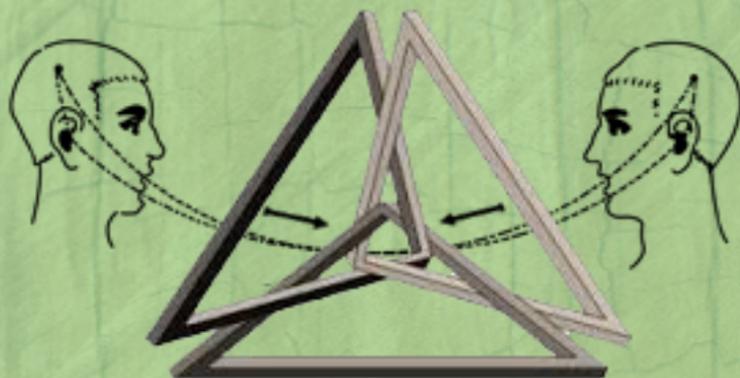


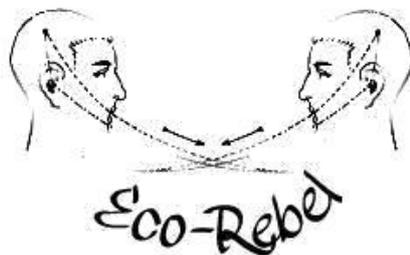
Ecolinguística

**Revista Brasileira de Ecologia e Linguagem
(ECO-REBEL)**

Volume 10, número 3, 2024



**Programa de Pós-Graduação em Linguística
Departamento de Linguística
Instituto de Letras
Universidade de Brasília**



Editorial

Mayara Macedo Assis - Editora convidada

Prezadores leitores, prezadas leitoras,

O presente volume da ECO-REBEL é constituído por trabalhos apresentados no VI Encontro Brasileiro de Imaginário e Ecolinguística (VI EBIME), realizado virtualmente nos dias 27, 28 e 29 de novembro de 2023. O EBIME é resultado da confluência de duas áreas de pesquisa: o campo do Imaginário e a Ecolinguística. Foi idealizado pelo Núcleo de Estudos de Ecolinguística e Imaginário (NELIM), da Universidade Federal de Goiás (UFG), com o objetivo de divulgar os avanços do grupo de pesquisa.

Os trabalhos aceitos e apresentados no evento foram divididos em dois números para a revista. O v. 10 n. 2 consiste nos trabalhos dedicados à Ecolinguística e/ou Análise do Discurso Ecolinguística. Já os artigos que tratam exclusivamente do Imaginário se encontram no presente volume, v. 10 n. 3, que é um número especial constituído por cinco textos. Conforme se verá, nesta edição em específico do VI EBIME, houve uma estreita parceria entre pesquisadores do NELIM/UFG e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

O primeiro texto é “Literatura LGBT na perspectiva da Antropologia do Imaginário: um estudo simbólico e mítico da homoafetividade na obra Controle de Natália Polessó”, de Victória Maria Lira Rocha e Zilda Dourado Pinheiro. São analisados os símbolos e traços míticos presentes no romance, relacionados ao tema da homoafetividade, identificando alguns elementos na trama que simbolizam a intimidade e remontam aos mitos de Orfeu e Pandora.

ECO-REBEL

O segundo texto é intitulado “O neuromarketing e a construção dos arquétipos sociais por meio do storytelling: construções da diversidade nas campanhas do Boticário”, de Letícia Salem Herrmann Lima e Bruna Lopes Olivieri. Trata-se de uma investigação do storytelling, dos arquétipos e da relação entre consumidor e marca em propagandas de O Boticário que tem o viés da inclusão e representatividade.

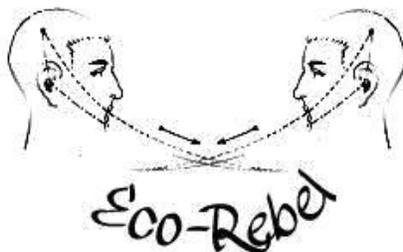
No terceiro artigo, “Análise da linguagem do imaginário na série ‘Cidade Invisível’”, de Caroline de França Uniga, é analisado o imaginário na representação ficcional dos personagens do folclore brasileiro que protagonizam a série. Abordam-se diferentes versões do imaginário que contribuem para que a série aproxime o espectador do folclore e da cultura nacional.

