mito do século XX motivou a escritura de um livro sobre a adaptação de elementos narrativos míticos para o cinema. Estamos nos referindo ao livro *O herói de mil faces*, de Joseph Campbell — em que, a partir de uma extensa análise comparativa de mitos, ele propõe a noção de “monomito”, isto é, em poucas palavras, a existência de uma estrutura narrativa comum aos muitos mitos elaborados pela humanidade —, que o consultor de roteiros (em inglês há o termo *script doctor*) Christopher Vogler toma como ponto de partida para um estudo das estruturas narrativas em jogo nas produções cinematográficas, estabelecendo um diálogo entre mitologia e cinema, em seu livro *A jornada do escritor*<sup>82</sup>.

Malena Contrera, já não do lado dos criadores de peças audiovisuais, mas das estudosas dessas produções, também evidencia a presença de temas e costumes míticos

---

<sup>82</sup> Em tempo, vale dizer que não queremos entrar na discussão a respeito de uma padronização ou vulgarização, realizada por Vogler, das etapas narrativas identificadas por Campbell. Obras da natureza de *A jornada do escritor* frequentemente causam comoção entre artistas e estudiosos, colecionando críticas acerca de seus propósitos e acusações de desrespeitosa superficialidade no tratamento de seus temas e mesmo do ofício do artista. Aqueles que se interessarem por esta questão podem começar, se quiserem, por conferir o posicionamento do próprio Vogler quanto a isso, no prefácio à segunda edição de seu livro.



na mídia: do paralelo entre a periodicidade que os rituais mágicos imprimem na vida da comunidade e a periodicidade criada pela leitura matinal do jornal (CONTRERA, 1996, cap. II), ao tema do binarismo, ou da irmandade gemelar, presente na telenovela brasileira *Mulheres de Areia* (CONTRERA, 1996, cap. III)<sup>83</sup>, à saga do herói astrológico, retomada no filme de animação de grande sucesso, *O rei leão* (CONTRERA, 1996, cap. IV).

Eliade (2013, p. 159) também destaca a “adaptação” midiática de imagens míticas, por exemplo, nos quadrinhos: “Os *comic strips* (histórias em quadrinhos) apresentam a versão moderna dos heróis mitológicos ou folclóricos”; no romance policial (id. *ibid.*), nas personagens/ personalidades midiáticas (idem, p. 160). Esta última é uma das práticas midiáticas mais evidentes, a que Mininni (2008, p. 64) se refere por *star system*, que confere a certas personalidades destaque e importância ímpares, apresentando-as como vencedoras, notáveis de algum modo, tornando-as membros de “um grupo social privilegiado em nível econômico e simbólico” (MININNI, 2008, p. 65).

Tal poder simbólico carrega a potencialidade de tocar a camada das representações arquetípicas, de sofrer uma valoração imaginária? Mininni pondera que este é o caso da Princesa Diana, antes de dizer que “Os circuitos de comunicação da mídia tornam possível esta mediação cultural, atribuindo a algumas individualidades o papel de encarnar certas ideias-força” (2008, p. 64). Porém, dizer que esses papéis carregam semelhanças com os arquétipos presentes nas narrativas míticas não implica que uma personalidade midiática encarne genuinamente as funções simbólicas de um arquétipo. Frequentemente as personalidades midiáticas chegam apenas ao estereótipo, adequado às “lógicas de seleção e espetacularização” da mídia (MININNI, 2008: 116), moldado a partir de interesses mercadológicos nesta “fábrica de semideuses” (MININNI, 2008, p. 64), criados e destruídos “num ritmo vertiginoso” (MININNI, 2008, p. 65).

Embora demonstração de um pensamento mítico, não deixam essas atualizações míticas contemporâneas de ser, em boa parte, medíocres, banais — banalidade que se tornou matéria para que o peruano Mario Vargas Llosa escrevesse todo um ensaio sobre o tema:

... foi tomando conta de mim uma pergunta inquietante: por que a cultura dentro da qual nos movemos foi se banalizando até se transformar, em muitos casos, num pálido arremedo do que nossos pais e avós entendiam por essa palavra? Parece-me que essa deterioração nos mergulha em crescente confusão, da qual poderia resultar, no curto ou longo prazo, um mundo sem valores estéticos, em que as artes e as letras — as humanidades teriam passado a ser pouco mais que formas

---

<sup>83</sup> Sobre o tema mítico dos gêmeos, cf. também TEICH, 1998.

secundárias do entretenimento, na rabeira daquilo que os grandes meios audiovisuais oferecem ao grande público e sem maior influência na vida social” (VARGAS LLOSA, 2013, p. 181).

Apesar dos questionamentos que se possa fazer a alguns aspectos da crítica frankfurtiana da indústria cultural (e como se pode ver, mesmo que não mencione a Escola de Frankfurt, Vargas Llosa compartilha com ela certa afinidade), ela ainda é poderoso instrumento de análise das práticas midiáticas. Pois é evidente a lógica mercantil que rege as necessidades de audiência, bilheteria, rendimento etc, que ditam as regras do jogo na televisão, no rádio, no cinema, na literatura, fazendo com que todos esses meios tenham que se adequar a contornos mais ou menos padronizados e uniformizantes. Assim, Lipovetsky e Serroy mencionam os dois extremos que a produção cultural nos meios de comunicação de massa — e poderíamos acrescentar também as mídias interativas — atinge: “de um lado, uma cultura de criação revolucionária que despreza o mercado; de outro, em plena oposição, uma cultura industrial que vende apenas clichês, produtos uniformes, ‘porcaria’” (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 70).

Clichês e homogeneidades que vão dos processos discursivos de naturalização de algumas práticas e discursos ideológicos (BARTHES, 2001), muitas das vezes, preconceituosos,<sup>84</sup> partilhados na esfera social, até o empobrecimento semântico da imagem simbólica. É através de tal empobrecimento que uma imagem simbólica, e por extensão, um mito (pois o mito é um relato que organiza e dispõe tais imagens em uma narrativa), torna-se estereótipo: “[...] a perda de certas características de um mito e a absolutização de outras está na raiz dos estereótipos. O estereótipo seria, assim, uma espécie de mito desmitologizado” (BARROS, A. T. M. P, 2009, p. 7).

Para dar o peso da concretude ao exercício abstrato de estabelecer os contornos conceituais do estereótipo, Ana Taís M. P. Barros (2009) toma algumas famosas imagens à guisa de análise, das quais mencionaremos uma: aquele famoso instante no qual Marilyn Monroe<sup>85</sup>, parada sobre um respiradouro do metrô, exhibe largo sorriso enquanto sua saia agitada exhibe suas pernas. Barros parte do pressuposto de que pode haver, em imagens-estereótipo, uma fundação arquetípica, mesmo que mutilada.

---

<sup>84</sup> A relação entre arquetipo, estereótipo e preconceito já foi notada por Ana Taís M. P. Barros (2009, p. 2): “Se o arquetipo relativiza a pressão dos códigos culturais [...], o estereótipo os endossa”, e também pelo próprio Durand (1998, p. 171-183) — e nos parece uma derivação dos estudos do imaginário que precisa ser levada a termo, tendo em vista o contexto sócio-político mundial, onde passam a ganhar força, em muitos países, discursos abertamente preconceituosos.

<sup>85</sup> Também Contrera (2002, p. 80) menciona Marilyn a respeito de uma fabricação de “mitos midiáticos”.

Além das semelhanças icônicas entre a fotografia de Marilyn e a Vênus de Botticelli (a concha<sup>86</sup> e a saia que envolvem, de modo bastante similar, suas respectivas protagonistas), Barros apontará que esta famosa imagem de Marilyn está mais próxima de uma derivação do mito de Vênus, que é o mito de Melusina. Uma versão medieval desta narrativa é assim relatada:

Um cavaleiro encontra perto de um rio uma bela moça a cavalo, que aceita ser sua esposa desde que ele nunca a veja nua. Certo dia, entretanto, ele penetra no quarto onde a moça tomava banho e a vê desaparecer na água sob a forma de uma serpente. Mas os filhos continuaram junto do pai e a linhagem da fada pôde perpetuar-se até a época do narrador da história (LANCNER apud BARROS, A. T. M. P., 2009, p. 9).

No entanto, se na narrativa mítica a mulher sobrenatural carrega algo da natureza do próprio arquétipo, isto é, uma certa efemeridade que a torna incognoscível em sua totalidade, visto que os arquétipos emergem do inconsciente — “o símbolo é, portanto, uma representação que faz aparecer um sentido secreto, ele é a epifania de um mistério” (DURAND, 1988, p. 15) —, e, após desaparecer, deixa, na figura dos filhos, alguma transformação permanente na vida daquele com quem se relacionou, enfim, se se encontra alguma carga simbólica nesta narrativa da conjunção “entre o homem e sua dimensão transcendental” (BARROS, A. T. M. P., 2009, p. 9), a imagem midiática permanecerá destituída de tal semantismo:

Marilyn lembrada repetidamente com sua saia esvoaçante torna-se um estereótipo da feminilidade na medida em que alija o mito melusiano de seu viés libertário. A mulher divina e forte, capaz de reconduzir a humanidade à transcendência reduz-se à simples sedutora que sorri, afetadamente espantada com o suposto acidente que lhe revela as pernas (BARROS, A. T. M. P., 2009, p. 9).

É nesse sentido que se critica, no interior de uma corrente de estudos em Semiótica da Cultura no Brasil, o fenômeno que Norval Baitello chamou de “iconofagia”. Pois essa redução do sentido que o estereótipo opera na imagem simbólica é tributária de um aspecto da vida cotidiana que a noção de iconofagia traduz bem: a velocidade vertiginosa com que se multiplicam as informações, as opiniões, enfim, as imagens, em sentido lato, da mídia (CONTRERA, 2006, p. 110). Vertigem potencializada pela possibilidade, ao menos virtual<sup>87</sup>, de todo indivíduo se transformar também em produtor de mensagens;

<sup>86</sup> Vale destacar que frequentemente “a imagística da água se submete ao arquétipo da mulher: a água é feminina porque acolhe, embala, fertiliza. Envolta em sua saia-concha, Marilyn é a Vênus de Botticelli emergindo do mar” (BARROS, A. T. M. P., 2009, p. 8).

<sup>87</sup> Dizemos virtual porque se ignora frequentemente que boa parte da população mundial não tem acesso à internet — é o que Cazeloto (2014b) chama, jocosamente, de “Síndrome da Vila Madalena”. Segundo

vertigem vivida e alimentada por uma “sociedade da emissão” (CONTRERA, 2012, p. 148), que tende a afastar de nosso alcance a prática da imaginação criadora, para falar como Henri Corbin, ou o devaneio, para falar como Bachelard. Nesse sentido, é interessante retomar a distinção que Ana Taís M. P. Barros (2009) faz entre *ver* e *visualizar*. Entende-se que *ver* é um processo *orgânico*, pressuposto indispensável para o processo individual de simbolização; *visualizar*, ao contrário, é um processo, digamos em oposição ao primeiro, *mecânico*, viciado, exige apenas gatilhos interpretativos devidamente sedimentados, que sempre “pede[m] um estereótipo, espécie de anti-símbolo: por apresentar o já pensado, dispensa simbolização” (BARROS, A. T. M. P., 2009, p. 1-2).

Essa lógica empobrecedora do pensamento mítico — os resquícios de uma prática mítica de que falava Eliade? — levará Contrera a uma crítica radical não só da imagem midiática, mas daquilo que ela chamará de imaginário midiático: “o imaginário mediático (Mediosfera) tem *vampirizado* os imaginários culturais (Noosfera)” (CONTRERA, 2012, p. 146, grifo nosso).

A ilustração do termo “vampirizar” basta para compreender a ideia de que a imagem midiática é, frequentemente, uma imagem simbólica empalidecida. Uma pergunta que se nos apresenta, então, é: será possível encontrar na Mediosfera algo que conserve sua pregnância simbólica (Cassirer), característica, ao menos idealmente, dos imaginários culturais onde estas imagens se revestem ainda de certa sacralidade<sup>88</sup>? Nota-se que o sagrado, aqui, não diz respeito ao ambiente institucionalizado das religiões, como no catolicismo, protestantismo, islamismo etc.; antes, refere-se à excitação afetiva causada pela ação da imagem simbólica na consciência em devaneio<sup>89</sup>. Em outras palavras, entendemos o sagrado da maneira como Flusser, em seu ensaio *Da religiosidade*, o contempla em sua noção de religiosidade: “Chamarei de religiosidade nossa capacidade para captar a dimensão sacra do mundo” (apud CONTRERA, 2006, p. 111).

Antes de responder a pergunta colocada, seria pertinente dizer que esta senda crítica diz respeito a certa categoria de fenômenos que se dão na mídia e que nem tudo o

---

relatório anual mais recente do Grupo Banco Mundial (2016, p. 8) sobre os “dividendos digitais”, no Brasil, o número de pessoas sem acesso à internet chega a 98 milhões. Em termos globais, o relatório afirma que aproximadamente 60% da população está off-line (2016, p. 5).

<sup>88</sup> Sobre o tema da sacralidade, cf. CONTRERA, 2006.

<sup>89</sup> Gostaríamos de notar que para nós, o devaneio não pressupõe um estado letárgico do corpo, como parece invocar o sentido da palavra no senso comum. Entendemos o devaneio como um estado de sensibilidade poética a florada. Ainda, o sagrado

que se produz aí conserva as intenções da prática e do pensamento míticos — mesmo os agrupamentos primitivos não viviam o tempo todo em estado de sacralidade; basta ver a frequente distinção entre “mito” e “conto”, onde aquele tem um valor religioso, conta uma história verdadeira (Eliade), e este tem um caráter profano, não configura uma hierofania (Eliade), isto é, uma manifestação do sagrado<sup>90</sup> —; também que muito da “pobreza semântica” percebida na mídia não necessariamente decorre de uma falta de “profundidade” da obra em questão, mas da própria pessoa que, pouco acostumada aos meandros do esforço individual do processo simbólico, permanece alheia aos significados da obra, como nota Ana Taís M. P. Barros (2009, p. 2):

Não que essas imagens tão fartamente disponibilizadas pela mídia sejam vazias de sentido em si, mas sua quantidade avassaladora e a rapidez de suas aparições, associadas à aceleração do tempo pessoal dos sujeitos resulta num processo em que não há tempo-espaco para a simbolização.

Portanto, não é à imagem em si que se dirige a crítica, mas a um certo contexto social de produção e recepção (consumo talvez seja uma palavra mais adequada)<sup>91</sup> de imagens.

Ainda, é preciso dizer que mutilações simbólicas não são exclusividade de nossa contemporaneidade. Eliade (2012, p. 12) sublinha que os símbolos religiosos, em todos os tempos, sofrem tal processo: “A história das religiões é abundante em interpretações unilaterais e, conseqüentemente, aberrantes de símbolos. Não encontraremos um grande símbolo religioso cuja história não seja uma trágica sucessão de inúmeras ‘quedas’”. E mesmo a oferta mais abundante de imagens simbólicas genuínas<sup>92</sup> não é sinônimo de elevação cultural, espiritual — tanto em termos individuais quanto coletivos —, em oposição a uma baixeza cultural inescapável aos que não dispõem de tal abundância

---

<sup>90</sup> Klein (2014, p. 12) chama a atenção para esta necessidade de se reconhecer que empregamos imagens em diferentes ambientes: “[...] é preciso interrogar o ambiente em que as imagens estão inseridas. Neste sentido, as imagens podem estar imersas em ambientes tão diversos quanto distantes, como por exemplo, as esferas do culto, da arte, da informação, da educação, do entretenimento, da medicina, dependendo obviamente da variedade de funções que ocupa em uma determinada cultura. Embora grande parte da experiência com o mundo das imagens esteja circunscrita ao âmbito da comunicação massiva, devemos admitir que a realidade com que ela se apresenta é multifacetada e complexa”. Queremos dizer que nem tudo o que se produz no âmbito da mídia encontra-se na esfera da imagem simbólica e do mito.

<sup>91</sup> O consumo remete ao tema da publicidade em suas intersecções com o mito. Sobre isso, cf. o artigo já citado de CONTRERA 2002, e também CHINELLATO, 2006.

<sup>92</sup> É preciso lembrar que o termo *imagem simbólica* não implica apenas *imagens* de tipo figurativo, como numa pintura ou fotografia; um conceito filosófico, uma equação matemática, um poema, podem igualmente evocar ou se nutrir de uma imagem simbólica.

simbólica. O historiador brasileiro Leandro Karnal (2016) lembra, por exemplo, que “a geração alemã que leu Goethe e a geração alemã que leu Kierkegaard fez o holocausto”.

Portanto, mesmo no interior de uma lógica dominante dos estereótipos operantes na mídia, de maneira geral, podemos procurar espaços de respiro, ou de “resiliência”, como diz Contrera (2010, p. 130; 2015b), nesta “contemporaneidade disfarçadamente iconoclasta” (BARROS, A. T. M. P., 2009, p. 14) que tanto produz imagens midiáticas e que tanto sufoca imagens simbólicas (idem, ibidem).

A título de exemplo, poderíamos lembrar de um programa infantil que procura apresentar narrativas míticas brasileiras de maneira simples, obviamente, mas muito zelosa para com o material original, as narrativas resgatadas de tradições orais populares e indígenas. Trata-se do programa *Catalendas*, criado em 1999 pela TV Cultura do Pará, e produzido até 2009, quando cessaram as filmagens de novos episódios (SILVA NETO, 2010, p. 40). O estudo de Gabriel Lage da Silva Neto contribui para o mapeamento destes espaços midiáticos nos quais o universo das narrativas míticas guarda alguma autenticidade.

Enfim, parece que o primeiro passo é reconhecer, com Klein (2014, p.13),

[...] que o processo de criação de imagens midiáticas implica um movimento dialógico entre imagens endógenas e exógenas<sup>93</sup>. A criação, nesse sentido, pode envolver tanto a materialização de imagens que antes se situavam em nossas mentes, quanto a inspiração de novas imagens mentais a partir de uma imagem física.

Tal dialogia se mostra particularmente evidente na arte, sobretudo nas narrativas que se desenham nas diferentes expressões artísticas e em seus intertextos, como notam Medina e Künsch (2014, p. 65): “Os mitólogos preservam a arte como celeiro de atualização mítica. Compreender o domínio do sagrado de uma cultura é, portanto, mergulhar na arte de um povo, no gesto solidário do artista”.

Este parentesco entre a arte e o mito, já o abordamos ao destacar a habilidade “literária” daqueles indivíduos responsáveis por dar coerência e articulação aos símbolos e narrativas oníricas, que tomam de assalto também a consciência desperta, quando confrontada com aquilo que Eliade chamou situações-limite<sup>94</sup>. E isto se prolonga até os nossos dias. Talvez, essa relação até mesmo se intensifique no contexto de uma sociedade

---

<sup>93</sup> A distinção que Hans Belting faz entre imagens endógenas e exógenas pode se relacionar, respectivamente, ao que estamos chamando aqui de imagem simbólica (cuja ação se dá na dinâmica do psiquismo, portanto, endógena) e imagem midiática (que pressupõe um suporte físico de veiculação, portanto, exógena).