No quarto texto, “Mídia e Dionísio: imbricações do imaginário entre o teatro e o audiovisual durante a pandemia Covid-19”, de Rafael Luiz de Oliveira Pedretti, abordam-se as implicações da pandemia para o teatro. Sendo uma arte que exige a presença do corpo, os artistas foram forçados a reinventar seus processos criativos nos meios digitais, levando a um embate entre a antropofagia e a iconofagia.

No quinto e último artigo, “Apontamentos de uma contra-educação em O retrato de Dorian Gray e em De profundis”, de Antonio Busnardo Filho, é sobre a educação fática como um processo de individuação e iniciação, buscando a completude do ser e uma contra-educação da alma. Para isso, analisam-se três aspectos – o imaginário, a “educação fática” e a estória de vida – no contexto das obras O Retrato de Dorian Gray e De Profundis, de Oscar Wilde.

Nota-se, com base nesta breve exposição, que o Imaginário foi abordado neste volume em uma variedade de corpus: na literatura, na publicidade, nas séries audiovisuais e no teatro. Espera-se, dessa forma, mostrar que se trata de um campo que está longe de ser esgotado, com imensas possibilidades de estudos. Que esta edição da ECO-REBEL expresse quão enriquecedor foi o VI EBIME e que este volume possa inspirar o imaginário dos leitores e fomentar novos trabalhos.

Boa leitura a todos e a todas e até o próximo volume!



UM ESTUDO SIMBÓLICO E MÍTICO DO TEMA DA AFETIVIDADE NA OBRA CONTROLE DE NATÁLIA POLESSO NA PERSPECTIVA DA ANTROPOLOGIA DO IMAGINÁRIO

Victória Maria Lira Rocha (UEG)

Zilda Dourado Pinheiro (Nelim/UEG/CEFET-MG)

Abstract: This work analyzes the symbols and mythical traits related to the theme of homoaffectivity in the novel “Controle” by writer Natália Polesso (2019), with Anthropology of the Imaginary by Gilbert Durand (2012) as theoretical framework. The methodology of the study is the mythocriticism of Durand (2012), which studies the directive myth of a work. Therefore, this text detected the predominance of symbols of intimacy related to the theme of homoaffectivity, namely: headphones, music, the house and the bedroom. The combination of these elements configured features of the myth of Orpheus and Eurydice and the myth of Pandora.

Key-words: Contemporary literature; Homoaffectivity; Anthropology of the Imaginary; Symbol; Myth.

Resumo: Este trabalho analisa os símbolos e os traços míticos relacionados ao tema da homoafetividade no romance *Controle* da escritora Natália Polesso (2019), utilizando como arcabouço teórico a Antropologia do Imaginário de Gilbert Durand (2012). A metodologia utilizada para esse estudo foi a mitocrítica de Durand (2012), que estuda o mito diretivo de uma obra. Portanto, esse texto detectou a predominância dos símbolos da intimidade relacionados ao tema da homoafetividade, a saber: o fone de ouvido, a música, a casa e o quarto. A combinação desses elementos configurou traços do mito de Orfeu e Eurídice e do mito de Pandora.

Palavras-chave: Literatura contemporânea; Homoafetividade; Antropologia do Imaginário; Símbolo; Mito.

1. Introdução

Antônio Candido (2011, p. 174) afirma que a literatura aparece como manifestação universal de todos os homens, em todos os tempos, anulando a possibilidade de se viver sem contato com alguma espécie de fabulação. A literatura cumpre o papel de criar realidades e de representar as

ECO-REBEL

múltiplas vivências do dia a dia, proporcionando ao leitor uma viagem pela imaginação ou por um espaço de identificação, indo além do lúdico, cujo principal objetivo é entreter. Contudo, a crítica literária consolidou uma literatura canônica, em que se sobrepõem modelos e modos de condutas sociais hegemônicos. De acordo com Casanova (2002), a categorização do cânone literário é análoga à construção de uma bolsa de valores literários, em que as obras são categorizadas em preços, demandas, classe social, opinião pública e concorrência. Logo, a consolidação do cânone também é afetada por um processo de hierarquização cultural dentro da literatura, ao privilegiar um modelo hegemônico de autores e de obras, o que fez com que outros modos de representação literária insurgissem para tensionar o cânone: um desses modos está configurado no interior da Literatura LGBTQIA+.

De acordo com Malta, Flexor e Costa (2020, p. 3), o livro e a literatura, então, configuram-se como produções culturais que, ao passo que promovem a emancipação e a criticidade do leitor, criam também enquadramentos e fronteiras sociais, sendo alvo de censura e de políticas públicas sugestivas de formas de pensar, sentir e agir. A literatura LGBTQIA+, que tem por característica autores, temáticas e/ou personagens pertencentes a esse segmento social, independente do gênero literário, por muito tempo, foi censurada e silenciada. Entretanto, apesar da dificuldade de conseguir reconhecimento e oportunidade de grandes editoras perdurar, na contemporaneidade há um engajamento maior em prol das manifestações artísticas e culturais que levantam e ecoam a voz da comunidade LGBTQIA+ e, conseqüentemente, há mais espaço para que a homoafetividade seja retratada sem a necessidade de estratégias para driblar a censura. Por meio da busca por obras contemporâneas escritas por autores LGBT, que simbolizam e retratam o amor romântico entre pessoas do mesmo sexo, fugindo da temática da luta e dos conflitos da(s) personagem(ns) serem resumidos à sexualidade, a obra *Controle* de Natalia Borges convém a ser o objeto de análise ideal para esta pesquisa. Uma obra que demonstra profundidade na narrativa e possibilidade de identificação para com jovens leitores LGBTQIA+.

Maria Fernanda (doravante Nanda) é a protagonista da obra, escrita por Natalia Polesso (2019) de forma intimista e bem estruturada, que nos conta a história da sua vida – ou de como deixou de viver. A narração em primeira pessoa faz com que o leitor consiga sentir-se próximo de Nanda e entenda suas dores, que se desencadeiam ainda na infância, a partir de um diagnóstico que a personagem teve após uma queda de bicicleta, descobrindo-se epiléptica. Tal condição patológica faz com que toda a vida da menina – até então, vivida vorazmente – mudasse totalmente de rumo. Nesse processo de reclusão, Nanda se conecta com os seus sentimentos homoafetivos, buscando uma maneira de se compreender e de colocar essas emoções em movimento.

Essa obra aborda a homoafetividade de maneira explícita, como algo constitutivo da personagem protagonista. Essa característica permite o questionamento sobre quais são os elementos linguísticos responsáveis por configurar o tema da homoafetividade na obra *Controle* de Natália Polesso (2019). Em uma primeira leitura, percebe-se a ocorrência de metáforas e de trechos em língua inglesa, relacionados aos sentimentos homoafetivos da protagonista. Assim, com a análise desse trabalho é possível identificar que esse tema está expresso na narrativa por uma linguagem simbólica e mítica, que se colocam no sentido figurativo da obra.

A partir disso, esse trabalho tem como objetivo geral descrever e analisar os símbolos e os traços míticos relacionados ao tema da homoafetividade, na narrativa de Nanda. Para tanto, foram estabelecidos três objetivos específicos: o de levantar as metáforas referentes ao tema supracitado; o de analisar os símbolos e os traços míticos; e o de apontar o mito diretivo subjacente à obra *Controle*, de Natália Polesso (2019). Esse estudo tem como embasamento teórico a Antropologia do Imaginário, teoria formulada por Gilbert Durand (2012).

Durand (2012) afirma que é através da organização dos *schèmes*, arquétipos, símbolos e mitos, a partir de uma determinada cultura, que ocorre o desenvolvimento da subjetividade e da coletividade dentro de uma sociedade. O homem é responsável por dar sentido ao mundo, exercendo uma faculdade que lhe é própria, modificando/transformando o que está ao seu alcance. Esse processo será analisado na obra *Controle* de Natália Polesso (2019).

Assim sendo, esse trabalho está dividido em três partes, além da introdução e das considerações finais. A primeira parte, *A teoria do imaginário*, apresenta o arcabouço teórico da Antropologia do Imaginário de Gilbert Durand (2012). A segunda parte, *As perspectivas de estudo do imaginário*, apresenta os principais conceitos da teoria, a partir da constatação de que há uma ligação entre o imaginário individual e o imaginário coletivo. A terceira parte, *Os símbolos e os traços míticos, em Controle* apresenta a análise dos símbolos, dos traços míticos e aponta o mito diretivo da referida obra.