<sup>94</sup> Supra, p. 62-71.

desencantada — que Contrera (2006; 2010), retomando o termo de Max Weber, tanto denuncia —, onde as vivências e significados que emanam do mundo são tragados por uma lógica da mercadoria<sup>95</sup>, ou, em termos eliadianos, onde as hierofanias (manifestações do sagrado) são escassas.

Joseph Campbell (2014, p. 89) também destaca a “função mítica” do artista:

CAMPBELL: [...] O mito deve ser mantido vivo. As pessoas capazes de o fazer são os artistas, de um tipo ou de outro. A função do artista é a mitologização do meio ambiente e do mundo.

MOYERS: Você quer dizer que os artistas são os fazedores de mitos dos nossos dias?

CAMPBELL: Os fazedores de mitos dos tempos primitivos eram a contraparte dos nossos artistas.

Durand também reconhece o fundo mítico que há na obra de arte e constrói sobre isso todo um método de crítica literária — ou uma mitodologia — composta por duas operações: a mitocrítica e a mitanálise, que serão tratadas logo mais.

Retomando Sartre, Durand diz, a propósito do mito na arte: “[...] um texto olha-nos e é o que num texto nos olha que é o seu núcleo. E esse núcleo [...] pertence ao domínio do mítico” (DURAND, 1982, p. 66).

Convém dizer que Durand entende de maneira ampla o que seja um texto, abrangendo as formas literárias em sentido estrito, isto é, o poema e o romance, mas também o teatro, o cinema, as artes plásticas, a dança, a arquitetura etc.:

Em 1970, considerando o modelo da ‘psicocrítica’ (Ch. Mauron, 1949), forjei essa noção [a mitocrítica] para significar o emprego de um método de crítica literária (ou artística), em sentido estrito ou, em sentido ampliado, de crítica do discurso que centra o processo de compreensão no relato de caráter ‘mítico’ inerente à significação de todo e qualquer relato (DURAND, 1985, p. 251-2).

Também Jung menciona este parentesco e sintetiza: “[a arte], sem dúvida, constitui o instrumento de registro mais refinado da mente de um povo” (JUNG, 1990, p. 31 § 430).

Portanto, a arte é uma das linhas de força constituintes da cultura que podemos investigar a fim de compreender os imaginários em jogo em nossa contemporaneidade,

---

<sup>95</sup> Cf. Contrera, 2006, texto do qual destacamos esta passagem da página 114: “Temos nesse trecho de Flusser uma descrição bastante clara do que poderíamos chamar de processo de desencantamento do mundo, no qual é destruída a importância que o mundo concreto tem por si mesmo, reduzindo-o, pelo olhar de uma ciência desencantada, ao status de matéria-prima, dentro de uma lógica que a tudo transforma em mercadoria. No mundo contemporâneo da mercado-lógica, que ignora a importância das vivências concretas para a formação do sentido, vemos aflorar as incompetências simbólicas, os literalismos, os traços paranoicos da cultura”. Seria interessante, ainda, acrescentar à discussão o trabalho de Lipovetsky e Serroy, *A estetização do mundo*, perspectiva que terá de aguardar um momento oportuno.

isto é, os símbolos e os mitos que nossa cultura coloca em movimento e que, recursivamente, movimentam nossa cultura.

A busca de um “suporte” artístico dentre as plataformas e linguagens midiáticas logo nos levou ao cinema<sup>96</sup>, não só por já ter se provado como linguagem apropriada à expressão artística, tendo nos oferecido uma quantidade muito grande de obras e autores notáveis, mas também pelo parentesco com práticas ancestrais de narração.

Edward Wachtel menciona que nas artes plásticas alguns movimentos artísticos, como o impressionismo, o futurismo e o cubismo, por exemplo, propuseram soluções para representar, na bidimensionalidade da tela, a sensação de deslocamento temporal: contornos difusos, variações cromáticas mimetizando as diferentes temperaturas de cor que experimentamos na natureza, sobreposição de traços e cores, sobreposição de diferentes perspectivas do objeto que se pinta — basta conferir os exemplos que o autor cita: uma tela de Marcel Duchamp, *Nu descendo uma escada n.º.2*, e outra de Picasso, *Violin and grapes* (WACHTEL, 1993, p. 136).

Mas não é só na arte moderna que a questão da representação do tempo se coloca; Wachtel dirá que no Paleolítico encontrou-se outras formas de fazê-lo. Aliás, o autor dirá que, muito mais do que *representar* a dimensão temporal, os pintores primitivos *incluíam* em suas pinturas<sup>97</sup> (WACHTEL, 1993, p. 140). Em visita à caverna de La Mouthe, na comuna francesa de Les Eyzies-de-Tayac-Sireuil (região onde se encontra a famosa caverna de Lascaux, além de outros importantes sítios arqueológicos contendo pinturas pré-históricas), onde não há (ou pelo menos não havia à época da visita de Wachtel) iluminação artificial e outros cuidados tomados em outras cavernas maiores e mais conservadas, Wachtel, acompanhado de um guia e de uma lanterna à gás, pode observar algo inacessível nas pinturas quando iluminadas por uma fonte estável e constante de luz: a chama bruxuleante da lanterna, quando movimentada de um lado para o outro, trazia à tona a natureza cinemática daquelas imagens pintadas e sulcadas nas paredes:

---

<sup>96</sup> Embora haja muitas outras expressões artísticas no interior das linguagens tecnológicas da mídia. No Brasil, podemos destacar a obra de Lucia Santaella que, em mais de uma ocasião, se detém no fazer artístico que lança mão das tecnologias de comunicação. Lembramos também da experiência brasileira com a vídeoarte, que se inicia na década de 70. Vale destacar um recente trabalho de Tadeu Jungle, videoartista brasileiro, intitulado “Rio de Lama”, documentário curta-metragem filmado em Realidade Virtual (VR) sobre a tragédia de Mariana – MG, ocorrida em novembro de 2015, quando do rompimento de uma barragem de rejeitos da mineradora Samarco.

<sup>97</sup> “O tempo que se leva para se locomover e olhar as imagens de diferentes perspectivas e o tempo que se leva para uma fonte de luz oscilar são aspectos necessários da experiência” (WACHTEL, 1993, p. 140). Tradução nossa do original: “The time it takes to move and see the images from different perspectives and the time it takes for a lamp to move and flicker are required parts of the experience”.



Conforme ele [o guia] movia a lamparina, eu via as cores do desenho tectiforme [tectiform: aquilo que tem formato de telhado]<sup>98</sup> começarem a mudar. Quando a lâmpada se movia para a esquerda, os pretos desvaneciam, os marrons se tornavam vermelhos e os vermelhos se intensificavam. Quando a luz se movia para a direita, o padrão se invertia, criando um jogo de cores cambiantes. Além disso, as linhas sulcadas abaixo e ao redor da estrutura tectiforme tornaram-se animadas. De repente, a cabeça de uma criatura se ergueu claramente. Ela permaneceu por um segundo e então sumiu conforme outra apareceu. As linhas espaguete não eram mais um confuso padrão bidimensional. Antes, elas se tornaram uma floresta ou um jardim de espinheiros que ora escondia, ora revelava os animais que estavam por detrás. [...]. Em alguns poucos momentos, eu vi cortes e transições, mudança e movimento. Formas apareciam e desapareciam. Cores se alternavam. Em suma, eu estava assistindo a um filme (WACHTEL, 1993, p. 137, tradução nossa)<sup>99</sup>.

E tal efeito cinematográfico não é um caso à parte, restrito a esta caverna de La Mouthe:

Em muitas cavernas há criaturas que foram sulcadas em pedra ou pintadas com detalhes anatômicos “em excesso”. Por exemplo, em Pair-non-pair [caverna descoberta em 1881, na região de Les Eyzies]<sup>100</sup>, há um animal — provavelmente um ibex — com duas cabeças. Em Les Combarelles [outra caverna localizada na mesma região] há um mamute com dois ou talvez mesmo três troncos. Sob as condições apropriadas, nós não veremos múltiplas imagens estáticas, mas uma imagem em movimento. O ibex levantará e abaixará sua cabeça; o mamute balançará o seu tronco (WACHTEL, 1993, p. 138, tradução nossa)<sup>101</sup>.

Assim, toda a caverna “parece se agitar em imagens animadas” (MACHADO, Arlindo apud ARAUJO, D. C., 2014, p. 115), numa espécie de “pré-cinema” (Arlindo

---

<sup>98</sup> O termo inglês tectiform, neste caso, designa um conjunto de linhas desenhadas de modo semelhante a um telhado com forma aproximada a de um acento circunflexo. Esse emaranhado de linhas, chamados também de “spaghetti engravings” (WACHTEL, 1993, p. 136), ou grafos espaguete, se sobrepõem a outras figuras grafadas nas paredes de pedra. Sobre essas linhas tectiformes, alguns pesquisadores propuseram que poderiam se tratar de cabanas, outros, de armadilhas para animais (WACHTEL, 1993, 137). Wachtel, como podemos ver, tem outra proposta para o significado destas linhas sulcadas nas paredes de pedra. Estes grafos específicos, encontrados na caverna de La Mouthe aos quais o autor se refere na citação, conservavam ainda pigmentos de cor vermelha, marrom e preta.

<sup>99</sup> No original: “As he moved the light, I saw the colors of the tectiform begin to shift. When the lamp arched to the left, the blacks faded, the browns became red and the red intensified. When the light moved to the right, the pattern reversed, creating a shifting color scheme. Moreover, the engraved lines under and around the tectiform became animated. Suddenly, the head of one creature stood out clearly. It lived for a second, then faded as another appeared. The spaghetti lines were no longer a confused two-dimensional pattern. Rather, they became a forest or a bramble patch that concealed and then revealed the animals within. [...] In the space of a few moments, I saw cuts and dissolves, change and movement. Forms appeared and disappeared. Colors shifted and changed. In short, I was watching a movie”.

<sup>100</sup> Cf. o endereço eletrônico do Centre des Monuments Nationaux dedicado especificamente a esta caverna: <<http://www.pair-non-pair.fr/en/>>.

<sup>101</sup> No original: “In a number of caves, there are creatures engraved or painted with ‘extra’ body parts. For example, in Pair-non-pair there is an animal — probably an ibex — with two heads. In Les Combarelles there is a mammoth with two or perhaps three trunks. Under appropriate conditions, we will not see multiple still images, but instead, a moving and changing image. The ibex will lift and drop its head; the mammoth will swing his trunk”.

Machado). Este fenômeno é mencionado também por Werner Herzog, em seu documentário *A Caverna dos sonhos esquecidos*: “Para eles [os autores das pinturas rupestres na caverna de Chauvet], talvez os animais parecessem em movimento, com vida [em virtude do jogo de luz de suas tochas]. Notamos que os artistas pintaram este bisão com oito patas, sugerindo movimento. Quase uma forma de protocinema” (A CAVERNA DOS SONHOS ESQUECIDOS, 2010, 14’00”).

Evidentemente, há muitas diferenças entre a gênese e a prática do cinema e do ritual sagrado no interior das cavernas. Ainda assim, não espanta que o cinema tenha feito mais fortuna, já em seus primeiros momentos, nas mãos dos contadores de estórias que nas dos pesquisadores (MORIN, 2014)<sup>102</sup>.

Edgar Morin (2014, p. 22) nos conta que “Todos os comentários de 1896 se voltam para o futuro científico do aparelho dos irmãos Lumière que, vinte e cinco anos mais tarde, ainda consideravam o espetáculo de cinema um acidente de percurso”. É que, a princípio, a função mais óbvia do cinematógrafo, ou de seus antecessores próximos (o cronofotógrafo, por exemplo) é a de um instrumento de pesquisa, auxiliares do estudo de fenômenos da natureza: “eles ‘prestam... o mesmo serviço que o microscópio para o anatomista’”<sup>103</sup> (MORIN, 2014, p. 22).

Herdeiro dos ímpetus das Luzes e dos avanços das ciências positivas, aquilo que viria a ser o cinema se prestava formidavelmente ao projeto de descrever e decompor o mundo objetivamente (KLEIN, 2014, p. 13-4). E, talvez, se não fosse assim, o cinema, como o conhecemos, não teria surgido.

No entanto, Morin observa que por volta da década de 1920, quando se passa a produzir muitos estudos e reflexões sobre o cinema, já se havia sobressaído sua aptidão para a fantasia, como se vê nesta passagem escrita por Jean Tédesco (1895-1958) — que foi editor da revista *Cinéa*, gerente de um teatro onde exibiu trabalhos de importantes diretores, além de ter assinado longa filmografia<sup>104</sup> —, recuperada por Edgar Morin (2014, p. 24): “Parece que as imagens em movimento foram inventadas especialmente para permitir que visualizemos nossos sonhos”.

---

<sup>102</sup> Não queremos dizer que o cinematógrafo e outros aparelhos similares não tenham servido ao avanço da ciência, ou que tenham mostrado aí pouco potencial. Notamos apenas que ao olhar retrospectivamente, o cinema se mostrou como extraordinária linguagem narrativa.

<sup>103</sup> Não fica claro, no texto de Morin, se ele cita algum autor específico que teria escrito estas palavras, ou se ele sintetiza declarações de alguns autores que ele cita um pouco antes em seu texto. De qualquer modo, ele remete o leitor às obras desses autores, a saber, Muybridge, Marey e Demeny, que constam na bibliografia que se encontra ao final de seu livro (MORIN, 2014).

<sup>104</sup> Cf. HAGENER, 2007, p. 82; e também RÈGE, p. 955.

Em nossa procura pela imagem simbólica, é sob esta perspectiva que encaramos o cinema: técnica moderna, maquinica, nascida dos avanços das ciências, que ressuscita todo um arcaísmo, como diz Morin (2014), que herdamos filogeneticamente da cultura e do psiquismo humanos; o cinema entendido como uma “situação estética moderna” (MORIN, 2014, p. 15) — no sentido mais “forte” de uma estética do imaginário, isto é, de uma verdadeira vivência simbólica.

Esta perspectiva antropológica, que Morin adota para estudar o cinema, compõe a complexidade do fenômeno cinematográfico, e frequentemente é ignorada quando se adota uma perspectiva histórica e sociológica na qual o cinema é encarado como *mass media*, indústria (MORIN, 2014, p. 12-5). É a partir dessa perspectiva moriniana, muito próxima da perspectiva durandiana do imaginário e dos textos culturais, que encaramos o cinema. Não dizemos, com isso, nada de novo. Contrera já se colocou na mesma senda: “O cinema (e o vídeo, nas últimas décadas) tem sido, em nosso século, um dos principais palcos desse embate, em que os mais atuais recursos tecnológicos se unem aos grandes temas arquetípicos [...]” (CONTRERA, 1996, p. 95).

Poderíamos nos perguntar se isso não invalida, então, tudo o que escrevemos até este ponto sobre a predileção midiática pelo estereótipo, sobre o tema do desencantamento, a pobreza simbólica dos textos de nossa cultura, pois, se há uma experiência estética, na acepção que Morin e Durand dão ao termo, no cinema, há também na televisão, no rádio, na internet, do mesmo modo que há pobreza simbólica no cinema. Lembremos do exemplo de Marilyn Monroe que Ana Taís M. P. Barros (2009) vai buscar no cinema. De fato, nem o cinema é feito apenas da mais fina arte, nem a mídia é incapaz de produzir algo de qualidade. Mas ambas as possibilidades (a experiência estética e o *prêt-à-penser* do estereótipo) convivem no interior de todas as linguagens midiáticas. Se elegemos o cinema como linguagem mais apropriada aos nossos propósitos, é porque ele parece, melhor do que outros formatos de produções midiáticas, evocar os contextos e conteúdos das narrações míticas; é porque ele é portador de uma “realidade imaginária” (MORIN, 2014, p. 12-3), que é também a realidade do homem. O cinema, muito cedo, “se tornou sinônimo de ficção” (MORIN, 2014, p. 100), desde muito cedo, estabeleceu um diálogo fértil com o Imaginário:

E aqui vemos também como o cinematógrafo objetivo e o cinema de ficção opõem-se e ligam-se. A imagem é o estrito reflexo da realidade, sua objetividade fica em contradição com a extravagância do imaginário. Mas ao mesmo tempo esse reflexo já é um “duplo”. A imagem já está embebida pelas forças subjetivas que irão deslocá-la, deformá-la, projetá-la na fantasia e no sonho. O imaginário encanta a

imagem porque esta já é uma encantadora em potencial. E ele prolifera na imagem como seu câncer natural. Ele cristaliza e expande as necessidades humanas, mas sempre em imagens. O imaginário é o lugar comum da imagem e da imaginação (MORIN, 2014, p. 100).

E se insistimos na ficção, não é por entendermos, como frequentemente se faz, que o imaginário se restrinja ao ficcional, enquanto oposto ao verdadeiro, ou mesmo no sentido de que seja apenas nas narrativas fantásticas que o imaginário se manifeste. Este equívoco conceitual que cremos já ter afastado até aqui, é denunciado por Ana Taís M. P. Barros (2014b, p.51):

Em Comunicação, vê-se que a maior parte dos trabalhos que se posicionam sob a perspectiva das teorias do imaginário tem como objetos empíricos produtos assumidamente ficcionais, como filmes, seriados, novelas e, em menor número, peças publicitárias. Ora, isso mostra como mesmo dentro da universidade o imaginário continua a ser associado à ficção. [...]. Precisamos, ainda, introduzir precisões para que o imaginário não seja compreendido como simples substituto lexical para a palavra fantasia.

Insistimos na ficção porque entendemos, na esteira de Malena S. Contrera, que a narratividade é crucial para o processo de resiliência (CONTRERA, 2010, p. 133), ao menos lá onde tal processo pede que se compreenda a “gramática dos símbolos” (Campbell)<sup>105</sup>; porque entendemos que na ficção e na arte pode-se encontrar em primeira mão as imagens simbólicas e, conseqüentemente, os temas míticos que animam uma certa cultura em um dado espaço temporal. A ficção é um caminho para que se chegue às fundações representacionais sobre as quais se erguem as sociedades, às imagens em sentido lato, nas quais as sociedades se reconhecem, aos discursos hegemônicos e contra-hegemônicos que nela tramitam: “O ‘eu’ de uma sociedade, é a sua encenação. O teatro, o cinema, a literatura e particularmente esse ‘teatro de bolso’ que é o romanesco, são a amostra por excelência de uma sociedade” (DURAND, 1998, p. 141). Isso nos leva ao problema de pensar nosso tempo: o que, no cinema, haveríamos de investigar no intuito de entrever os imaginários contemporâneos?

---

<sup>105</sup> “Os velhos mestres sabiam do que falavam. Uma vez que tenhamos reaprendido sua linguagem simbólica, basta apenas o talento de um organizador de antologias para permitir que o seu ensinamento seja ouvido. Mas é preciso, antes de tudo, aprender a gramática dos símbolos...” (CAMPBELL, 2007, p. 11).