Essa pesquisa também pretende trazer uma contribuição para a ampliação da visibilidade da Literatura LGBTQIA+ no meio acadêmico, pois Malta, Flexor e Costa (2020) defendem a visibilidade dessa literatura para haver maior senso de pertencimento entre as pessoas dessa comunidade. Além disso, esse trabalho também gostaria de contribuir para o incentivo à leitura literária de obras produzidas por escritores oriundos de grupos minoritários.

2. A teoria do imaginário

Na obra *Iniciação à Teoria do imaginário* de Gilbert Durand, Pitta (2005, p. 74), traz uma reflexão de Léon Bloy, responsável por afirmar que “todo homem é simbólico e é na medida em que ele é símbolo, que ele é vivo”. É imprescindível que desde os primórdios, cientistas das mais diversas áreas estudassem sobre os símbolos (e seu efeito criador), visto que simbolizar faz parte da própria condição humana.

Foi por meio do filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962), que iniciou-se um estudo sistemático e interdisciplinar sobre o símbolo. E, posteriormente, em 1967, Gilbert Durand, discípulo aplicado de Bachelard, fundou o *Centre de Recherches sur l'Imaginaire*, seguindo a mesma proposta de interdisciplinaridade de seu tutor. Além de Gaston, o psicanalista suíço C. G. Jung (1875-1961) também teve forte influência no *Centre*.

Pitta (2005) afirma que o imaginário é o capital pensado do homem, que diz respeito ao inconsciente comum entre um grupo. De acordo com Durand (2012), o imaginário é um conjunto de imagens e de suas relações localizadas no inconsciente de cada indivíduo. O imaginário está no inconsciente e é operacionalizado pela imaginação. Esta é uma faculdade de criar, reproduzir, assimilar e reverter imagens. Segundo Pitta (2005), o imaginário e a imaginação compõem o capital pensante do ser humano, por isso essas instâncias são anteriores ao pensamento racional. Desse modo, pode-se afirmar que a imaginação é a base criadora de todas as manifestações de linguagem da nossa espécie.

Portanto, retomando à conceituação, pode-se dizer que o imaginário é o conjunto de imagens e de relações de imagens que constituem o homem em sua linha de pensamento (PITTA, 2005, p. 15). Sua interferência na cultura depende de um senso comum, para que configure uma possibilidade de representação. A imaginação é a função da mente responsável por criar significado, diz respeito à capacidade criadora de produzir algo do nada. Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta e evasiva (PITTA, 2005, p.15) proporcionando ao psiquismo humano novas experiências, criando constantemente novas imagens.

As imagens são partes fundamentais na psique humana. As imagens primeiras, que antecedem o ato individual de criar, são encontradas nas profundezas do psiquismo e são fundamentalmente

inconscientes. Dessa forma, a criação de novas imagens e novas abordagens sociais se dá graças à imaginação, que é a força necessária para iniciar, animar e deformar.

De acordo com Durand (2012), o imaginário é dinâmico, pois o indivíduo vive em constante troca simbólica com a sua coletividade. Logo, a partir da relação entre o eu e o mundo, o indivíduo é capaz de atribuir sentido à vida por meio dos símbolos. Por isso, o imaginário se dinamiza em forma de um trajeto, isto é, o 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). Em razão disso, o símbolo permite estabelecer um acordo entre o eu e o mundo, estudar e entender o homem enquanto produtor de imagens, o qual não pode desenvolver pensamentos ou criações, sem passar pelo campo da imagem. Esse é um caminho para conhecer as imagens que estruturam a si mesmo e as suas obras.

Além disso, o imaginário é o princípio criativo da existência humana, o que permite ao indivíduo criar os mecanismos necessários para enfrentar a sua angústia diante da certeza da passagem do tempo e da morte, fazendo do imaginário um princípio eufemizador dos males da vida e da certeza da finitude. Por esse motivo, a mente criadora também pode ser uma fuga simbólica, porque o homem é um animal amarrado em teias de significados que ele mesmo teceu, como demonstra Morgado (2014). Levando em consideração que o homem vive em sociedade, moldando sua forma de pensar e de viver a partir do que o rodeia e/ou do ambiente no qual ele está inserido, ainda que os fatores externos desse mesmo ambiente dependam do próprio homem, ele é responsável por instaurar em conjunto/sociedade/grupo a cultura e os costumes locais.

3. As perspectivas de estudo do imaginário

De acordo com Durand (2012), o imaginário e a imaginação apresentam uma fluidez de intercâmbio de imagens entre o ser humano e o seu meio, o que permite estudar o imaginário em duas perspectivas independentes, mesmo que concomitantes entre si: a individual e a coletiva. Na perspectiva individual tem-se a estrutura do imaginário presente no psiquismo de cada pessoa, relacionada aos instintos corporais, aos arquétipos, aos símbolos até chegar na capacidade de criar narrativas, materializadas nos mitos. Na perspectiva coletiva tem-se as obras, as crenças, as filosofias configuradas por um material simbólico, relacionado ao modo como o trajeto antropológico do criador se materializa em suas produções (artes, cultura, filosofia, religião e mitologia) e se conecta com a coletividade, criando um bem comum, compartilhado e atualizado ao longo do tempo.

Dessa maneira, o símbolo é visto como todo signo concreto evocando, por uma relação natural, algo ausente ou impossível de ser percebido. Logo, na linguagem verbal, o símbolo associa-se à palavra. Nada para o ser humano é insignificante, o homem tem a necessidade de dar sentido a tudo que toca e vê, e é a partir da atribuição de significado e de valores para as ações humanas que se entra no plano do simbólico. Assim, para Durand (2012), o símbolo está associado ao significado da palavra, complementando com um sentido figurativo, advindo do imaginário. Desse modo, sob o viés da Antropologia do Imaginário, é possível considerar, portanto, que toda metáfora é um símbolo e ambos materializam uma imagem do imaginário.

Em vista disso, no psiquismo de cada pessoa, o imaginário estrutura-se em *schème*, arquétipo, símbolo, regime e mito. De acordo com Durand (2012), a partir da reflexologia de Betcherev, os *schèmes* são reflexos dominantes da espécie humana, gestos inconscientes manifestados desde o nascimento. Assim temos o reflexo dominante postural, responsável pela movimentação da postura ereta; o reflexo dominante da deglutição, responsável pelos movimentos de sucção e engolimento da alimentação; e o reflexo dominante reprodutivo, responsável pelos movimentos rítmicos da sexualidade humana. O *schème*, segundo Pitta (2005, p. 18), é anterior à imagem, depende desses

ECO-REBEL

gestos inconscientes, presentes no imaginário e reproduzidos de forma corriqueira à medida que pensamos e imaginamos. Toda a manifestação simbólica humana apresenta um sentido metafórico referente a cada um desses gestos. A partir disso, esses sentidos começam a se materializar no inconsciente humano por meio dos arquétipos, reforçando-o através de afeições e emoções.

Durand (2012) apropria-se da psicologia junguiana para falar da característica arquetípica do imaginário humano. O arquétipo é uma imagem universal, segundo a qual cada cultura cria o seu símbolo. Pitta (2005) cita o exemplo do arquétipo da grande mãe. Essa é uma imagem universal relacionada à maternidade, vinculada ao *schème* da deglutição, por isso carrega o sentido do cuidado e da alimentação. Algumas culturas ocidentais materializam esse arquétipo nas imagens da Virgem Maria e de Iemanjá, pois ambas são cultuadas como a mãe ideal.

Os exemplos anteriores mostraram que o arquétipo é materializado no símbolo. Para Durand (2012), símbolo e imagem são o mesmo elemento, juntos são uma imagem simbólica que, na língua, materializa-se na metáfora. Portanto, a partir de agora, o texto irá usar somente o termo símbolo. Os símbolos são da ordem da cultura, por isso há uma diversidade de símbolos em conformidade com a diversidade de povos e de suas respectivas culturas.

Durand (2012) argumenta que os símbolos confluem para os arquétipos e para os *schèmes*, de modo a formatarem uma estrutura no imaginário, denominada de regime. Este é um princípio organizador dos símbolos no psiquismo humano dividido em duas grandes estruturas: o regime diurno e regime noturno.