### **Ficção Científica e imaginário contemporâneo**

*Embora gerada pela cultura de massa, a FC [ficção científica] não é uma mera forma degradada de mitos, mas um mito novo em emergência no seio da formação social industrializada.*

*(Muniz Sodré)<sup>106</sup>*

Antes de prosseguir, convém chamar a atenção para a importante distinção entre Imaginário e imaginário(s):<sup>107</sup> em um caso se refere aos processos psíquicos e cognitivos que dão origem às representações e às grandes imagens atribuidoras de sentido aos fenômenos com os quais o homem esbarra, sejam esses fenômenos externos à sua consciência ou não — o que nos remete ao trajeto antropológico —; enfim, refere-se à faculdade de deformar imagens.

No segundo caso, que grafamos com inicial minúscula, pretende-se denominar os conjuntos formados pelos discursos, textos, estilos, maneirismos próprios de um povo, um autor ou uma autora, uma expressão ou movimento artístico, um período histórico, universos temáticos: imaginário político, imaginário barroco, imaginário religioso, imaginário tecnológico. Os imaginários, nesse sentido, são múltiplos, sendo uma sociedade composta de vários deles. E podemos pensar que quanto mais se complexificam os agrupamentos humanos, mais imaginários convivem, se fortalecem, se enfraquecem, confrontam-se.

Desse modo, estaremos prevenidos contra a tentação de uniformizar a ficção científica e de querer fazer dela uma substância homogênea, passível de ser esgotada em uma interpretação que se pretenda geral e suficientemente abrangente. O que queremos dizer é: não pretendemos propor a ficção científica como *a* via de interpretação do contemporâneo, mas como *um* dos muitos textos de cultura pelos quais se pode proceder a uma leitura dos imaginários em jogo em nossa cultura. Além disso, não pretendemos dizer que na ficção científica, em sua totalidade (literatura, cinema, quadrinhos etc.), encontre-se a marca de uma única narrativa uniforme.

Assim, podemos seguir com a proposta, já anunciada anteriormente, de ver a ficção científica como espécie de cenografia mítica contemporânea, isto é, palco ou

---

<sup>106</sup> Sodré, 1973, p. 109.

<sup>107</sup> Supra, p. 36.

cenário onde se animam os motivos (*motifs*) e os símbolos no interior de narrativas míticas — ou tão próximas do mito quanto é possível.

O que nos leva a tal proposição é a centralidade da tecnociência — isto é, de todos objetos técnicos, enfim, toda a tecnologia tornada possível pelo saber científico moderno —, no contexto de nosso momento histórico. Tempo este que não restringimos ao presente mais imediato. Entendemos o contemporâneo de maneira um tanto larga, de modo a evitar as discussões acerca das fronteiras entre moderno/ pós-moderno. O contemporâneo, para nós, se confunde mesmo com a história da moderna ficção científica, ilustrada por nomes como Julio Verne e Mary Shelley, personagens do século XIX.

A ficção científica — ao menos a ficção científica moderna — implica tecnologia. Dizemos isso pois as discussões a respeito da história da ficção científica recuam bastante no tempo. A questão da origem da ficção científica gera algumas divergências entre seus estudiosos, que já a remontaram a Edgar Allan Poe, aos já citados Julio Verne e Mary Shelley, H. G. Wells e Hugo Gernsback, que cunha o termo *Science fiction* em 1926 (ROBERTS, 2006, p. XV). Chega-se mesmo à Renascença, na figura de Thomas More com sua obra *A utopia* (SEED, 2011, p. 3). Adam Roberts, professor de literatura inglesa e romancista, recua ainda mais no tempo e diz que vê

... uma forma nascente de ficção científica na Grécia Antiga que desaparece, ou é suprimida, com a ascensão da Igreja Católica à dominação cultural, e que renasce quando a cosmologia do século dezesseis passa a influenciar a teologia dos pensadores protestantes no século dezessete (ROBERTS, 2006, p. XIII)<sup>108</sup>

Léo Godoy Otero também menciona essa espécie de ficção científica grega e cita, como exemplo, *A República*, de Platão; porém, uma ficção científica diferente daquilo que comumente entendemos pelo termo: uma ficção científica cujos motivos não são ligados ao desenvolvimento da tecnologia, mas à vida social, política: “especulação lógica sobre uma tese moral” (OTERO, 1987, p. 33).

Mas quando ressurge no século XVII, como observa Roberts, sua motivação é de ordem científica. E num mundo emoldurado largamente pelo pensamento teológico cristão, a ficção científica de então (chamada de *proto-science fiction* por aqueles que querem distinguir a ficção científica moderna, ou contemporânea, das formas anteriores desta modalidade de narrativa especulativa) se debruçava, entre outras coisas, sobre as

---

<sup>108</sup> No original: “... a nascent form of science fiction in Ancient Greece that disappears, or becomes suppressed, with the rise to cultural dominance of the Catholic Church, and which re-emerges when the new cosmology of the sixteenth century inflects the theology of Protestant thinkers in the seventeenth”.

convergências e divergências entre os ensinamentos teológicos e as proposições científicas, como a validade, para povos extraterrenos, da salvação advinda do sacrifício do Cristo (ROBERTS, 2006, p. XIII)<sup>109</sup>.

Como não queremos nos meter numa discussão propriamente histórica sobre a ficção científica, o que foi exposto será suficiente para percebermos que esse tipo de narrativa especulativa acompanha o desenrolar da civilização ocidental, tanto em seus arranjos sociais, quanto em suas mudanças na história das ideias. Da Antiguidade, com suas preocupações políticas, passando pelo Renascimento, com suas tensões entre ciência e religião, até a Modernidade. Mas qual seria o contexto gerador da ficção científica, o que há de marcante no período moderno e que a ficção científica incorpora, problematiza, reflete? Ora, se o ponto de virada do século XVII foi a cosmologia, ou as ciências naturais em geral, o ponto de virada da Modernidade é, em grande medida, a inovação científica-tecnológica que culmina nas Revoluções Industriais. Desnecessário destacar os profundos efeitos de tais acontecimentos. Interessa notar é que “... toda inovação tecnológica afeta a estrutura de nossa sociedade e a natureza de nosso comportamento” (SEED, 2011, p. 1). A ficção científica moderna não poderia ter motivação maior que o “advento da máquina”, do qual “decorreu o grande impulso inicial da ficção científica” (OTERO, 1987, p. 21).

Dissemos que a ficção científica implica tecnologia. É necessário um complemento: tecnologia implica sociabilidade. Isso é, tecnologia não designa apenas os aparatos, as máquinas, os objetos técnicos. A tecnologia compreende o conjunto das tensões sociais, das valorações atribuídas coletivamente aos diversos setores da atividade humana. Nas palavras de Cazeloto (2014, p. 106), a tecnologia é o modo “como saberes são socialmente articulados com a finalidade de realizar interesses socialmente válidos”. Nessa articulação obviamente lança-se mão de objetos técnicos, artefatos que tornam possível a realização de uma *técnica*, um “conjunto de saberes, formalizados ou não, articulados para o cumprimento de objetivos determinados” (CAZELOTO, 2014, p. 106).

Ora, fica claro, agora, que técnica, objeto técnico e tecnologia estão enredados na dinâmica do imaginário. “O imaginário é alimentado por tecnologias”, afirma Maffesoli (2001, p. 80) — embora fique claro, ao ler o texto referido, que a acepção que ele dá ao vocábulo *tecnologia* esteja mais próximo do que estamos chamando, com Cazeloto, de *objetos técnicos*. Recursivamente, os objetos técnicos são alimentados pelo imaginário.

---

<sup>109</sup> Sobre isso, ver o capítulo sobre a ficção científica do século XVII em Roberts, 2006.

Durand sublinha a relação que há entre os gestos, os reflexos dominantes, a técnica e os objetos técnicos: “Os objetos não passam, no fim de contas [...], de complexos de tendências, redes de gestos [...] Por exemplo, as tendências para ‘conter’, ‘flutuar’, ‘cobrir’ particularizadas pelas técnicas do tratamento da casca dão o vaso, a canoa ou o telhado” (DURAND, 2012, p. 53). O que se quer dizer é que os mesmos gestos que estruturam as representações simbólicas do Imaginário, se alongam também para a esfera pragmática da confecção de utensílios, da manufatura de instrumentos, assim integrando a tecnologia, em sua totalidade antropológica, aos processos do Imaginário. Isto fica particularmente claro neste trecho em que Durand evoca Leroi-Gourhan, antes de complementá-lo:

E, segundo a equação que Leroi-Gourhan estabelece: força + matéria = instrumento, *diremos que cada gesto<sup>110</sup> implica ao mesmo tempo uma matéria e uma técnica, suscita um material imaginário e, senão um instrumento, pelo menos um utensílio*. É assim que o primeiro gesto, a dominante postural, exige as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas os gládios são símbolos frequentes. O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentais, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento. Enfim, os gestos rítmicos, de que a sexualidade é o modelo natural acabado, projetam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar [...] (DURAND, 2012, p. 54-5, grifo nosso).

Está ilustrado como cada um dos três gestos dominantes implica um simbolismo correspondente, cuja racionalização levará à fabricação de objetos técnicos. Se se levar este processo às últimas consequências, haveremos de encontrar, como dissemos, o contexto imaginário que gesta a tecnologia — contexto que Bachelard também já havia notado:

A utilidade de navegar não é suficientemente clara para determinar o homem pré-histórico a entalhar uma canoa [...]. Para enfrentar a navegação, são precisos poderosos interesses. Ora, os verdadeiros interesses poderosos são os interesses quiméricos. São os interesses sonhados, e não os que calculamos. São os interesses fabulosos (BACHELARD apud ASSUNÇÃO, 2015, p. 473).

A disposição para a narratividade incorpora a materialidade do mundo vivido à virtualidade dos modelos arquetípicos, e esse é um dos modos de manutenção do pensamento mítico em todos os tempos. Acrescenta-se uma valorização mítica seja aos objetos técnicos produzidos pelo homem, seja aos objetos e criaturas do mundo da

---

<sup>110</sup> Ele se refere aos gestos motivados pelas dominantes reflexas.



natureza. Assim, por exemplo, os artefatos próprios a um estágio avançado da tecnociência adquirem, por homologia, as funções simbólicas atribuídas, anteriormente, ao mundo natural. É o caso do avião: “O voo da aeronave, por exemplo, atua na imaginação como libertação da terra. É a mesma coisa que os pássaros simbolizam, de certo modo” (CAMPBELL, 2014, p. 19).

Ainda sobre este tópico, Bill Moyers faz a Campbell uma pergunta muito pertinente ao nosso estudo:<sup>111</sup> “Você acha que a máquina está inventando novos mitos para nós, ou que nós com a máquina estamos inventando novos mitos”? Ao que Campbell responde: “Não. O mito incorpora a máquina. Assim como os antigos mitos incorporavam as ferramentas usadas. A forma dos utensílios, por exemplo, é associada aos sistemas de poder envolvidos na cultura” (O PODER do mito, 1988, 44’00”).

Podemos mencionar um exemplo a título de ilustração da fala de Campbell. Já nos referimos anteriormente ao texto de Lévi-Strauss, *A eficácia simbólica*. Nele, o autor estuda o relato de um ritual dos índios Cuna, realizado quando há complicações no momento do parto que não se conseguem resolver sem a ajuda mágica do xamã. A transcrição do ritual foi publicada em 1947 por Nils M. Holmer e Henry Wassen. Não há menção no texto de Lévi-Strauss a este ponto, mas dá-se a entender que o ritual ainda era praticado à época em que o texto foi colhido. Pois bem, a certa altura, passa-se a invocar alguns espíritos específicos, “os das bebidas alcoólicas, os do vento, das águas, da mata e até mesmo o do ‘barco prateado do homem branco’, testemunho precioso da plasticidade do mito” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 275-6).

Ainda, Jung dedica todo um livro ao fenômeno dos avistamentos de OVNI, tomando-o por indício de grande projeção psíquica coletiva, onde arquétipos encontram nova roupagem:

Seja o que for, uma coisa é certa: transformou-se [o fenômeno dos OVNI] num mito vivo. Aqui, temos a oportunidade de ver como nasce uma saga e como se forma um conto milagroso sobre uma tentativa de interferência ou pelo menos de aproximação de poderes extraterrestres ‘celestiais’, numa época difícil e obscura da humanidade” (JUNG, 2011, p. 26).

---

<sup>111</sup> A entrevista que Joseph Campbell concedeu ao jornalista Bill Moyers, sob o título de O Poder do Mito, se encontra disponível em formato audiovisual e também impresso. Como há variações no conteúdo de ambos (o livro apresenta material adicional), e por termos consultado ambos os formatos, esclarecemos que a pergunta e a resposta que seguem no nosso texto foram retiradas da versão em vídeo. Especificamente aos 44 minutos do Capítulo Dois: A Mensagem do Mito, que consta do DVD 1. Cf., nas referências, O PODER do mito.

Como se sabe, o encontro com criaturas extraterrestres é uma constante nas narrativas de ficção científica<sup>112</sup>.

Portanto, se a ficção científica nasce no contexto da tecnologia maquínica, industrial, e se entendermos a tecnologia como fenômeno social complexo, a ficção científica aparece não só como produto de “baixa-cultura”, massificado, no sentido de não ter valor nenhum além do entretenimento rasteiro, mas como ambiente narrativo<sup>113</sup> marcadamente contemporâneo, onde arquétipos (por definição, ancestrais) encontram novas formas, nova expressão. Jung, novamente, dirá que os objetos voadores não identificados representam “uma imagem involuntária, arquetípica, ou seja, mitológica, de um conteúdo inconsciente” (JUNG, 2011, p. 31). Ora, Jung se refere especificamente aos discos voadores, frequentemente descritos como objetos em formato circular, mas bem podemos especular que outros objetos e temas comuns ao vocabulário da ficção científica podem igualmente ser imagens arquetípicas, ou seja, atualização de um ou vários arquétipos.

De fato, quando indagado sobre a possibilidade da formação de novos “símbolos modernos”, Carl G. Jung conta ter notado uma imagem recorrente nos sonhos de seus pacientes após a Segunda Guerra: a imagem dos *Flying Saucers*, dos discos voadores que, na interpretação do psiquiatra suíço, corresponde ao mandala:

*Ernst Jung*: Gostaria de perguntar se o senhor, em função de sua grande experiência com o homem moderno, tem a impressão de que, sob o ponto de vista da religião, novos símbolos poderão formar-se? Quer seja no âmbito cristão ou algo totalmente novo. [...]

*C.G. Jung*: Sim — deve ocorrer uma unidade. Este é de fato o caso. É algo que pode ser comprovado diretamente. Nos sonhos do homem moderno há o símbolo do mandala. Mas não temos uma experiência acerca do passado [isto é, dos sonhos dos indivíduos do passado]. Não sabemos dizer se esses símbolos do mandala existem desde antes ou se hoje eles se manifestam em número maior. Encontrei tais coisas principalmente após a última guerra mundial, mas quem sabia algo sobre isso antes? Ninguém, não é? Agora, porém, temos provas concretas para isso, são os relatos sobre os “Saucers”, relatos sobre óvnis. [...] Essa é a prova objetiva de que essas visões ocorrem e que um “lore”<sup>114</sup> desse tipo foi inventado (JUNG, 2015, p. 32).

---

<sup>112</sup> Cf. David Seed, 2011, capítulo dois: *Alien encounters*.

<sup>113</sup> Dizemos propositalmente “ambiente”, e não gênero, narrativo para evitar discussões que não nos interessam — como a definição de um gênero literário, a pertinência de classificar a ficção científica como gênero etc.

<sup>114</sup> *Lore* significa algo como um universo temático de imagens, contextos, histórias. Na versão *online* do Oxford Dictionaries, a definição de *Lore* é a que segue: A body of traditions and knowledge on a subject or held by a particular group, typically passed from person to person by word or mouth: “the jinns of Arabian lore”; “baseball lore”.

Vemos assim os temas e motivos da ficção científica se conjugarem em ambas as pontas do trajeto antropológico: a da subjetividade, das pulsões, dos sonhos, e a da materialidade do contexto social.

Mas enquanto o mito, nas sociedades sem escrita, narrava como todas as coisas vieram a ser em decorrência das ações dos entes sobrenaturais (Eliade, 2013), a ficção científica, enquanto “[...] mediação para a angústia e para as contradições socioculturais trazidas pela *urbs* tecnológica” (SODRÉ, 1973, p. 116), preocupa-se com o tempo futuro: “Mito escatológico da sociedade industrial [...], ele repete, como no mito vivido pelas sociedades arcaicas, com grande número de variantes, um mesmo tema: o destino do homem” (SODRÉ, 1973, p. 119).

Não se deve entender que a ficção científica não se adereça ao passado, ou que nas mitologias arcaicas não se volte a atenção ao futuro. Eliade insiste em suas obras que o rito é a atualização do tempo mágico e primordial do mito — *illud tempus* —, de modo que o futuro não se distancia do passado, mas é sua própria presença atualizada. Aquele que recita, no momento adequado, as lendas acerca da origem do arroz (a recitação ritual do mito), utiliza a força da magia para fazer com que aquela safra cresça da mesma forma que o fez pela primeira vez, com todo o vigor e abundância que tinha no momento mágico de sua origem (ELIADE, 2013, p. 19): o passado atualiza-se.

Essa narração do passado, Eliade já notara, não engessa o desenvolvimento pragmático das sociedades primitivas; pois pode parecer, à primeira vista, que a tendência desse tipo de relação com o tempo é a manutenção das atividades ratificadas pelos mitos. Pelo contrário, o futuro é encorajado — e, de alguma forma, antecipado — pelo mito: “Embora pareçam destinados a paralisar a iniciativa humana, por se apresentarem como modelos intangíveis, os mitos na realidade incitam o homem a criar [...]. Por que hesitar ante uma expedição marítima, quando o herói mítico já a efetuou num Tempo fabuloso?” (ELIADE, 2013, p. 124-5). Desse modo, o homem primitivo sabia exatamente como conduzir a si mesmo enquanto indivíduo e membro de uma comunidade: bastava seguir as indicações dos mitos.