O regime diurno agrupa os símbolos relacionados à divisão do universo em opostos: bem/mal, direita/esquerda, feio/bonito, alto/baixo. Vincula-se ao reflexo dominante postural. Na linguagem verbal, esse regime se expressa pelos verbos com sentido de distinção: separar vs. misturar; subir vs. cair. É um regime de divisão, de ascensão e de embate. Há uma luz que separa, divide e traz o aspecto da luta, do conflito. Durand (2012) classifica os símbolos do regime diurno em ascensionais, espetaculares e diaréticos. Os símbolos ascensionais estão relacionados com o sentido de ascensão, por exemplo: a coroa, o cetro e o ouro. Os símbolos espetaculares estão relacionados à clarividência da visão, por exemplo: a luz, o sol, o olho e a palavra. E os símbolos diaréticos trazem o sentido da divisão, por exemplo: armas, couraça, muralha e linha. Esses símbolos confluem para o arquétipo do herói, da autoridade e do rei.

Durand (2012) também categoriza os símbolos que figurativizam o mal, o mau agouro e a angústia da passagem do tempo para a morte. Esses símbolos estão figurativizados em símbolos teriomórficos, símbolos nictomórficos e símbolos catamórficos. Os símbolos teriomórficos compõem o simbolismo animal, o bestiário de animais e suas características terríficas, quando representados no polo negativo, por exemplo: o rugido do leão, a mordicância do lobo e o trote do cavalo preto. Já os símbolos nictomórficos compõem o simbolismo das trevas, por exemplo: a noite terrífica, a cegueira, o lodo e a água escura. E os símbolos catamórficos compõem o simbolismo do tempo em relação à queda, a queda moral relacionada à vertigem, ao esmagamento, à força da gravidade e ao empurrão. Esses símbolos figurativizadores do mal associados aos símbolos ascensionais, espetaculares e diaréticos compõem o regime diurno, em seus polos positivo e negativo. Durand (2012) observou que, na cultura ocidental, os símbolos do regime diurno associam-se à polarização masculina, na figura do pai e do herói.

O regime noturno agrupa os símbolos da união e da conciliação. É responsável por unir os opostos, complementando-os de forma harmônica. Do contrário do regime diurno, o regime noturno não se trata da representação da ascensão em busca do poder e sim da descida interior em busca do conhecimento. Vincula-se ao reflexo dominante copulativo. Na linguagem verbal, esse regime se expressa pelos verbos com sentido de progredir, amadurecer, ligar, voltar e recensear. É um regime que valoriza os símbolos de comunhão, de eufemização e de introspecção. Assim, Durand (2012)

ECO-REBEL

classifica os símbolos do regime noturno em símbolos da inversão, símbolos da intimidade e os símbolos cíclicos. Os símbolos da inversão são aqueles que eufemizam os sentidos do regime diurno, por exemplo a noite das trevas se torna a noite do aconchego, a luta contra o mal pelas armas se torna a busca por autoconhecimento pela introspecção. Já os símbolos da intimidade são aqueles que unem os opostos, é a união do masculino com o feminino no sentido de continente, de guardar e de proteger, por exemplo: a casa, a taça, o manto, a música, etc. Além dos símbolos da inversão e da intimidade, Durand (2012) categoriza os símbolos cíclicos, que dão o sentido de ciclos. Esses símbolos trazem o sentido da ciclicidade relacionada aos movimentos de transformação da vida para a progressão na passagem do tempo, como se vê nos símbolos da árvore, da roda, do fiar. Durand (2012) observou que, na cultura ocidental, os símbolos do regime noturno associam-se ao polo feminino, na figura da mãe e do eremita.

De acordo com Pitta (2005), os regimes diurno e noturno estruturam-se no imaginário individual em equilíbrio, com a função eufemizadora de lidar com as angústias existenciais da passagem do tempo até a morte. Em todo caso, estamos sempre condicionados a comportamentos, imaginação e relações ora em regime diurno, ora em um regime noturno. Além disso, as vivências dos indivíduos podem fazê-lo predominar em um regime, em detrimento de outro.

Ademais, Durand (2012) argumentou que os *schèmes*, arquétipos, símbolos e regimes prolongam-se em um princípio de racionalização em forma narrativa, denominada de mito. Assim, o mito é uma narrativa arquetipal que aproxima o imaginário da linguagem verbal. Por isso, o estudo do imaginário na perspectiva coletiva analisa o mito presente nas obras da cultura de uma sociedade. Desse modo, retomando o trajeto antropológico, intercâmbio de imagens entre indivíduo e seu meio, a ponta do indivíduo permite o estudo do imaginário, analisando a constituição dos regimes diurno e noturno no psiquismo da pessoa; já a ponta da coletividade permite o estudo imaginário, analisando a constituição dos regimes diurno e noturno e o mito diretivo fundador das obras culturais de uma sociedade. O homem se manifesta através de mitos e narrativas diariamente, toda ação individual é impulsionada pelo meio externo e a psique constituída socialmente, de forma inconscientemente coletiva.