Por outro lado, parece que a mitologia que se pode derivar do conjunto da ficção científica, por ter em sua formação grande influência das descobertas e do vocabulário científico,<sup>115</sup> não se interessa pela origem sobrenatural de todas as coisas — uma

---

<sup>115</sup> Veja-se este trecho do livro *Um mito moderno sobre coisas vistas no céu*, de Jung (2011, p. 41): “Aparentemente, temos aqui um exemplo de *modificação da tradição mais antiga através da aquisição de novos conhecimentos*, ou seja, uma influência na formação da imagem primitiva, pelas recentes aquisições

diferença que talvez corresponda ao caráter religioso das mitologias arcaicas e à falta dele na “mitologia de ficção científica” —, mas sim pela condição do homem no futuro próximo e distante também, objeto de angústia e incerteza:

A FC [ficção científica] fala de origens (em geral, a causa suposta de dificuldades futuras, de como a Terra chegou a este ou aquele estado), mas a obsessão com os começos é posta em segundo plano por uma *indagação ansiosa em torno do futuro*, acionada principalmente pelo temor à catástrofe termonuclear, à dominação tecnocrática (com efeitos variados: a alienação do indivíduo pela propaganda maciça, a supressão das liberdades individuais, o esmagamento da subjetividade, etc.) ou às mudanças nas relações institucionais arraigadas no espírito humanístico-burguês (SODRÉ, 1973, p. 118, grifo nosso).

O estatuto do humano não está dado, como antes, por narrativas sagradas — e, nesse sentido, “verdadeiras”<sup>116</sup> —, portanto seu futuro está por se revelar. Projetam-se futuros otimistas e pessimistas, embora Sodré (1973), como vimos, e Rüdiger (2006; 2009) destaquem que mais frequentemente esta projeção futurista seja marcada pela tragédia: “Essas belas cenas [de *Inteligência Artificial*, filme dirigido por Spielberg] são uma espécie de ante-sala da revelação de que, como sempre, somos nós que estamos sob risco de desaparecimento em meio à civilização” (RÜDIGER, 2006, p. 26).

Mesmo que se parta dessa grande generalização a que chega Sodré em seu estudo, isto é, o destino do homem como principal *motif* da ficção científica e a crise de uma certa ideologia — “São os valores ideológicos do humanismo burguês (que é uma ideologia essencialista e empirista), os alvos da ameaça tecnológica” (SODRÉ, 1973, p. 118) — não se invalida o trabalho minucioso da leitura de tantas obras individuais quanto se consiga fazer. Pois o aspecto ideológico que a ficção científica comporta, para o qual Sodré muito pertinentemente chama nossa atenção —, não esgota os significados da FC em sua totalidade.

Na perspectiva dos estudos do imaginário procura-se, para além (ou aquém?) das apropriações e racionalizações ideológicas (muitas vezes empobrecedoras) de símbolos, imagens, discursos, desvelar o núcleo mítico desses textos de cultura: que símbolos míticos, que narrativas animam, reforçam e questionam as transformações do contexto social de uma época? Que imaginários eles vêm compor? Que elaborações os artistas (ou

---

da consciência, como nas numerosas substituições de animais e monstros por automóveis e aviões, nos sonhos dos tempos modernos”.

<sup>116</sup> Verdadeira no sentido em que Eliade (2013) fala sobre a diferença entre o mito e o conto. O primeiro, sagrado, conta uma história que se toma como verdade, pois, uma vez existindo algo, se se conta como tal coisa veio a existir (pela ação de um Ente Sobrenatural), a narrativa só pode ser verdadeira; ao contrário do conto que, não carregando sacralidade alguma, é uma história “falsa”.

quem quer que seja que se tome por enunciador de algum texto) dão a esses elementos, a essas constelações de imagens de que os imaginários (“oficiais”, patentes, ou subversivos, latentes) se valem para a construção das linhas mestras da cultura? É assim que uma análise figurativa (Durand), ou uma *Mitocrítica*, das imagens do cinema de ficção científica constitui esforço complementar aos outros tantos esforços de compreensão do contemporâneo.

## Capítulo IV – Cinema e mito.

### Stanley Kubrick: a poética da imagem cinematográfica

“Stanley Kubrick era um dos únicos mestres modernos que tínhamos”. A declaração é de Martin Scorsese (2013, p. 21), reconhecido não só como um dos grandes diretores da história do cinema, mas também como grande estudioso da história do cinema (RAYMOND, 2002). E na história do cinema não faltaram cineastas sobre cujos ombros Kubrick poderia se colocar, com vistas ao seu aprimoramento artístico.

Michel Ciment, crítico francês de cinema, nota que Kubrick (1928-1999) tinha certa predileção “pelo cinema de autor europeu bem marcado por uma visão pessimista da vida (Fellini, Antonioni, Bergman)”, bem como por “cineastas norte-americanos conhecidos por sua personalidade, assim como por sua marginalidade em face do sistema [hollywoodiano] (Welles, Huston, Chaplin, W. C. Fields, Howard Hughes, Wellman)” (CIMENT, 2013, p.30).

Aos vinte e cinco anos, em 1953, Kubrick filma seu primeiro longa-metragem (*Fear and Desire*) independentemente, assumindo as funções criativas do filme, operando a câmera, dirigindo, cuidando também da direção de arte e da montagem (CIMENT, 2013, p. 32). O controle criativo será uma constante na carreira do diretor, que se coloca à frente de todos os aspectos da realização de seus filmes (CIMENT, 2013, p. 33-5; 37-40), desde os primeiros longas-metragens independentes,<sup>117</sup> passando por aqueles produzidos em parceria com James B. Harris, com quem funda a Harris-Kubrick Pictures,<sup>118</sup> aos realizados, já em Londres, após o rompimento com Harris<sup>119</sup> — com exceção de *Spartacus* (1960), que dirigiu sem ter participado do processo de concepção da obra. Isso

---

<sup>117</sup> *Fear and Desire* (1953); *Killer's kiss* [A morte passou por perto] (1954).

<sup>118</sup> *The killing* [O grande golpe] (1956); *Paths of Glory* [Glória feita de sangue] (1957); *Lolita* (1962).

<sup>119</sup> *Dr. Fantástico* (1963); *2001: Uma odisseia no espaço* (1968); *Laranja mecânica* (1971); *Barry Lyndon* (1975); *O iluminado* (1980); *Nascido para matar* (19870); *De olhos bem fechados* (1999).

para dizer que Kubrick, como os cineastas que ele admirava, preza pela sua independência artística.

No entanto, como nota Scorsese (2013, p. 19), boa parte da filmografia de Kubrick fora bastante mal recebida em seus dias. E se aclamamos, muitas vezes com justeza, obras ou realizadores vencedores do prêmio máximo da academia norte-americana de artes e ciências cinematográficas, por muitas outras vezes também comemoramos o fato de muitas obras e realizadores *não* terem recebido tal honraria. Afinal, o nome de Kubrick vai ao lado de outros como Charlie Chaplin, Orson Welles, Robert Altman, Fritz Lang, Hitchcock, para citar alguns, que não receberam o Oscar de melhor diretor (CIMENT, 2013, p. 45) — embora Chaplin tenha recebido um Oscar honorário pelo conjunto de sua obra em 1972.

Com treze longas-metragens em sua carreira, descontando o trabalho como fotógrafo e os curtas-metragens que realizou, Kubrick criou com seus filmes o que Ciment chama de um “sistema autárquico” (2013, p. 51), onde temas de filmes anteriores são retomados e “cada obra remete à precedente” (idem, *ibidem*). Não consideraremos, porém, a totalidade de sua filmografia. Como dissemos no início de nosso estudo e esclarecemos ao longo dos capítulos anteriores, voltaremos nossa atenção ao filme *2001: Uma odisseia no espaço*, obra singular na história da ficção científica. Ciment chega a dizer que

... o diretor criou um filme que fez, repentinamente, todo o cinema de ficção científica envelhecer, correndo o risco de decepcionar os “especialistas” que não encontravam materializados nele seus caros extraterrestres e de deixar perplexos os “amantes” do gênero pela audácia de sua narrativa (CIMENT, 2013, p. 92-3).

Se esta é a obra prima de Kubrick, como já foi dito (UHLICH, 2002), não vem ao caso. No entanto, sentimo-nos autorizados a pensar que este talvez seja o filme em que Kubrick chegou mais perto de alcançar seu desejo de utilizar a linguagem cinematográfica da maneira mais distinta possível, isto é, de criar uma experiência estética só possível no cinema:

... mas eu ficaria bem interessado em fazer um filme sem nenhuma palavra, se pudesse achar um meio de fazê-lo. Poderíamos imaginar um filme no qual as imagens e a música seriam utilizadas de maneira poética ou musical, no qual se faria uma série de enunciados visuais implícitos em vez de declarações verbais explícitas: digo que poderíamos imaginar, pois não posso imaginá-lo a ponto de escrever realmente uma história assim, mas acho que, se isso fosse feito, o cinema seria utilizado ao máximo. Ele seria então totalmente diferente de qualquer outra forma de arte, do teatro, do romance ou até mesmo da poesia (KUBRICK in CIMENT, 2013, p. 123).

Boa parte de *2001* consiste de “enunciados visuais implícitos”, com longas sequências sem diálogos, conduzidas pela combinação de música e imagem. Ótimo fotógrafo quando jovem, Kubrick manterá sempre o cuidado com a composição da cena<sup>120</sup> e entrega com *2001: Uma odisseia no espaço*, o que parece ser uma das obras mais memoráveis da história do cinema. Isso encontra sustentação na lista da revista especializada em cinema *Sight & Sound* (publicada pelo British Film Institute), que a cada dez anos, desde 1962, realiza uma pesquisa com diretores, críticos, estudiosos e outros profissionais da indústria do cinema, pedindo-lhes que elejam os melhores filmes de todos os tempos. Duas listas são publicadas a partir daí: uma com as cem primeiras escolhas dos críticos, outra com as cem primeiras escolhas dos diretores. Na edição de 2012 da pesquisa, *2001: Uma odisseia no espaço* figura em ambas as listas: na dos críticos,<sup>121</sup> o filme aparece em sexto lugar; na dos diretores,<sup>122</sup> em segundo.

Se destacamos o valor artístico do filme e a fluência de Kubrick na linguagem cinematográfica, é porque é preciso a sensibilidade de um grande artista, essa contraparte moderna dos xamãs, para compor relatos, narrativas, que se aproximem do registro mítico do pensamento, registro que põe a dançar diante de nós, como outrora faziam nas cavernas, as grandes imagens-arquétipos.

### ***Sermo mythicus: o discurso das grandes imagens***

*A análise em profundidade de textos culturais, a descoberta de mensagens ocultas e a interpretação dos textos são atividades que constituem o que há de mais importante no trabalho da semiótica da cultura.*

*Ivan Bystrina*<sup>123</sup>.

Após apresentar uma teoria do Imaginário em *As estruturas antropológicas do imaginário*, Durand desenvolveu, juntamente com outros muitos pesquisadores

---

<sup>120</sup> “Ele [Russel Metty, diretor de fotografia de *Spartacus*] me falou de um diretor hollywoodiano que lhe indicava apenas a direção em que ia filmar e lhe dizia que seria um plano médio [indicação de quanto espaço ocupam no quadro os principais objetos filmados]; depois ele ia ensaiar com os atores e voltava quando tudo estava pronto. Metty não conseguia compreender por que eu perdia meu tempo compondo a imagem!” (KUBRICK in CIMENT, 2013, p. 161).

<sup>121</sup> Cf. SIGHT & SOUND, 2012.

<sup>122</sup> Cf. SIGHT & SOUND, 2012b.

<sup>123</sup> Bystrina, 1995.

articulados em torno dos grupos de pesquisa sobre o imaginário<sup>124</sup>, a contraparte exigida por uma “estática do Imaginário”<sup>125</sup>: um método de investigação da dinâmica sócio-histórica do Imaginário, isto é, sua hipostasia em obras (ou textos) de cultura — das artes e “das formas sócio-culturais às atitudes coletivas, passando-se pelas instituições e pelos ideários” (DURAND, 1985, p. 252). A este método de investigação correspondem dois “momentos”: a mitocrítica e a mitanálise (esta última sendo o prolongamento da primeira).

A mitocrítica é formalizada em 1970, por Gilbert Durand (1985, p. 251), embora seus princípios metodológicos já tivessem sido aplicados antes — Durand diz que a mitocrítica nasce com os trabalhos de Léon Cellier, também fundador do *Centre de Recherche sur l’Imaginaire*, e Pierre Albouy (DURAND, 1982, p. 71), sem mencionar que o próprio Durand publicou, em 1961, *O cenário mítico de A cartuxa de Parma*<sup>126</sup>, análise mitocrítica (ainda que ele não a chamasse assim) do romance de Stendhal, *A cartuxa de Parma*.

A mitocrítica nasce como uma forma de crítica literária (muitos estudos mitocríticos se debruçaram sobre a literatura)<sup>127</sup>, mas é também aplicável a outras formas de expressão artística, ou “discursos estéticos” (DURAND, 1998, p. 158), e vai caminhando para um alargamento de seus objetos de estudo, indo da obra de arte aos ideários<sup>128</sup>, como mencionado há pouco, culminando na mitanálise — noção propriamente apresentada em 1972 (DURAND, 1985, p. 246), cuja prática, segundo Durand, remonta ao trabalho de Jung:

Se buscarmos por um ato instaurador dessa tradição de análise do dado e vivência sociais em termos de sequências e figuras míticas, talvez devamos nos referir aos artigos de Jung. Alguns datam de 1926 — sua crítica ao livro de Keyserling “Análise espectral da Europa” —, mas sobretudo um deles, infelizmente provisório, aparecido em 1936, na “*Neue Schweizer Rundschau*”, consagrado à ressurgência do mito de Wotan no nazismo<sup>129</sup> — assim como, em carta de 1932, a crítica à obra de pensadores nazistas como M. Ninck ou W. Hauer —, constitui realmente o primeiro trabalho de “mitanálise” (DURAND, 1989, p. 49).

<sup>124</sup> Cf. Durand, 1998, p. 259.

<sup>125</sup> Supra, p. 35.

<sup>126</sup> *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*.

<sup>127</sup> Cf. Durand, 1998, p. 157; Durand, 2011, p. 61-2.

<sup>128</sup> Durand (1998, p. 158) menciona os trabalhos de Jean Pierre Sironneau sobre o nazismo e o stalinismo, entendidas por Sironneau como “religiões seculares modernas” (idem, *ibid.*).

<sup>129</sup> O ensaio de Jung a que Durand se refere, sobre a ressurgência de Wotan no imaginário alemão da primeira metade do século XX, pode ser encontrado no livro *Aspectos do drama contemporâneo* (JUNG, 1990), que integra a coleção das obras completas de Jung.



O que permite passar da esfera dos artigos de arte, entendida de modo estrito, aos discursos e práticas sociais, o que faz com que haja continuidade entre estes domínios distintos, é o entendimento de que tanto um discurso quanto o outro se fundam nos mesmos processos de significação do Imaginário: “O encadeamento dos atos e das obras dos homens não difere da narrativa redundante e recorrente revelada pelo *sermo mythicus*\*...” (DURAND, 1998, p. 161).

O denominador comum da mitocrítica e da mitanálise é o núcleo mítico dos grandes textos culturais, seu parentesco com o discurso mítico, muito patente na prática literária — dos contos de fadas aos grandes autores e autoras da literatura mundial<sup>130</sup> —, mas evidenciada também no plano das instituições, da política, da organização da vida coletiva, por obras como as de Jung e Sironneau, como apontado por Durand.

A mitocrítica, enfim,

... estabelece que toda a ‘narrativa’ (literária, como é óbvio, mas também em outras linguagens: musical, cênica, pictorial, etc.) possui um estreito parentesco com o *sermo mythicus*, o mito. O mito seria, de algum modo, o ‘modelo’ matricial de toda a narrativa, estruturado pelos esquemas e arquétipos fundamentais da psique do *sapiens sapiens*, a nossa (DURAND, 1998, p. 246).

Tal pressuposto pode causar certo incômodo e desconfiança. Afinal, como se pode pretender que os textos culturais, de maneira geral, e não só os contos e as mitologias, tenham um fundamento mítico? Deve-se esclarecer que não se quer dizer que os textos culturais se constroem todos sob a mesma lógica do mito<sup>131</sup>, mas sim que os textos culturais derivam das estruturas do imaginário, que conjugam tanto as inatas disposições corporais quanto psíquicas do homem, e assim conduzem o processo de simbolização, de excitação das imagens simbólicas.

É ao nível dessas “grandes imagens”, ou dessas “imagens arquétipos” (DURAND, 1998, p. 153) que a mitocrítica se coloca, na esteira dos trabalhos de Jung, Karl Kerényi, James Hillman, Mircea Eliade, Gaston Bachelard, Henri Corbin, Georges Dumézil (idem, *ibid.*), para citar alguns nomes.

<sup>130</sup> Cf. Durand (1982, p. 68), de onde destacamos alguns trechos: “Muitos autores e críticos tiveram a consciência da consonância de uma determinada literatura com os grandes esquemas míticos. Estão neste caso os que se debruçaram sobre o conto de fadas, e foram muitos [...]. Tudo isso nos prepara, evidentemente, para receber toda a literatura como uma mensagem que faz apelo a articulações mais profundas que as do *fait-diver*, o *fait-divers* da narrativa”.

<sup>131</sup> “A lógica do mito *encontra-se exatamente na sua diferença em relação à lógica clássica* ensinada desde Aristóteles até Léon Brunschvicg e que provocou, e continua provocando, tanta uma desconfiança quase religiosa em relação ao imaginário como hostilidades violentas contra pesquisadores do imaginário nas múltiplas disciplinas” (DURAND, 2011, p. 82, grifo nosso).

\* Sermo: fala, discurso.

Portanto, os grandes textos da cultura compartilham sua origem no pensamento mítico: “É como o arquétipo aparece como a matriz das ‘grandes imagens’ numa primeira *Erfüllung*<sup>132</sup>, é o mito que constitui o primeiro discurso — *sermo mythicus* —, campo da segunda *Erfüllung*” (DURAND, 1998, p. 153). Durand não foi o único a destacar esse caráter matricial do pensamento mítico. Ernst Cassirer (2013, p. 64) também o fizera, como vimos anteriormente<sup>133</sup>.

Aquilo que Durand chama de primeira e segunda *Erfüllung*, Helder Godinho chama de “imaginário primeiro” e segundo (GODINHO, 2012, p. 5). Esse imaginário primeiro servirá como matéria-prima para que se construam “imaginários segundos”, isto é, pessoais e coletivos, pois aí se operam valorizações de algumas imagens em particular, em detrimento de outras; há sempre um número limitado de figuras míticas em jogo em um imaginário pessoal ou cultural:

... uma obra, um autor, uma época — ou, pelo menos, um ‘momento’ de uma época — está ‘obcecada’ (Ch. Mauron) de forma explícita ou implícita por um (ou mais do que um) mito que dá conta de modo paradigmático das suas aspirações, dos seus desejos, dos seus receios e dos seus temores (DURAND, 1998, p. 246).

A obra de arte, sendo um “discurso segundo”, deriva daquele discurso primeiro que é o discurso do mito, ou das imagens simbólicas fundamentais. A leitura mitocrítica — de natureza compreensiva, mais do que explicativa (DURAND, 1998, p. 154) — busca recensear numa obra as imagens simbólicas que estão em jogo; pergunta em que constitui o mitologema (espécie de linha mestra narrativa)<sup>134</sup> em torno do qual essas imagens se organizam. É enfim, “a uma ‘caça’ ao mito [...] que a mitocrítica nos convida” (DURAND, 1998, p. 246). Daí a pertinência de uma mitocrítica da ficção científica, entendida como texto representativo da contemporaneidade.