Durand (2012) define o mito como um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de *schèmes* que, sob a impulsão de um *schème*, tende a se compor em uma narrativa. O mito se apresenta como forma de história, expressando um relato fundante da cultura para estabelecer uma relação entre as diversas partes do universo, entre os homens e o universo, e entre os homens entre si.

Dentro desse contexto teórico, o presente trabalho se coloca no estudo do mito diretivo, a partir do levantamento dos símbolos ligados à homoafetividade na obra *Controle* de Natália Polesso (2019). Para o estudo do mito, Durand (2012) criou uma metodologia, chamada de mitodologia, dividida em dois procedimentos de análise: a mitocrítica e a mitanálise.

Para descobrir os mitos que subjazem um texto, há um método denominado de mitodologia. Essa mitodologia analisa os mitemas presentes em uma obra ou uma sociedade. De acordo com Pitta (2005), o mitema é uma unidade do mito que aparece pela combinação dos símbolos. Assim, um mitema pode ser um personagem, um conceito ou uma parte de uma narrativa mítica. Os mitemas de um texto se combinam para configurar uma narrativa. Durand (1996) estabeleceu dois procedimentos de estudo mito: a mitocrítica e a mitanálise.

A mitocrítica é aplicada acerca da análise dos textos literários ou artísticos em geral. Esse procedimento tem como função a interpretação de mitos e suas figuras patentes (explícito) e latentes (implícito) no interior de qualquer obra: livro, filme, propaganda, série, música ou religião. Já a mitanálise tem por objetivo fazer uma análise dos mitos que governam a sociedade, mergulhando profundamente na percepção de mito dentro de um contexto sociocultural e histórico.

A análise da obra *Controle*, de Natalia Borges Polesso (2019), no presente artigo, será feita sob o viés da mitocrítica, levantando os símbolos relacionados à temática da homoafetividade. Depois, serão levantados os mitemas e o mito diretivo da obra supracitada.

4. Os símbolos e os traços míticos no romance *Controle*, de Natália Polesso

Sabemos que a ficção se alimenta do cotidiano, assim como serve de inspiração para as políticas sociais. Desse encontro, qualquer semelhança não é mera coincidência (MALTA; FLEXOR; COSTA, 2020, p. 2). O silenciamento da literatura LGBTQIA+ é o reflexo desse lugar de resistência, luta, solidão e conflitos ocupado por pessoas que não se encaixam nos padrões heteronormativos e se veem tendo que buscar visibilidade e respeito diariamente, principalmente no Brasil, que é o país com maior índice de assassinato e barbárie para com a comunidade LGBTQIA+, segundo relatório do GGB – Grupo Gay da Bahia.

Natalia Borges Polesso, doutora em Teoria da literatura e autora, venceu o prêmio "Jabuti" em 2016, com a obra *Amora*, que explora as nuances das relações homoafetivas entre mulheres. Autora LGBTQIA+, que cria personagens LGBTQIA+ veementemente, já atuou em diferentes estilos de texto, como: conto, poesia e romance.

Em *Controle*, o seu primeiro romance publicado e objeto de análise dessa pesquisa, a homoafetividade aparece de forma muito natural e bem estruturada, quando a protagonista, Maria Fernanda, passa por conflitos internos que dizem respeito à Joana, sua melhor amiga e única pessoa que ficou ao seu lado em todas as etapas da vida, inclusive nos momentos de reclusão, nos quais a protagonista se via perdida.

A respeito do tema da homoafetividade, Natália Polesso (2019) soube explorar o tema com fluidez, tendo como foco principal a condição patológica da protagonista, que a impediu de viver certas experiências, por um tempo. Alguns versos de músicas da banda inglesa "New Order" aparecem na história de forma que complementam a narrativa, dando mais significado a momentos e sentimentos vividos por Nanda.