### **Uma herança histórica: nosso ambiente mítico**

Antes da leitura de *2001: Uma odisseia no espaço*, convém retomarmos algumas considerações de Durand acerca do ambiente mítico que herdamos, de modo que se colocarão para nós perguntas pertinentes ao esforço da leitura do filme.

---

<sup>132</sup> Durand usa essa palavra alemã para designar a atualização de um arquétipo, que passa do estado de virtualidade ao estado de concretização, isto é, de “materialização” em uma imagem arquetípica, na terminologia junguiana, ou em símbolo, na terminologia durandiana.

<sup>133</sup> Supra, p. 30.

<sup>134</sup> “Ele [Léon Cellier] viu que, mais ou menos, todos os românticos estão obcecados por uma espécie de esquema geral bastante fácil de descrever, esquema que descrito, assim, em abstrato, enquanto conceito é o que se pode chamar um *mitologema*. É o mitologema da culpa, ou da queda, da descida a infernos diversos e da subida posterior para uma redenção” (DURAND, 1982, p. 72).

Esta herança remonta ao século XIX, “... um dos mais ricos, dos mais paradigmáticos em imagens que há” (DURAND, 1998, p. 207). Século que, lembremos, dá início ao contexto social e material que alimentará o que podemos chamar de imaginário tecnológico, isto é, a atualização simbólica em uma indumentária tecnológica.

Em sua carta, já mencionada<sup>135</sup>, sobre os dois grandes mitos diretores do século XIX, Durand diz que as muitas imagens míticas correntes naquele século, “tão pletórico em imagens” (1998, p. 208), se encontram agrupadas sob “dois grandes conjuntos míticos” (idem, *ibid.*). Um deles é o conjunto ao qual ele se refere frequentemente como o mito prometeico, ou,

Numa palavra, é o mito da redenção, do progresso contra tudo e contra todos os obstáculos e as nebruras do aterrador “muro” em ruínas dos séculos. Este mito é, portanto, prometeico e sublinhei outrora<sup>136</sup> o quanto ele se encontrava em todos os sistemas filosóficos do século, de Joseph de Maistre a Hegel, de Hegel a Marx (DURAND, 1998, p. 209).

Mito que, em outra ocasião, ele chamará de “tecnocrático” e “cientificista” (DURAND, 1982, p. 101). É sob esse mito diretor, do “Titã blasfêmico, revoltado que rouba o fogo divino para oferece-lo à Humanidade” (DURAND, 2004, p. 12), que se dá “a revolução industrial” (DURAND, 2004, p. 12).

Veja que o que importa no mito para esta leitura mitanalítica de Durand não é tanto sua forma literária, tal como conhecida pela narração clássica, a que temos acesso através dos poetas clássicos, mas sim a apropriação que se faz dele em determinado momento histórico específico. É assim que Durand diz que Prometeu “é o filho da *Aufklärung*, das Luzes” (1982, p. 101), embora, obviamente, este mito seja muito anterior ao século XVIII. Dito isso, fica claro que não se pretende aqui fazer, de forma alguma, uma leitura moralizante do mito de Prometeu ou das ações concretas que se associam a ele. Este ímpeto “blasfêmico” não assume aqui uma valoração negativa, tampouco as realizações intelectuais e sociais (movimentos revolucionários, desenvolvimentos científicos, inovações técnicas, ilustrados metaforicamente pelo roubo do fogo) que se acumulam do século XVIII em diante.

Enfim, este impulso prometeico — naquilo que há nele de conquistador, progressista, científicista, enfim, titânico —, a *tônica* que se coloca nesses significados

---

<sup>135</sup> *Supra*, p. 69.

<sup>136</sup> Aqui, ele se refere ao seu livro *Figures mythiques et visages de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*.

que compõem o mito prometeico, anima boa parte dos séculos XVIII e XIX<sup>137</sup>. E há nesta leitura do mito, esquemas simbólicos muito alinhados ao reflexo postural — lembremos que na teoria de Durand os três reflexos dominantes suscitam, cada um, uma estrutura figurativa, composta por imagens simbólicas afins; assim, os símbolos correspondentes ao gesto postural são os “da verticalização ascendente”, da “divisão quer visual quer manual” (DURAND, 2012, p. 60), que se “constelam em torno da noção de potência” (PITTA, 2005a, p. 26); essa orientação significativa corresponde ao que Durand chamou de Regime Diurno do Imaginário.

Ao Regime Noturno, correspondem os símbolos que se estruturam ao redor das outras duas dominantes reflexas, que orientam, ao contrário do regime diurno, “preocupado em dividir e reinar” (PITTA, 2005a, p. 29), simbolismos intimistas, que harmonizam e fundem as separações operadas pelo ímpeto diurno (idem, *ibid.*). Ou nas palavras de Durand (2012, p. 58):

O *Regime Diurno* tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o *Regime Noturno* subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do habitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos.

Não obstante uma leitura diurna, digamos assim, do mito prometeico ter conduzido em certa medida o século XIX, o “século de Bonaparte, das revoluções, do desenvolvimento industrial, do otimismo falacioso de todas as conquistas” (DURAND, 1998, p. 214), Durand menciona outro núcleo mítico em sua carta, pois “... não há nunca um só mito numa só sociedade, uma sociedade não pode sobreviver — como, de resto, uma psique individual ou social — se não tiver correntes compensadoras” (DURAND, 1982, p. 104). E esse outro núcleo, de caráter Noturno, agrupa uma série de símbolos da “intimidade, o intimismo, a alcova, a estufa, a mulher [...]” (DURAND, 1998, p. 214) — Durand cita mais de uma vez, como expoente deste núcleo imaginário noturno, Baudelaire, “poeta que divinizou a totalidade da feminilidade” (DURAND, 1998, p. 211) — em posição à série simbólica “‘titanesca’, prometeica”, isto é, afeita aos significados

---

<sup>137</sup> “Por exemplo, do fim do século XVIII ao meio do século XIX, a herança das Luzes, o choque da Revolução Francesa, colocaram no primeiro plano, em todos os autores, de Maistre a Marx — como R. Trousson mostrou —, o recurso ao mito de Prometeu ...” (DURAND, 2004, p. 12).

“masculinos” da divisão, da dominação, da conquista triunfante, projetados sobre a técnica e a ciência.

Esse núcleo mítico noturno alimentará o imaginário do decadentismo (DURAND, 1998, p. 205-217; 2004), também o do movimento simbolista nas artes plásticas (DURAND, 2004, p. 12). É preciso notar, como o faz Durand, que a “decadência”, referindo-se menos às condições materiais da civilização do que ao movimento profundo das dinâmicas conflitantes dos imaginários, não se faz, enquanto movimento artístico, para “constatar o declínio de uma civilização material no seu apogeu, mas para *cortar os laços* com os efeitos perversos de um triunfalismo industrial, progressista, positivista insolente” (DURAND, 2004, p. 12, grifo nosso).

Sendo essa a nossa herança mítica, podemos, no recorte muito limitado de uma única obra fílmica, porém significativa no contexto de seu próprio “movimento”, ou “gênero”<sup>138</sup>, nos perguntar se essa obra endossa um núcleo mítico ou outro, e que símbolos são atualizados na composição desta narrativa cinematográfica, aparentada da narrativa mítica.

### **Uma leitura de 2001: Uma odisseia no espaço**

As considerações que seguem a respeito do filme constituem *uma* leitura possível. Não temos a pretensão de considerar todos os aspectos, todos os elementos que constituem a obra, muito menos de esgotar seus sentidos. Durand sublinha que “o sentido de uma obra humana, uma obra de arte, está sempre por descobrir” (1998, p. 251), ou seja, ela pede sempre outra interpretação, tarefa que não se faz sem riscos — “há sempre um risco em ‘interpretar’ (idem, *ibid.*) —, e univocamente — “Um texto nunca está dito uma vez por todas, dado que o lemos e um olhar diferente do nosso, uma tradução diferente da nossa esclarece o texto” (DURAND, 1982, p. 80).

Além disso, se para recensear as unidades significativas da narrativa mítica, ou “mitemas”, para usar o termo de Lévi-Strauss (2012, p. 300)<sup>139</sup>, que também Durand adota, é preciso procurá-las “no nível da frase” (LEVI-STRAUSS, 2012, p. 300) —

---

<sup>138</sup> Usamos esses termos de modo muito banal e desprezioso, sem querer evocar uma discussão mais rigorosa sobre a definição mais adequada do que seja um movimento artístico ou um gênero narrativo.

<sup>139</sup> Assim Lévi-Strauss apresenta a noção de mitema: “1) Como todo ser linguístico, o mito é formado de unidades constitutivas. 2) Essas unidades constitutivas implicam a presença de todas aquelas que intervêm normalmente na estrutura da língua, a saber, os fonemas, os morfemas e os semantemas. Mas elas [as unidades constitutivas do mito] estão em relação a estes últimos como eles próprios em relação aos morfemas, e estes em relação aos fonemas. Cada forma difere da que a precede por um grau mais alto de complexidade. Por essa razão, chamaremos os elementos que são próprios do mito (e que são os mais complexos de todos) de grandes unidades constitutivas” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 299-300).

lembramos que Lévi-Strauss investiga a narrativa mítica em forma de relato oral ou na forma de transcrição desse relato oral, e Durand o faz, sobretudo, na forma do romance —, o fraseado de uma linguagem híbrida como o cinema apresenta muitas possibilidades de leitura, sobreposição, e relações entre a língua falada, escrita, a música e a imagem fotográfica.

Ainda assim, se se trata de destacar a natureza mítica da narrativa cinematográfica, especificamente da obra em questão, logo fica clara a coincidência de alguns de seus elementos e alguns traços das mitologias mais arcaicas: “o mito surge em primeiro lugar como um discurso que traz, nomeadamente, para o palco, personagens, situações e cenários mais ou menos não naturais. Digo ‘mais ou menos’, mas é sempre no campo do não-natural ou do não profano que se situa o discurso mítico” (DURAND, 1998, p. 94).

Esse campo se anuncia desde o título do filme. A literatura de ficção científica, mesmo antes de sua forma moderna, a proto-ficção científica, frequentemente situou suas narrativas em datas futuras (em relação ao momento de escritura), mais ou menos distantes. Assim, não importa que o ano de 1984 já tenha ficado em nosso passado, os eventos narrados por George Orwell em seu célebre romance tomam lugar no futuro; embora o regime totalitário do “futuro” descrito por Orwell já tenha se mostrado muito “real” no decorrer do século XX, *1984* pode sempre estar logo ali, na próxima esquina, num futuro distante ou nem tanto.

O mesmo vale para a data de *2001*. Michel Ciment (2013, p. 91) conta que o número 1000, “na Arábia, significa o incontável e 1001 evoca o infinito”. Uma data, portanto, que ainda que determinada, encontra-se como que fora do tempo. O espaço, também, apesar do grande domínio da viagem espacial que o homem exhibe em *2001*, ecoa a qualidade do terreno desconhecido que guarda a promessa de crescimento para aquele que se aventurar nele.

\*\*\*

Vejamos, muito sumariamente, os contornos da narrativa, sem nos preocuparmos em elencar todos os seus elementos significativos: o filme é dividido em três capítulos anunciados textualmente. O primeiro capítulo é intitulado *A aurora do homem*; o segundo, *Missão Júpiter — 18 meses depois*; o terceiro, *Júpiter e além do infinito*.

No primeiro capítulo, acompanhamos a vida de um grupo de criaturas hominídeas de feições simiescas (fica claro, pelo título, que são ancestrais do *homo sapiens*), que disputam a pouca vegetação do terreno árido com alguns animais, são presas de grandes felinos e disputam, aos berros, uma modesta fonte de água com outro grupo de

hominídeos semelhantes. O grupo vencido tem de abandonar a fonte de água e procurar abrigo em outro local para passar a noite. Ao amanhecer, deparam-se com um misterioso monólito, um bloco único de formato retangular e cor preta como o horizonte sideral que, em posição vertical, alinha-se com o sol e a lua. Os ancestrais do homem se agitam em torno da misteriosa aparição. Passado o encontro, uma das criaturas que entraram em contato com o monólito, em um momento de devaneio diante da ossada de um animal morto, descobre o primeiro objeto técnico: o osso daquele animal que, empunhado, será usado para intimidar, com violência, o grupo que se apossara da fonte de água.

Numa das sequências mais famosas da história do cinema, a criatura atira o osso para cima, e um corte seco<sup>140</sup> coloca em cena um satélite, de formato semelhante ao osso, e logo fica claro que a órbita terrestre está povoada de objetos, incluindo uma estação espacial, para onde se dirige uma nave que carrega um importante cientista, Dr. Floyd, que deve comparecer à uma reunião que ocorrerá em uma base lunar. Descobrimos, então, que há um artefato na lua mantido em segredo. Dr. Floyd está ali também para visitar o sítio de escavação deste artefato de quatro milhões de anos: um outro exemplar do monólito, idêntico ao que nossos ancestrais encontraram. O monólito emite um forte sinal em direção ao planeta Júpiter.

Tem início o segundo capítulo: dezoito meses depois da visita do Dr. Floyd à lua, a espaçonave *Discovery One* parte em expedição a Júpiter, com cinco tripulantes: o comandante da missão, Dr. David Bowman, seu assistente, Dr. Frank Poole, e outros três que compõem a equipe científica enviada com o objetivo de estudar o que quer seja que há em Júpiter. Apenas Bowman e Poole estão conscientes, estando os outros três cientistas em estado criogênico, uma vez que seus esforços serão necessários apenas quando o destino da viagem for alcançado. Além dos cinco tripulantes, há HAL 9000, o sistema de inteligência artificial que controla toda a enorme *Discovery One*. HAL 9000 é um exemplar de última geração em matéria de inteligência artificial.

Neste capítulo, vemos HAL acusar mal funcionamento de uma parte exterior da nave, que deveria entrar em pane ao final de setenta e duas horas. Bowman vai até lá verificar. O comandante retira a suposta peça defeituosa e coloca uma nova em seu lugar. Mas quando da análise da peça defeituosa, não se encontra nada de errado. HAL, um sistema de inteligência artificial que não havia cometido um único erro desde sua criação,

---

<sup>140</sup> Termo técnico que indica a passagem de um fotograma para outro completamente diferente sem que haja entre os dois qualquer efeito de transição, como o *fade-out* (quando a imagem aos poucos desaparece, para gradualmente outra surgir), ou a gradual sobreposição entre duas imagens, por exemplo.

parece ter errado. HAL sugere que a peça defeituosa seja colocada de volta em seu lugar pois, assim, ao fim das setenta e duas horas, poderiam achar facilmente o problema, e ficaria provada a precisão da previsão de HAL. Dessa vez é Poole quem vai fazer o procedimento. Como Bowman, ele pega uma das três naves individuais e se dirige ao exterior da *Discovery One*. HAL, assumindo o controle do pequeno módulo individual, mata Poole ao danificar seu traje e atirá-lo em direção ao vazio do espaço. Bowman usa outro módulo individual para recuperar o corpo de Poole. Ao retornar, HAL se recusa a abrir a escotilha para que Bowman volte à *Discovery One*. Bowman é obrigado a entrar por outra escotilha, que deve abrir manualmente. Enquanto isso, HAL desliga as máquinas de criogenia que mantêm os três membros da equipe científica vivos.

Uma vez dentro da *Discovery One*, Bowman se dirige ao local que guarda as unidades de memória de HAL, que o mantêm funcionando, e as desativa. HAL é desligado.

*Discovery One* chega a Júpiter. O monólito flutua em sua órbita. Bowman vai até ele em uma das naves individuais. É este o terceiro capítulo, *Júpiter e além do infinito*. Esta é sessão mais misteriosa do filme. Luzes de várias cores e em vários padrões formais (arcos, ondas, linhas, triângulos...), paisagens de cores saturadas, gradualmente enchem a tela numa sequência psicodélica e inquietante, sem nenhum diálogo. Ao final da sequência, Bowman, dentro de sua nave individual, se vê subitamente em um “quarto Luis XVI” (CIMENT, 2013, p. 88), um luxuoso quarto do século XVIII. De dentro de sua nave, ele vê a si mesmo, imóvel, no canto oposto do quarto: um Bowman, subitamente envelhecido dentro de seu traje espacial. Ele explora os outros cômodos, vai até o banheiro. De dentro do banheiro, então, olha para o quarto. Há um homem sentado à mesa, de costas. É ele próprio, mais velho, sem o traje. Esse Dr. Bowman, ao levantar o olhar, vê a si mesmo, ainda mais velho, deitado na cama. A próxima coisa que vê é o monólito diante de si. Deitado agora na cama há uma espécie de feto de proporções enormes, grandes olhos, cabeça, braços, envolto em um círculo luminoso. De fora do quarto, o feto paira acima da Terra, contemplando-a.

\*\*\*

A leitura de inspiração mitocrítica busca pelos elementos redundantes, ou recorrentes, da narrativa para encontrar os mitemas em torno dos quais a obra se organiza. As decisões criativas de Kubrick, que quis criar uma narrativa conduzida sobremaneira pela conjugação de imagem e música, com o mínimo de diálogo possível, fazem com que o filme tenha muitas sobreposições redundantes de motivos pictóricos e musicais.



Enfim, quatro grandes núcleos constitutivos (mitemas) saltam aos olhos: (1) o triunfo da técnica, (2) a superioridade tecnológica, (3) a perda da humanidade e (4) a recuperação da humanidade.

O capítulo inicial, *A aurora do homem*, é conduzido sob o tema do triunfo da técnica. No primeiro plano<sup>141</sup> do filme a lua preenche completamente a tela enquanto a câmera faz um movimento ascendente, revelando a Terra e sol que nasce no horizonte cósmico, até que ele se posiciona totalmente acima do planeta. Um trecho da música de Richard Strauss (1864-1949), *Assim falou Zaratustra*, acompanha o plano, conferindo certa grandiosidade ao movimento solar, pois a música caminha num crescendo que chega ao ápice quando o sol já se encontra totalmente destacado da Terra.

O tema musical se faz ouvir novamente na famosa sequência da descoberta da ferramenta, ou do objeto técnico. Após a primeira aparição do monólito, um dos primatas subitamente se apercebe do uso que pode fazer de um osso retirado da ossada de um animal morto. Eufórico, esse nosso ancestral se agita, destroçando os restos daquele animal. A sequência é entrecortada por planos muito curtos de animais vivos caindo ao chão, enquanto o mesmo trecho de *Assim falou Zaratustra* ouvido no início se repete.

Os hominídeos não precisam mais procurar pela escassa vegetação do ambiente árido: pela primeira vez, as criaturas simiescas aparecem comendo carne crua, a carne dos mesmos animais que precisavam ser espantados com movimentos largos e gritos, para que não fosse preciso dividir a vegetação rasteira.

A técnica destaca o homem do pano de fundo do cenário natural, onde ele se igualava a alguns animais e, a outros, era mesmo inferior — fato destacado pelo símio atacado por um grande felino antes do contato com o monólito.

O momento decisivo do triunfo da técnica vem na sequência em que dois grupos diferentes dessas criaturas se enfrentam pelo domínio do único local onde há água nesta paisagem árida. É a morte, causada pelo uso brutal do osso como arma, que afugenta o grupo que não teve contato com o monólito e, portanto, não possuía o domínio do objeto técnico.

A técnica faz surgir, violentamente, o homem, que expande seu domínio, daquela pequena fonte de água até a órbita terrestre, com a tecnologia espacial. Esse simbolismo ascensional, *diurno*, como diria Durand, de que as armas são frequentemente símbolos, é reforçado por mais uma recorrência: a também célebre sequência em que a criatura

---

<sup>141</sup> “Plano” significa tudo o que está entre dois cortes, ou seja, tudo o que é filmado ininterruptamente até que se faça um corte na sequência filmada.

simiesca conquistadora atira seu osso para cima, como que em afirmação de sua superioridade. A câmera acompanha o movimento do osso, que atinge o ápice de sua trajetória e começa a cair quando há o corte seco para o que parece ser um satélite, cujo formato remete ao do osso, em seu lento movimento em volta da órbita terrestre. A valsa de Johann Strauss (1825-1899), *Danúbio Azul*, é como uma coroação desse triunfo. O tempo da música, o movimento gracioso sugerido pela sua progressão, os acordes de violino, adicionam uma qualidade graciosa ao espaço conquistado e às trajetórias constantes dos satélites, à viagem lenta e precisa da espaçonave que transporta o Dr. Floyd, e especialmente à enorme estrutura da Estação Espacial Hilton, que gira ao redor de seu eixo e também ao redor da Terra.

A valsa se repetirá durante o percurso do Dr. Floyd que vai da Estação Espacial em direção à lua, seu destino final, onde ele deve visitar o sítio de escavação do misterioso objeto encontrado: o segundo monólito. Esta viagem também tem elementos redundantes que reafirmam a conquista espacial: há na lua uma espécie de posto avançado, onde ocorre a reunião com pessoas do alto escalão do Conselho Nacional de Astronáutica (todos ali guardam o segredo do que foi encontrado na lua), bem como um enorme sítio de escavação, o que deixa clara a facilidade com que se viaja para a lua e, além disso, com que se explora sua superfície nesse ano de 2001.

O próximo encontro com o monólito, escavado no solo lunar — com indícios de que estivera ali por quatro milhões de anos —, é realizado por uma equipe liderada pelo Dr. Floyd. Ao chegar ao sítio de escavação, Dr. Floyd examina o grande bloco, que envia um sinal em direção à Júpiter, emitindo uma frequência sonora aguda e penetrante.

O monólito, objeto que mais visivelmente se repete na obra, se antes marcou o ponto de virada na história do intelecto e da evolução da espécie, agora marca outro importante momento, desta vez na história do domínio espacial do homem.

Tem início a segunda parte do filme, *Missão Júpiter: dezoito meses depois*. A partir daqui o simbolismo da divisão, da conquista, da ascensão, do triunfo tecnológico e científico — em uma palavra, todo esse campo semântico *diurno* — será substituído por um registro *noturno* do Imaginário. Se antes a aurora do homem se assemelha ao nascimento do sol, seu movimento até o zênite, o próximo passo a ser dado pela humanidade, indicado pelo mesmo monólito que o impulsionou para a ascensão solar, é uma descida ao abismo, à profundidade oceânica ou cavernosa — simbolismo da descida, das profundezas, do desconhecido, do não esquadrihado e classificado, expresso aqui na vastidão do espaço fora das mediações terrestres. Aqui o espaço não é o Espaço

Conquistado e elegantemente arranjado do *Danúbio Azul*, mas o Espaço Desconhecido, das distâncias angustiantes, do tempo imóvel, marcado duplamente pela linguagem visual e musical: no domínio da imagem, isso se mostra pelo contraste entre a imensa nave *Discovery One* que parece demasiadamente lenta contra o fundo sempre idêntico do vazio sideral. No domínio da música, tais qualidades são marcadas pelo *Adagio* do balé *Gayane*, composto por Aram Khachaturian (1903-1978), com sua progressão lenta, conduzida por poucas notas, algumas sustentadas por tempos longos, conferindo algo de melancólico ao espaço.

Dois mitemas bastante próximos, ou complementares, animam esta sessão da narrativa: *a superioridade tecnológica e a perda da humanidade*, como optamos por designá-los.

Lembramos que agora acompanhamos o comandante da missão, Dr. David Bowman, seu assistente, Dr. Frank Poole, além de outros três cientistas que viajam em estado criogênico — um elemento bastante comum em narrativas de ficção científica, a criogenia é feita por máquinas de formato capsular (onde um corpo fique acomodado como em uma cama) que induzem o corpo humano a um estado de hibernação, onde a temperatura decresce absurdamente, de modo que as funções vitais diminuam seu ritmo, até o momento desejado em que se queira acordar. A gigantesca *Discovery One* é administrada pela inteligência artificial HAL 9000.

A superioridade tecnológica gira em torno da figura de HAL. Quando somos apresentados aos personagens desta sessão, estamos ao lado dos próprios Bowman e Poole que, durante uma refeição, assistem ao noticiário, que transmite uma entrevista concedida pelos dois ao repórter em terra. O entrevistador, quando menciona HAL, destaca algumas de suas características: HAL controla o sistema de criogenia/ hibernação que mantém vivos os três membros da equipe científica; ele pode “reproduzir” ou “mimetizar” (palavras usadas pelo entrevistador) a maior parte das atividades cerebrais, porém com uma velocidade e confiabilidade “incalculavelmente maiores”; humaniza-se o computador quando o entrevistador deixa de se referir a ele por “agá-a-ele” e o chama por Hal; “você é o cérebro e o sistema nervoso da nave”, tem “uma responsabilidade maior do que a de qualquer outro tripulante da missão”; “você por vezes se sente frustrado por depender de pessoas para realizarem algumas ações?”. Poole diz, a certa altura da entrevista, que “você pensa nele simplesmente como outra pessoa”. “Ele age como se tivesse emoções reais. Mas, claro, ele é programado para reagir assim para que seja mais

fácil interagir com ele. Se ele tem emoções reais ou não, acho que é algo que ninguém pode verdadeiramente responder”, diz Bowman, em seguida.

Este é um dos diálogos mais longos, se não o mais longo, de todo o filme. Boa parte dele é dedicada aos atributos de HAL, suas capacidades “intelectuais” e sua aptidão para mostrar/sentir emoções. Emoções que, em contrapartida, faltam aos personagens humanos.

Além disso, outras imagens recorrentes da superioridade da técnica são a onisciência de HAL, com seus “olhos” vermelhos espalhados por todo o interior da nave, captados pela câmera de Kubrick sempre em plano detalhe, isto é, a uma distância muito pequena entre a câmera e o objeto filmado, de modo que os “olhos” de HAL, quando aparecem, preenchem a totalidade do quadro fotográfico. Também vemos HAL derrotar Poole facilmente em uma partida de xadrez — o próprio Kubrick era um entusiasta do xadrez (CIMENT, 2013), um traço pessoal do autor que reforça o mitemas.

O diálogo com a perda da humanidade está presente na apatia, nas reações mecânicas de Bowman e Poole. Momento mais demonstrativo disso é quando Poole recebe uma mensagem de vídeo de seus pais na ocasião de seu aniversário. Os pais, entusiasmados, dão notícias de parentes, amigos, tarefas que têm feito, como dar entrevistas juntamente com os pais de Bowman, sobre a viagem comandada por seus filhos. Poole as recebe sem qualquer modificação em sua feição, tão inexpressivo quanto a voz monótona de HAL. Tampouco Bowman se altera quando HAL mata Poole — e aqui o tema da superioridade tecnológica se aproxima do outro tema paralelo do segundo capítulo, a perda da humanidade, de maneira mais estreita: a violência presente na fundação da humanidade, como se vê na cena da luta entre os grupos hominídeos pela água, agora é perpetrada pela tecnologia, e não só uma vez, mas duas, pois além de Poole, HAL mata os cientistas em hibernação.

A inversão do triunfo tecnológico transformado em tragédia se completa quando HAL se recusa a deixar Bowman retornar com o corpo de Poole à nave. Roberts (2006, p. 269) afirma que “o principal acontecimento do filme é a insanidade de HAL”<sup>142</sup>. Não nos parece que esse seja o principal momento do filme se com isso nós entendermos que este seja o centro gravitacional de todo o enredo. De qualquer forma, esse é de fato um elemento importante na narrativa. A insanidade de HAL põe em movimento o outro núcleo do filme, a recuperação da humanidade.

---

<sup>142</sup> Tradução nossa do original: “The main event of the movie is hal’s insanity”.

Bowman, assim que consegue uma entrada alternativa para dentro da nave, vai até as “entranhas” de HAL, a sala onde se encontram as unidades de memória que fazem sua inteligência funcionar. Lá, Bowman desliga as unidades uma a uma, enquanto HAL pede que ele não o faça, ao mesmo tempo em que mostra apreensão, em sua voz monótona: “Pare, Dave. Você pode parar, Dave? Pare, Dave. Estou com medo. Estou com medo, Dave. Dave, minha mente está esvanecendo. Eu posso sentir. Eu posso sentir. Minha mente está indo...não há dúvida. Eu posso sentir.... Estou... com medo”.

Quando restam apenas suas primeiras memórias, HAL pergunta a Bowman: “Meu instrutor foi o Sr. Langley, e ele me ensinou uma canção. Se você quiser ouvir, posso cantá-la para você”. — “Sim, HAL. Pode cantar para mim”, responde o Dr. Bowman, com o rosto estampando os traços mais emotivos que se vê em todo o seu tempo de tela.

Inicia-se o terceiro capítulo, *Júpiter e além do infinito*, ao som desconcertante — aterrorizador, mesmo — do coro escrito por Gyorgy Ligeti, que acompanha todas as aparições do monólito. Pois ele está lá, flutuando ao redor de Júpiter, alinhando-se com suas luas. O tema do alinhamento aparece já no primeiro plano do filme, como vimos. Lá, alinhavam-se a lua, a Terra e o sol. Nas duas primeiras aparições do monólito, na Terra e na Lua, ele indicava também um alinhamento entre os astros.

Mas aqui, perto de Júpiter, este alinhamento não é mais sugerido, ele se concretiza. Tem início a sequência mais misteriosa do filme. O alinhamento entre Júpiter, suas luas e o monólito, leva Bowman, que se aproxima em sua nave individual, a uma viagem psicodélica por padrões luminosos abstratos, paisagens desoladas, aparentemente de um momento primordial do planeta Terra, padrões fluidos e etéreos que se expandem um pouco como explosões cósmicas. Um motivo interessante aparece aqui: o plano detalhe no olho de Bowman, que lembra os planos detalhe do olhar imóvel de HAL, com sua luz vermelha ao centro, que tudo vê e tudo sabe.

Quando dá por si, Bowman, dentro de seu pequeno módulo espacial, está em um cômodo decorado à maneira de um luxuoso quarto do século XVIII. Aqui, Bowman encontrará duplos de si mesmo, em momentos cada vez mais envelhecidos.

Até que ele se encontra deitado na cama, bastante idoso, quando se coloca à sua frente o misterioso monólito. Diante dele, Bowman eleva o dedo indicador, lembrando o famoso afresco de Michelangelo, *A criação de Adão*. O idoso Dr. Bowman dá lugar a um grande e estranho feto, de proporções muito grandes, envolto em uma bolha luminosa, deitado sobre a cama. No momento seguinte, enquanto a câmera se aproxima do monólito, em sua escuridão, somos levados à escuridão do universo, onde vemos a lua, a Terra e o

grande feto que contempla o planeta, acompanhado do tema musical do início, *Assim falou Zarathustra*, cuja associação aos momentos de avanços qualitativos na evolução humana está estabelecida.

O que intriga nessa sequência é a escolha do cenário do século XVIII e a figura misteriosa do grande feto. Embora Kubrick faça, com esse filme, um apelo muito menos ao intelecto, em sua necessidade de encaixar todas as peças da narrativa em seu devido lugar, do que a uma experiência estética pré-racional, digamos assim (CIMENT, 2013, p. 87-9), podemos encontrar em outros filmes do diretor alguns elementos que ajudam na compreensão desta sequência. O cineasta tem certo fascínio pelo século das Luzes, “época em que Kubrick vê todos os nossos problemas representados”, de acordo com Ciment (2013, p. 88). Se se trata de uma “recusa” daquilo a que nos levou o triunfo da técnica; se se trata de uma “renovação” da humanidade, ou melhor, uma recriação, como dá a entender a menção implícita ao afresco de Michelangelo, é preciso voltar a algum momento crucial da história do homem. Para Kubrick, se aceitarmos o comentário de Ciment, esse momento é o século XVIII. O envelhecimento e o nascimento evocam o Regime Noturno do Imaginário, em sua estrutura organizada pelo reflexo dominante rítmico, que dá origem aos simbolismos do ciclo, do retorno, aos “mitos e [a]os dramas astrobiológicos” (DURAND, 2012, p. 58).

No jogo dos quatro mitemas destacados, é possível ver que há no filme uma tensão entre os regimes do Imaginário postulados por Durand. A primeira metade do filme, aproximadamente, é construída sob o signo da estrutura heroica do Imaginário, que motiva as ascensões e transcendências solares, as divisões e o poderio das armas.

Ao longo do segundo capítulo, a valoração positiva desse triunfo se inverte, e os prodígios da tecnologia se mostram verdadeira tragédia, com o assassinio dos astronautas por HAL em seu delírio totalitário. Assim, um registro noturno, com a participação de simbolismos próprios às duas estruturas que compõem este Regime, passa a direcionar a narrativa fílmica, que termina com uma valorização do simbolismo cíclico, encontrado nos motivos visuais presentes no quarto do século XVIII, no envelhecimento e na transformação/ renascimento do velho Bowman, agora uma criança dos astros.

Tudo isso se relaciona com as observações anteriores a respeito dos grandes mitos diretores do século XIX observados por Durand. Assim, *2001: Uma odisseia no espaço* guarda semelhanças com o imaginário do decadentismo, lá onde ele oferece uma compensação ao imaginário prometeico, titanesco, amplamente presente na primeira metade do filme; lá onde ele pretende, mais uma vez, “cortar os laços com os efeitos

perversos de um triunfalismo industrial, progressista, positivista insolente” (DURAND, 2004, p. 12). Isso fica claro quando Bowman, nas “entranhas” de HAL, expressa alguma emoção ao “mata-lo”.

Antes da Apollo 11 levar os primeiros homens à lua, período de grande otimismo com relação às perspectivas de onde a tecnologia poderia nos levar, e também de muita apreensão quanto às ameaças que a tecnologia representava, Kubrick concebe uma obra alinhada ao núcleo mítico do decadentismo, o que nos propõe outra pergunta: o pós-guerra representa uma ruptura na história da ficção científica, isto é, haveria um deslocamento do interesse pela técnica (como em Julio Verne) para uma especulação ética acerca da tecnologia ocidental — entendendo-se a tecnologia como campo de tensões, articulações, acordos e desacordos socialmente construídos —, que viria questionar o modo como nela se constroem a subjetividade e as sociabilidades, enfim, os imaginários?

### **Aquém do infinito**

A título de considerações finais, destacamos alguns caminhos interessantes que foram apontados no decorrer do estudo. Pensamos que há aproximações por fazer entre os estudos do imaginário, em sua vertente durandiana, e a semiótica peirceana. O uso da tricotomia peirceana *Ícone, Índice, Símbolo*, parece ser feito (dizemos *parece* pois não é de nosso conhecimento um estudo que tenha investigado a questão), por vezes, de maneira puramente operatória — o que não é mau por si só e deve continuar auxiliando pesquisas na área da Comunicação — sem que se leve em conta a abrangência da filosofia peirceana dos processos de significação. Embora seja preciso marcar as diferenças entre aquilo que se designa por “símbolo” em Durand e aquilo que se designa por “símbolo” em Peirce, há diálogos frutíferos entre estes dois autores, que tentamos mostrar, ainda que de modo muito tentativo.

Pensamos também que uma contribuição que os estudos do imaginário têm a dar aos estudos de comunicação é a discussão em torno do que Morin chamou de “sujeito imaginário”, ou sujeito que imagina — e ao mesmo tempo, é imaginado —, que é o sujeito que transita pelos ambientes comunicacionais, é o sujeito comunicante, se se quiser. Aí então se afastam as noções e os modelos comunicacionais “esvaziantes” do sujeito, que pressupõem um indivíduo nulo, não-partícipe de um (ou melhor, de vários) imaginários.

Sobretudo, parece ser importante para os estudos de comunicação, que se considere o mito como uma via de compreensão do mundo contemporâneo. Pensamos ter

ficado claro, a partir das falas dos autores chamados ao diálogo, que quanto mais uma sociedade se quer destituída das grandes imagens do mito, da lógica do pensamento mítico, tanto mais o mito aí se dá a ver àqueles que sabem olhar. E ainda, frequentemente em tais condições o mito tem um efeito devastador, porque cristaliza-se dogmaticamente.

A questão dos dogmas, das imagens simbólicas empobrecidas em seu semantismo, que caracterizam muitos discursos que circulam pelos ambientes comunicacionais, deixa patente a necessidade de os comunicólogos compreenderem o processo de empobrecimento das imagens simbólicas, pois trabalha-se a todo momento, seja com elas próprias, seja com suas formas degeneradas, os estereótipos. Pode-se, com esse trabalho, tanto elevar a sensibilidade através de experiências estéticas genuínas, quanto embotá-la. Isso aponta também para o estudo do preconceito, a inquirição acerca das relações entre uma sensibilidade não cultivada e a prosperidade de discursos preconceituosos. Parece-nos, então, que o fenômeno a que chamamos de “incomunicação” pode ser esclarecido também pelos estudos do Imaginário no âmbito das ciências da comunicação

Entendemos, também, que ao perseguir a indagação: “onde está o mito na contemporaneidade” (Künsch), este estudo oferece uma contribuição aos estudos da mediasfera (Contrera), dentro dos quais se procura entender as relações entre os imaginários culturais e os imaginários midiáticos. Neste esforço, podemos procurar também por diálogos genuínos entre as imagens simbólicas e as imagens midiáticas.

De fato, encontramos tal diálogo na ficção científica, uma vez que vimos uma obra da segunda metade do século passado dar continuidade e nova expressão a motivos míticos característicos de movimentos artísticos do fim do século XIX, a fim de investigar os sentidos do momento histórico contemporâneo, destacando-se assim a pertinência do estudo da ficção científica para os estudos da comunicação e do imaginário.

Não quisemos, com isso, nos dedicar ao mero passatempo de encontrar mitos aqui e acolá, mas, sim, ao trabalho de reforçar, na esteira de tantas outras pesquisas, a relevância e presença do pensamento mítico na contemporaneidade, que se faz de imaginários que, como os homens, nunca se encontram acabados, mas sempre por fazer.



## Referências:

2001: UMA odisseia no espaço. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Escrito por Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke. [S.l]: Metro-Goldwyn-Mayer; Stanley Kubrick Productions, 1968. 1 DVD (148 min.), son. color.

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução da 1ª ed. brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos: Ivone Castilho Benedetti. 6ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

A CAVERNA DOS SONHOS ESQUECIDOS. Direção: Werner Herzog. Produção: Erik Nelson e Adrienne Ciuffo. Canada/ EUA/ França/ Alemanha/ Reino Unido: Creative Differences; History Films, 2010. Recurso eletrônico (90 min.), son. color. Disponível na plataforma de *streaming* Netflix. Acesso em: 24 jul. 2016.

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: Adorno, T. W. **Indústria cultural e sociedade**. Seleção de textos Jorge M. B. de Almeida. Tradução: Juba Elisabeth Levy; Augustin Wernet; Jorge M. B. de Almeida; Maria Helena Ruschel. 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002 (Coleção Leitura).

ALMEIDA, Mauro W. B. de. Simetria e entropia: sobre a noção de estrutura de Lévi-Strauss. **Revista de Antropologia**. Revista do Departamento de Antropologia da USP. São Paulo, v. 42, n. 1-2, p. 163-197. Volume especial em homenagem a Claude Lévi-Strauss, 1999. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41616248>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

ALMEIDA, Rodrigo Vieira de. Algumas reflexões sobre o aspecto ontológico do símbolo e sua relação com a cognoscibilidade de Deus no interior da metafísica religiosa de Charles Sanders Peirce. **Cognitio**. São Paulo, v. 15, n. 2, p. 213-242, jul./dez. 2014. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/view/23070/16700>>. Acesso em: 19 out. 2015.

ALVES, Rubem. **O que é religião?** 11ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ARAÚJO, Alberto Filipe; BERGMEIER, Horst. Jung e o tempo de Eranos: do sentido espiritual e pedagógico do círculo de Eranos. **Revista @mbienteeducação**. São Paulo, v. 6, n. 1, p. 94-112, jan/jun 2013. ISSN 1982-8632. Disponível em: <[http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/28048/1/educacao\\_94-112.pdf](http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/28048/1/educacao_94-112.pdf)>. Acesso 12 jun. 2014.

ARAUJO, Denize Correa. Incursões reflexivas sobre a imagem em movimento na história do cinema. In: ARAUJO, Denize Correa; CONTRERA, Malena Segura. (Orgs.). **Teorias da Imagem e do Imaginário**. Compós, 2014, cap. 5. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/teorias\\_da\\_imagem\\_e\\_do\\_imaginario.pdf](http://www.compos.org.br/data/teorias_da_imagem_e_do_imaginario.pdf)>. Acesso em 8 jun. 2016.

ARMSTRONG, Karen. **Breve história do mito**. Tradução: Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ASSOCIATION DES AMIS DE GILBERT DURAND. **Bibliographie générale de Gilbert Durand**: Eranos. Alta Sabóia (França): Moye, 2014. Disponível em: <<http://amisgilbertdurand.com/bibliographie/>>. Acesso em: 27 mai. 2016.

ASSUNÇÃO, Alexandre. Imaginário e tecnologia: pequeno ensaio sobre suas aproximações. In: Congresso Internacional do Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire, 2, 2015, Porto Alegre. **Anais do II Congresso Internacional... [recurso eletrônico]**. Porto Alegre: Imaginalis, 2015. Disponível em: <<http://imaginalis.pro.br/editora/>>. Acesso em: 24 jul. 2016.

BACHELARD, Gaston. **Psicanálise do fogo**. 3ª ed. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, 2008.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: ROMANO, Ruggiero (org.) **Enciclopédia Einaudi, vol. 5**: Anthropos-Homem, p. 296-332. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 1985. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/12853058/Bronislaw-Baczko-Imaginacao-Social>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

BAITELLO Júnior, Norval. **O pensamento sentado**: sobre glúteos, cadeiras e imagens. São Leopoldo: Unisinos, 2012.

BARBIER, René. Sobre o imaginário. Tradução: Márcia Lippincott Ferreira da Costa; Vera de Paula. **Em aberto**, Brasília, ano 14, n. 61, p. 15-23, jan./mar. 1994. Disponível em: <<http://emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/issue/view/223>>. Acesso em: 30 abri. 2016.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. A saia de Marilyn: do arquétipo ao estereótipo nas imagens midiáticas. **E-compós** — Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v. 12, n. 1, p. 1-17, jan./abr. 2009. Disponível em: <<http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/365/321>>. Acesso em: 05 jul. 2016.

\_\_\_\_\_. Comunicação e imaginário: uma proposta metodológica. **Intercom** — revista brasileira de ciências da comunicação. São Paulo, v. 33, n. 2, p. 125-143, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/596/557>>. Acesso em: 21 mar. 2016.

\_\_\_\_\_. O imaginário e a hipostasia da comunicação. **Comunicação, mídia e consumo** – revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo ESPM, São Paulo, ano 10, v. 10, n. 29, pp. 13-29, set./dez. 2013. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/558>>. Acesso em: 2 mai. 2016.

\_\_\_\_\_. Gilbert Durand, o montanhês que desafiou a margem esquerda do Sena. **Esferas** - Revista Interprogramas de Pós-graduação em Comunicação do Centro-Oeste. Brasília, ano 3, n. 4, p. 147-155, jan./jun. 2014a. Disponível em: <<http://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/viewFile/5119/3446>>. Acesso em: 14 mai. 2016.

\_\_\_\_\_. Raízes dos estudos do imaginário: teóricos, noções, métodos. In: ARAUJO, Denise Correa; CONTRERA, Malena Segura. (Orgs.). **Teorias da Imagem e do Imaginário**. Compós, 2014b. cap. 3. E-book disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/teorias\\_da\\_imagem\\_e\\_do\\_imaginario.pdf](http://www.compos.org.br/data/teorias_da_imagem_e_do_imaginario.pdf)>. Acesso em 8 jun. 2016.

\_\_\_\_\_.; WUNENBURGER, Jean-Jacques. Apresentação. In: Congresso Internacional do Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire, 2, 2015, Porto Alegre. **Anais do II Congresso Internacional... [recurso eletrônico]**. Porto Alegre: Imaginalis, 2015. Disponível em: <<http://imaginalis.pro.br/editora/>>. Acesso em: 4 mai. 2016.

BARROS, Eduardo Portanova. Entrevista: Denis Domeneghetti Badia e José Carlos de Paula Carvalho. **Esferas** — Revista Interprogramas de Pós-graduação em Comunicação do Centro-Oeste, Brasília, ano 3, n. 4, p. 193-197, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/viewFile/5481/3453>>. Acesso em: 15 mai. 2016.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11ª ed. Tradução: Rita Buongiorno; Pedro de Souza. São Paulo: Bertrand Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_. **Elementos de semiologia**. Tradução: Izidoro Blikstein. 19ª ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

BELSEY, Catherine. **Poststructuralism: a very short introduction**. New York: Oxford University Press, 2002. (Very Short Introductions; 73).

BRUGGER, Walter. **Dicionário de Filosofia**. Tradução: Antônio Pinto de Carvalho. 3ª ed. São Paulo: EPU, 1977.

BYSTRINA, Ivan. **Cultura e devoração**: as raízes da cultura e a questão do realismo e do não-realismo dos textos culturais. Palestra organizada pelo CISC, proferida no âmbito da Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP em 12 de outubro de 1990. São Paulo, 1990a. Disponível em <<http://www.cisc.org.br/portal/index.php/en/biblioteca/finish/21-bystrina-ivan/66-cultura-e-devoracao.html>>. Acesso em 27 dez. 2014.

\_\_\_\_\_. **Semiótica da cultura**: alguns conceitos semióticos e suas fontes. Palestra organizada pelo CISC, proferida no âmbito da Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP em 17 de outubro de 1990. São Paulo, 1990b. Disponível em <<http://www.cisc.org.br/portal/index.php/en/biblioteca/finish/21-bystrina-ivan/65-alguns-conceitos-semioticos-e-suas-fontes.html>>. Acesso em 26 dez. 2014.

\_\_\_\_\_. **Inconsciente e cultura**. Palestra organizada pelo CISC, proferida no âmbito da Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP em 1995. São Paulo, 1995. Disponível em <<http://www.cisc.org.br/portal/index.php/en/biblioteca/finish/21-bystrina-ivan/67-inconsciente-e-cultura.html>>. Acesso em 26 dez. 2014.

CABRERA, Julio. Cinema e filosofia: para uma crítica da razão logopática. In: \_\_\_\_\_. **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Tradução: Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 14ª ed. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

\_\_\_\_\_. **O poder do mito**. Com Bill Moyers. 30ª ed. Org. por Betty Sue Flowers. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 2014.

\_\_\_\_\_. **As transformações do mito através do tempo**. Tradução: Heloysa de Lima Dantas. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

CARL GUSTAV JUNG. Produção de Salomón Shang. Barcelona: Producciones Kaplan, 2007. Originalmente, 1 DVD (77 min), preto e branco. Acesso eletrônico disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PEhAXggHUNA&feature=youtu.be>>; e também em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9H2af3nNgMs&feature=youtu.be>>. Acesso em 28 out. 2015.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução: Tomás Rosa Bueno. 2ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012 (Biblioteca do pensamento moderno).

\_\_\_\_\_. **Linguagem e mito**. Tradução: J. Guinsburg; Miriam Schnaiderman. 4ª ed., 4ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2013 (Debates; 50).

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Claude Lévi-Strauss: fundador do pós-estruturalismo. In: SEMINÁRIO SENTIDOS DE LÉVI-STRAUSS, 2008, São Paulo, **Gravação em vídeo de palestra proferida no dia 9 de out. 2008, em evento organizado pelo Departamento de Antropologia da FFLCH/USP**. São Paulo: IEB-USP (Instituto de Estudos Brasileiros), 2008. Disponível em: <<http://www.video.rnp.br/portal/struts/video.action;jsessionid=DF19707D49D85F57A6E20600F7BF39EF?idItem=10837>>. Acesso em: 17 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. Claude Lévi-Strauss por Eduardo Viveiros de Castro (entrevista). **Estudos Avançados**. [Instituto de Estudos Avançados da USP], São Paulo, v. 23, n. 67, p. 193-202, 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v23n67/a23v2367.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2016.

CAZELOTO, Edilson. Vínculos abstratos: a construção de um imaginário capitalista. **Folios**: Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia, Medellín (Colômbia), n. 29, p. 35-54, 2013. Disponível em: <<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/folios/article/view/18299/15717>>. Acesso em: 10 Jun. 2014.

\_\_\_\_\_. Sociabilidades gerenciadas: o discurso tecnológico e a despotencialização do Imaginário. **Líbero**: São Paulo, v.17, n. 33, p. 105-116, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/12/10-Edilson-.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. **Mídias sociais**: vínculos e mercantilização na cibercultura. Curso ministrado no primeiro semestre de 2014 no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero. São Paulo: 2014b.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain; colaboração de André Barbault et. al. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Coord. Carlos Sussekind. Tradução: Vera Costa e Silva et. al. 19ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CHINELLATO, Thais Montenegro. Mitologias no imaginário da publicidade. **Communicare** — revista do Centro Interdisciplinar de Pesquisa da Faculdade Cásper Líbero. São Paulo, v. 6, n. 2, p. 97-111, 2º semestre, 2006. Disponível em: <<http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/07/Communicare-6.2.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2016.

CIMENT, Michel. **Conversas com Kubrick**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Prefácio de Martin Scorsese. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COMTE-SPONVILLE, André. **Dicionário filosófico**. Tradução: Eduardo Brandão. 2ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

CONTRERA, Malena Segura. **O mito na mídia**: a presença de conteúdos arcaicos nos meios de comunicação. São Paulo: Annablume, 1996.

CONTRERA, Malena Segura. Publicidade e mito. **Significação** - revista de cultura audiovisual. São Paulo, v. 29, n. 18, p. 59-87, nov. 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65558/68171>>. Acesso em: 08 jul. 2016.

\_\_\_\_\_. Ontem, hoje e amanhã: sobre os rituais midiáticos. **Famecos** — revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação Social da PUC-RS: Porto Alegre, v.1, n. 28, quadrimestral, p. 115-123, dez. 2005. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3343/2599>>. Acesso em: 29 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. A dessacralização do mundo e a sacralização da mídia. In: BAITELLO JUNIOR, Norval; GUIMARÃES, Luciano; MENEZES, José Eugenio de Oliveira; PAIERO, Denise (orgs.). **Os símbolos vivem mais que os homens: ensaios de comunicação, cultura e mídia**. São Paulo: Annablume/ CISC, 2006, p. 107-120.

\_\_\_\_\_. **Mediosfera: meios, imaginário e desencantamento do mundo**. São Paulo: Annablume, 2010 (Coleção Comunicações).

\_\_\_\_\_. Acerca da relação entre comunicação e cidadania: re-significações necessárias. In: SAMPAIO, Inês (org.). **Comunicação, cultura e cidadania**. Campinas: Pontes Editores, 2012, p. 141-152.

\_\_\_\_\_. Imagens endógenas e imaginação simbólica. In: COMPÓS, 24, 2015, Brasília. **Anais do XXIV Encontro Nacional COMPÓS**. Brasília, DF: [s.n.], 2015, p. 1-15. ISSN: 2236-4285. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/biblioteca/artigomalenacomp%C3%B3sautoria\\_2882.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/artigomalenacomp%C3%B3sautoria_2882.pdf)>. Acesso em: 23 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. A imagem simbólica na contemporaneidade. In: Congresso Internacional do Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire, 2, 2015, Porto Alegre. **Anais do II Congresso Internacional... [recurso eletrônico]**. Porto Alegre: Imaginalis, 2015b, p. 62-73. Disponível em: <<http://imaginalis.pro.br/editora/>>. Acesso em: 19 jul. 2016.

COSTA, Virginia E. Suassuna Martins; MEDEIROS, Marcelo. O tempo vivido na perspectiva fenomenológica de Eugène Minkowski. **Psicologia em Estudo** [Departamento de Psicologia da Universidade Estadual de Maringá], Maringá, v. 14, n.2, p. 375-383, abr./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v14n2/v14n2a18.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. Tradução: Enrico Corvisieri. [Contém os livros Discurso do método; As paixões da alma; Meditações]. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os pensadores).

DRAVET, Florence. Para uma crítica da razão metafórica na cultura contemporânea – bases teóricas. **Revista Famecos**, v. 18, n. 2, p. 576-597, maio/ago. 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/9008/6569>>. Acesso em: 20/12/2014.

\_\_\_\_\_; SILVA, Gustavo de Castro e. A mediação dos saberes e o pensamento poético. **Revista Famecos**, n. 32, p. 71-77, abril 2007. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3417/2680>>. Acesso em: 20/12/2014.

DURAND, Gilbert. **Mito, símbolo e mitodologia**. Tradução: Hélder Godinho e Vitor Jabouille. Lisboa: Editorial Presença, 1982 (Coleção Clivagens; 7).

DURAND, Gilbert. Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, mitanálise e mitocrítica. Tradução: José Carlos de Paula Carvalho; Denis D. Badia. **Revista da Faculdade de Educação** (USP), São Paulo, v. 11, n. 1-2, p. 243-273, 1985. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/rfe/article/view/33348/36086>>. Acesso em: 8 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. **A imaginação simbólica**. Tradução: Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix; EDUSP. 1988.

\_\_\_\_\_. A renovação do encantamento. Tradução: José Carlos de Paula Carvalho. **Revista da Faculdade de Educação**. São Paulo, v. 15, n. 1, p. 49-60, jan./jun. 1989. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rfe/article/view/33429/36167>>. Acesso em: 15 mai. 2016.

\_\_\_\_\_. **Campos do imaginário**. Textos reunidos por Danièle Chauvin. Tradução: Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1998. (Teoria das Artes e Literatura; 6).

\_\_\_\_\_. O retorno do mito: introdução à mitologia. Mitos e sociedades. [capítulo primeiro do livro Introdução à mitologia. Mitos e sociedades, cedido pelo autor e traduzido por Tania Pitta e Mário de Carvalho]. **Revista Famecos**. Porto Alegre, v. 11, n. 23, p. 7-22, quadrimestral, abri. 2004. Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3246/2506>>.

Acesso em: 20 jul. 2016.

\_\_\_\_\_. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. 5ª ed. Tradução: Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 2011 (Coleção Enfoques. Filosofia).

\_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. 4ª ed. Tradução: Hélder Godinho. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**, ou, Cosmo e história. Tradução: José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

\_\_\_\_\_. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. Tradução: Sonia Cristina Tamer. Prefácio de Georges Dumézil. 4ª tiragem, 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes – selo martins, 2012. (Coleção Tópicos).

\_\_\_\_\_. **Mito e realidade**. 6ª ed. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Coleção Debates; 52).

ERANOS FOUNDATION.org. **Who we are**. Suíça, Ascona, [última atualização em 18 mai. 2016]. Disponível em: <<http://www.eranosfoundation.org/history.htm>>. Acesso em: 28 mai. 2016.

ESPIG, Márcia Janete. O conceito de imaginário: reflexões acerca de sua utilização pela História. **Textura**, Canoas – RS, v. 5, n. 9, p. 49-56, nov. 2003. Disponível em: <<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/701/522>>. Acesso em: 3 mai. 2016.

EVANS, Richard I. “Sitting across from Carl Jung”. **Observer** — publicação da APS (Association for Psychological Science), Danvers, Massachusetts, vol. 25, n. 4, abril 2012. Disponível em:

<<http://www.psychologicalscience.org/index.php/publications/observer/2012/april-12/sitting-across-from-carl-jung.html>>. Acesso em 28 out. 2015.

FAIZIBAIOFF, Danilo Salles; ANTÚNEZ, Andrés Eduardo Aguirre. O aspecto pessoal (vivido) em Minkowski como fundamento diagnóstico e metodológico da Psicopatologia Fenômeno-

Estrutural. **Boletim Academia Paulista de Psicologia**, São Paulo, v. 35, n. 88, p. 39-58, jan./jun. 2015. ISSN: 1415-711X. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=94640400004>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

FELINTO, Erick. Patologias no sistema da comunicação, ou o que fazer quando o objeto desaparece. **Comunicare**, São Paulo, v. 2, n. 2, p.19-26, 2º sem., 2002. Disponível em: <<http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/07/Patologias-no-sistema-da-comunica%C3%A7%C3%A3o.pdf>>. Acesso em 15 dez. 2014.

\_\_\_\_\_. Novas tecnologias, antigos mitos: apontamentos para uma definição operatória de imaginário tecnológico. **Galáxia**: São Paulo, n. 6, p. 165-188, outubro 2003. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1341/830-->>. Acesso 20 Jun. 2014.

FERNANDES, Paulo Emílio de P. B. Do inefável ao dogmático: sobre o nascimento do mito, a multivalência de seus símbolos e suas más interpretações. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO E CULTURA, 5, 2015, São Paulo. **Anais do V ComCult: o que custa o virtual? [recurso eletrônico]**. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2015. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/biblioteca/finish/30-comcult/180-paulo-emilio-fernandes.html>>. Acesso em: 26 jun. 2016.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. Tradução: Raquel Abi-Sâmara. Organização: Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FRANZ, Marie-Louise von. **Alquimia**: introdução ao simbolismo e à psicologia. Tradução: Álvaro Cabral. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1996 (Coleção Estudos de Psicologia Junguiana por Analistas Junguianos).

FREITAS, Jacira de. Imaginação em Rousseau e Diderot. **Discurso** – Revista do Departamento de Filosofia da USP. São Paulo: v. 45, n. 1, p. 169-186, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/102546/100838>>. Acesso em: 10 mai. 2016.

FRY, Paul H. Introduction to theory of literature, Lecture 10: Deconstruction I. **Open Yale Courses**. New Haven: Yale College, 2009. Disponível em: <<http://oyc.yale.edu/english/engl-300/lecture-10#transcript>>. Acesso em: 23 mar. 2016.

GALEANO, Eduardo. Galeano fala sobre Os Filhos dos Dias, um livro em que cada dia nasce uma história [Entrevista à L&PM Editores]. **L&PM Blog**. [s.l]. Mai. 2013. Disponível em: <[http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=816261&SubsecID=618848&Template=../artigosnoticias/user\\_exibir.asp&ID=846191](http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=816261&SubsecID=618848&Template=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=846191)>. Acesso em: 15/03/2016.

GELL, Alfred. Technology and magic. **Anthropology today**. Publicação da Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, vol. 4, n. 2, p. 6-9, abr. 1988. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3033230>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

GODINHO, Helder. Na morte de Gilbert Durand. **Cadernos do Ceil** – revista multidisciplinar de Estudos sobre o Imaginário. Lisboa, n. 2, p. 4-6, dez. 2012. Disponível em: <[https://ielt.fcsh.unl.pt/config/ielt/conteudo/cadernosceil/ficheiros/n2/3\\_CCEIL2\\_2012\\_HGmem.pdf](https://ielt.fcsh.unl.pt/config/ielt/conteudo/cadernosceil/ficheiros/n2/3_CCEIL2_2012_HGmem.pdf)>. Acesso em: 4 ago. 2016.

GRUPO BANCO MUNDIAL. **World development report 2016**: digital dividends. Washington DC: World Bank, 2016. DOI: 10.1596/978-1-4648-0671-1. Disponível em: <<https://openknowledge.worldbank.org/handle/10986/23347>>. Acesso em: 05 jul. 2016.

HAGENER, Malte. **Moving forward, looking back: the european avant-garde and the invention of film culture, 1919-1939.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. Disponível parcialmente em:

<<https://www.google.es/books?isbn=9053569618>>. Acesso em: 10 jul; 2016.

HINSHAW, Robert. **Welcome to Eranos.** [catálogo das publicações das conferências do Círculo de Eranos, conhecidas como *Eranos Jahrbuch*, incluindo índice por autor, organizado pela editora Daimon Publishers, responsável pela distribuição dos anuários; o catálogo se encontra disponível para download gratuito no site da editora, na caixa de descrição “Eranos Yearbooks”]. Suíça, Einsiedeln, [200-]. Disponível em:

<[http://www.daimon.ch/catalog/index.php?manufacturers\\_id=5](http://www.daimon.ch/catalog/index.php?manufacturers_id=5)>. Acesso em: 27 mai. 2016.

HORSCHUTZ, Renata Whitaker. **A importância das vivências infantis para o processo de individuação.** 2006. Monografia apresentada como requisito parcial para conclusão da formação de Analista na Associação Junguiana do Brasil. Instituto Junguiano de São Paulo. São Paulo, 2006.

JUNG, Carl. G. Depois da catástrofe. In: JUNG, Carl. G. **Aspectos do drama contemporâneo.** Tradução: Márcia C. de Sá Cavalcante. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1990 (Obras Completas de C. G. Jung; v. X/2), p. 17-37.

\_\_\_\_\_. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, Carl. G. et al. **O homem e seus símbolos.** Tradução: Maria Lúcia Pinho. 2ª ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008 [obra póstuma].

\_\_\_\_\_. **Um mito moderno sobre coisas vistas no céu.** Tradução: Eva Bornemann Abramowitz. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

\_\_\_\_\_. **Sobre sentimentos e a sombra: sessões de perguntas de Winterthur.** Tradução: Lorena Richter. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

JUNG ON FILM. Direção de John W. Meaney. Excertos selecionados por Merrill Berger para Segaller Films. Produzido por University of Houston com apoio do Fund for Advancement of Education. Distribuído por Segaller Films [s.l.], 1990. 1 DVD (77 min), son., preto e branco. Entrevista originalmente gravada em Zurique em 1957. Entrevistador: Richard I. Evans. Disponível como recurso eletrônico em: <<http://www.youtube.com/watch?v=oWFWrKXAEPk>>. Acesso em: 28 out. 2015.

KARNAL, Leandro. **Leandro Karnal: entrevista ao programa Roda Viva** [jul. 2016]. Entrevistadores: Augusto Nunes; Mônica Manir; Maria Fernanda Cândido; José Alves de Freitas Neto; Ana Cristina Reis; Bruno Meier. São Paulo: TV Cultura, 2016. Recurso eletrônico audiovisual. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JmMDX42jOoE>>. Acesso em: 4 jul. 2016.

KLEIN, Alberto. A dimensão simbólica da imagem e sua sobrevida na sociedade midiática. In: ARAUJO, Denise Correa; CONTRERA, Malena Segura. (Orgs.). **Teorias da Imagem e do Imaginário.** Compós, 2014b, cap. 1. E-book disponível em:

<[http://www.compos.org.br/data/teorias\\_da\\_imagem\\_e\\_do\\_imaginario.pdf](http://www.compos.org.br/data/teorias_da_imagem_e_do_imaginario.pdf)>. Acesso em 8 jun. 2016.

KÜNSCH, Dimas A. Teoria compreensiva da comunicação. In: KÜNSCH, Dimas A.; BARROS, Laan Mendes de (Orgs.). **Comunicação: saber, arte ou ciência? Questões de teoria e epistemologia.** São Paulo: Plêiade, 2008, p. 173-195.



LANGER, Susanne K. **Filosofia em nova chave**. Tradução: Janete Meiches; J. Guinsburg. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004 (Debates; 33).

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval**. Tradução: António José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (Cosac Naify Portátil; 10).

\_\_\_\_\_. **Antropologia estrutural dois**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2013. (Coleção Ensaios; 32).

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MACHADO, Arlindo. O quarto iconoclasmo. In: MACHADO, A. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 6-33.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade (entrevista a Juremir Machado da Silva). **Revista Famecos – mídia, cultura e tecnologia**, Porto Alegre, vol. 8, n. 15, p. 74-82, ago. 2001. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123/2395>>. Acesso em: 23 jul. 2016.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Editorial. **Revista de Antropologia**, São Paulo, vol. 42, n. 1-2, Volume Especial em Homenagem a Claude Lévi-Strauss, p. 5-6, 1999. Disponível em: <[http://www.jstor.org/stable/41616240?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/41616240?seq=1#page_scan_tab_contents)>. Acesso em: 17 jun. 2016.

MARTINO, Luiz C. Cepticismo e inteligibilidade do pensamento comunicacional. **Ciberlegenda**, Rio de Janeiro, n. 5, edição especial, p. 1-14, 2001. Disponível em <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/313/194>>. Acesso em 6 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. O campo da comunicação e suas teorias. In: Künsch, Dimas A.; BARROS, Laan Mendes de (Orgs.). **Comunicação: saber, arte ou ciência? Questões de teoria e epistemologia**. São Paulo: Plêiade, 2008, p. 13-33.

MARTINO, Luís Mauro Sá; MENEZES, José Eugenio de Oliveira. Media Literacy: competências midiáticas para uma sociedade midiaticizada. **Líbero**, vol. 15, n. 29, p. 9-18, jun. 2012. Disponível em: <<http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/05/Texto-em-contexto-Media-Literacy.pdf>>. Acesso em: 29 jun. 2016.

MATTELART, Armand & Michèle. **História das teorias da comunicação**. 15ª ed. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

MEDINA, Cremilda; KÜNSCH, Dimas A. Andança mágica em outra História: uma conversa sobre a narrativa do mito. In: KÜNSCH, Dimas A.; AZEVEDO, Guilherme; BRITO, Pedro Debs; MANSI, Viviane Regina (Orgs.). **Comunicação, diálogo e compreensão**. São Paulo: Plêiade, 2014, p. 63-78. Disponível em: <<http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2015/04/E-book-Comunica%C3%A7%C3%A3o-Di%C3%A1logo-Compreens%C3%A3o.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

MENEZES, José Eugenio de Oliveira. Comunicação como ciência da cultura: os meios como espaços de construção de sentidos. **Communicare**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 47-58, 1º sem., 2002. Disponível em:

<<http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/07/Comunica%C3%A7%C3%A3o-como-ci%C3%Aancia-da-cultura.pdf>>. Acesso em: 5 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. Processos de mediação: da mídia primária à mídia terciária. **Communicare**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 27-40, 1º sem. 2004. Disponível em: <<http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/07/Processos-de-media%C3%A7%C3%A3o.pdf>>. Acesso em 20 dez. 2014.

\_\_\_\_\_. **Rádio e cidade**: vínculos sonoros. São Paulo: Annablume, 2007.

MININNI, Giuseppe. **Psicologia cultural da mídia**. Tradução: Mario Bresighello. São Paulo: A Girafa Editora/ Edições SESC SP, 2008.

MONTAINGE, Michel de. Apologia de Raymond Sebond. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio**. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 208-283. (Os Pensadores; XI)

MORIN, Edgar. **O enigma do homem**. 2ª ed. Tradução: Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979 (Biblioteca de Ciências Sociais).

\_\_\_\_\_. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução: Dulce Matos. Lisboa: Instituto Piaget, 1991 (Coleção Epistemologia e Sociedade).

\_\_\_\_\_. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia sociológica. Tradução: Luciano Loprete. São Paulo: É realizações, 2014.

NOBELPRIZE.org. The oficial web site of the Nobel Prize. **The Nobel Prize in Physiology or Medicine 1973**. [s.l.], Nobel Media AB, 2014. Disponível em:

<[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/medicine/laureates/1973/](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/medicine/laureates/1973/)>. Acesso em: 1 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. **The Nobel Prize in Physiology or Medicine 1981**. [s.l.] Nobel Media AB, 2014. Disponível em: <[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/medicine/laureates/1981/](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/medicine/laureates/1981/)>. Acesso em: 1 jun. 2016.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 1995, (Coleção E; 3).

\_\_\_\_\_. Representations of imaginary, nonexistent, or nonfigurative objects. **Cognitio**. São Paulo, v. 7, n. 2, p. 277-291, jul./dez. 2006. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/view/13552/10068>>. Acesso em: 19 out. 2015.

O PODER do mito. (Entrevista de Joseph Campbell a Bill Moyers). Produtora da série: Catherine Tatge. Consultora da série: Betty Sue Flowers. Editor executivo: Bill Moyers. EUA, [S.l.]: Apostrophe S Productions, 1988. Publicação e distribuição no Brasil: Log On Editora Multimídia. 2 DVDs (354 min), son. color.

OTERO, Léo Godoy. **Introdução a uma história da ficção científica**. São Paulo: Lua Nova, 1987.

PADOVANI, Umberto; CASTAGNOLA, Luís. **História da filosofia**. 9ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1972.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia**. Tradução: Octanny S. da Mota; Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1993.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Imaginário, cultura e comunicação: métodos do Imaginário**. [Fragmento de obra inédita cedido pela autora]. [S.l] [s.n], 1995 [data que consta no documento cedido].

\_\_\_\_\_. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica editora, 2005a. (Coleção filosofia).

\_\_\_\_\_. (org.). **Ritmos do imaginário**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005b.

RAYMOND, Marc. Great Directors: Martin Scorsese. **Senses of Cinema**. [S.l], issue 20, mai. 2002. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/scorsese/#film>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

RÈGE, Philippe. **Enciclopedia of french film directors: volume 1 — A-M**. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2010. Disponível parcialmente em: <[https://books.google.com.br/books?id=ud2-AAAAQBAJ&dq=encyclopedia+of+french+film+directors&hl=pt-BR&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.com.br/books?id=ud2-AAAAQBAJ&dq=encyclopedia+of+french+film+directors&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s)>. Acesso em: 15 jul. 2016.

RIO DE LAMA. Direção: Tadeu Jungle. Produção: Marcos Nisti; Rawlinson Peter Terrabuio; Tadeu Jungle. São Paulo/Curitiba: Academia de Filmes; Beenoculus; Maria Farinha Filmes, 2016. Aplicativo para celular smartphone funcionando com o sistema operacional Android (9 min. 34 segs.) Cor, estéreo, filmado em Realidade Virtual. Endereço online da página oficial do documentário: <<http://www.riodelama.com.br/>>. Também disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=4&v=7zQZqqSkJq0](https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=7zQZqqSkJq0)>. Acesso em: 15 jul. 2016.

ROBERTS, Adam. **The history of science fiction**. New York: Palgrave Macmillan, 2006. (Palgrave histories of literature).

RÜDIGER, Francisco. Passagens da indústria cultural à cibercultura: o exemplo do cinema de ficção. **Sessões do Imaginário – cinema, cibercultura, tecnologias da imagem**, Porto Alegre, ano 11, n. 15, p. 20-26, julho 2006. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/famecos/ojs/index.php/famecos/article/view/887/9008>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

\_\_\_\_\_. Antropologia na era da máquina, ficção científica como sociologia aplicada: Kurt Vonnegut, Player Piano e o triunfo do fetichismo tecnológico no século 20. **Civitas – revista de ciências sociais**, Porto Alegre, v. 9, n. 2, p. 197-208, maio-ago. 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/4721/4578>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

SAFATLE, Vladimir. Lévi-Strauss e a dissolução da autonomia do mental. In: SEMINÁRIO SENTIDOS DE LÉVI-STRAUSS, 2008, São Paulo, **Gravação em vídeo de palestra proferida no dia 16 de out. 2008, em evento organizado pelo Departamento de Antropologia da FFLCH/USP**. São Paulo: IEB-USP (Instituto de Estudos Brasileiros), 2008. Disponível em: <<http://www.video.rnp.br/portal/struts/video.action;jsessionid=DF19707D49D85F57A6E20600F7BF39EF?idItem=6892>>. Acesso em: 17 jun. 2016.

SANTAELLA, Lucia. Por uma epistemologia antidualista. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (org.). **Epistemologia da comunicação no Brasil: trajetórias autorreflexivas**, p. 35-48. São Paulo: ECA-USP, 2016. Disponível em: <[http://www.assibercom.org/download/Epistemologia\\_Ibercom\\_2015.pdf](http://www.assibercom.org/download/Epistemologia_Ibercom_2015.pdf)>. Acesso em: 04 jul. 2016.

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

SCORSESE, Martin. Prefácio. In: CIMENT, Michel. **Conversas com Kubrick**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Prefácio de Martin Scorsese. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SEED, David. **Science Fiction: a very short introduction**. New York: Oxford University Press, 2011. (Very short introductions; 271).

SEGAL, Robert A. **Myth: a very short introduction**. New York: Oxford University Press, 2004. (Very short introductions; 111).

SIGHT & SOUND. **The Greatest Films of All Time 2012: critics' top 100**. [S.l.]: British Film Institute, 2012. Disponível em: <<http://www.bfi.org.uk/films-tv-people/sightandsoundpoll2012/critics>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. **The Greatest Films of All Time 2012: directors' top 100**. [S.l.]: British Film Institute, 2012b. Disponível em: <<http://www.bfi.org.uk/films-tv-people/sightandsoundpoll2012/directors>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do imaginário**. 3ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2012.

SILVA NETO, Gabriel Lage da. **Mídia e narrativas míticas brasileiras: o caso do programa "Catalendas" da TV Cultura do Pará**. 2010. 112 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/02/26-m%C3%ADdia-e-narrativas-m%C3%ADticas-brasileiras.pdf>>. Acesso em: 3 jul. 2016.

SILVEIRA, Nise da. **Jung: vida & obra**. 1ª ed. 22ª reimpressão. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011 (Coleção Vida e Obra).

SODRÉ, Muniz. **A ficção do tempo: análise da narrativa de Science-fiction**. Petrópolis: Vozes, 1973. (Vozes do Mundo Moderno; 10).

\_\_\_\_\_. Comunicação: um campo em apuros teóricos. **Matrizes**. São Paulo, ano 5, n. 2, p. 11-27, jan./ jun. 2012. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/336/pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2015.

\_\_\_\_\_. **A ciência do comum: notas para o método comunicacional**. Petrópolis: Vozes, 2014.

STRONGOLI, Maria Thereza de Queiroz Guimarães. Encontros com Gilbert Durand: cartas, depoimentos e reflexões sobre o Imaginário. In: PITTA, Danielle Perin Rocha. **Ritmos do imaginário**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005.

TEICH, Howard. Os gêmeos: uma perspectiva arquetípica. In: DOWNING, Christine (org.). **Espelhos do Self**. Tradução: Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Cultrix, 1994.

UHLICH, Keith. Great Directors: Stanley Kubrick. **Senses of Cinema**. [S.l], issue 20, mai. 2002. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/kubrick/>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNANBUCO. Núcleo de Pesquisas sobre o Imaginário. Departamento de Antropologia. **Histórico**. [2011?]. Disponível em: <<http://www.nucleo-pesquisa-imaginario.com/nucleo/historico.html>>. Acesso em: 11 mai. 2016.

VARGAS LLOSA, Mario. **A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura**. Tradução: Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

VEYNE, Paul. **Os gregos acreditavam em seus mitos?** Ensaio sobre a imaginação constituinte. Tradução: Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores**. 3ª ed. Tradução: Petê Rissatti. São Paulo: Aleph, 2015.

WACHTEL, Edward A. The first Picture show: cinematic aspects of cave art. **Leonardo** – Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology. The MIT Press, Massachusetts, v. 26, n. 2, p. 135-140, 1993. Disponível em: <[http://www.jstor.org/stable/1575898?seq=1&loggedin=true#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/1575898?seq=1&loggedin=true#page_scan_tab_contents)>. Acesso em: 15 jul. 2016.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. Gaston Bachelard (1884-1962). In: PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Parte 2: Os pais fundadores da noção de imaginário. Rio de Janeiro: Atlântica editora, 2005, p.41-57. (Coleção filosofia).

\_\_\_\_\_. **O imaginário**. Tradução: Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.