Relacionados ao tema da homoafetividade, foram levantados os símbolos do fone de ouvido, da música, da casa e do quarto. Dentro da classificação feita por Durand (2012), esses símbolos podem ser classificados como símbolos da intimidade, do regime noturno das imagens, pois carregam o sentido do refúgio e da introspecção, quando há uma exploração do autoconhecimento e da individualidade.

O fone de ouvido é um objeto muito presente na narrativa de Maria Fernanda, principalmente nos momentos de angústia, em que essa personagem coloca o fone para se isolar do mundo:

E ganhei CDs. Tantos quantos eu quis. Vi meus amigos se afastarem um pouco. Ou fui eu. Vi as coisas acontecerem na minha vida sem poder de fato tocá-las, apareciam longe e bem borradas. Dois anos. Dois anos de muito sono. Nesse tempo comprei fones grandes, eles me protegiam das coisas (POLESSO, 2019, p. 40).

O formato côncavo do fone, quando acoplado à orelha, cria uma concavidade isolante do mundo exterior. De acordo com Durand (2012), a concavidade tem um sentido de continente, de esconderijo, de intimidade e de refúgio, o que cria uma associação contínua com o símbolo da caverna. Na narrativa de Nanda, o fone de ouvido simboliza essa caverna interior, onde a personagem via, dormia, esperava e se protegia da vida, como demonstra o trecho anterior.

Além do mais, a extensão do fone de ouvido na narrativa de Fernanda é a música. O ritmo, a harmonia e a melodia figurativizam-se como mais uma forma de capturar o tempo. Durand (2012) defende essa ideia, argumentando que a intensidade do ritmo, a diferença das vozes, a altura do

ECO-REBEL

som, permitem relacionar a música aos ritmos cíclicos da sexualidade humana. Na narrativa, a narradora-personagem se apega aos sentimentos expressos pela letra da música para entender o que sente pela sua amiga Joana, como se vê no trecho a seguir:

Virei buscando um pouco de ar. E assim ficamos *just for you I wrap my face without you I'm left alone without you I'm on my own without you I lay here in pain without you I've gone insane* senti uns dedos caminhando nas minhas costas (POLESSO, 2019, p. 76).

New Order é a banda favorita da Nanda, cujas músicas estiveram presentes em sua vida de forma ativa e em seu processo de crescimento pessoal. Dentro da história, suas letras aparecem como uma camada extra de significação na narrativa e a protagonista ressalta:

[...] naquela hora, entendi por que eu sempre tinha gostado muito de New Order e por que as músicas deles pareciam se encaixar perfeitamente uma em cada parte da minha vida: eles eram comedidos, e eu me identificava completamente. New Order é uma banda que estourou sem um líder, sem um rosto. Uma banda que conseguiu se desenterrar do peso de uma morte. Eles refizeram o futuro. Eu também precisava de uma viagem, precisava de um novo nome, de uma nova identidade, precisava soar diferente. Sem abandonar as ondas, talvez (POLESSO, 2019, p. 144).

Os trechos apresentados no decorrer da obra, como em um dos casos citados anteriormente, expressam os sentimentos reais da narradora, principalmente no que diz respeito a sua melhor amiga Joana.

A Joana foi ficando sonolenta, desmanchando a cara, chegando mais perto de mim *without you they'll never know without you my life won't grow without you they'll never show without you the night won't go without you I'm left alone without you I'm on my own without you my life's a waste* a respiração pesando, o hálito da Joana embaçando minhas vontades (POLESSO, 2019, p. 76).

Isso mostra que, tal como se vê em nossa sociedade, os sentimentos homoafetivos se expressam de forma indireta, discreta e, como no caso da obra em análise, reprimida.

A recorrência e a combinação dos símbolos do fone de ouvido e da música na obra *Controle* de Polesso (2019) fazem parte de uma jornada de fuga e de autoconhecimento por parte da narradora-personagem, a Nanda. Esses símbolos mostram o tema da homoafetividade como um processo de autoconhecimento, feito em segredo, e, por muitas vezes, de maneira solitária.

Prendi bem o walkman no passador do cinto, enfiei os fones. Guitarras e bateria. Comecei a mexer a cabeça para cima e para baixo até que *a simple movement or rhyme could be the smallest of signs we'll never know what they are or care in its escapable view there's no escape so few in fear (...)* A fita enrolando e “Truth”, numa voz bêbada e distante. *Oh it's a strange day in such a lonely way* maçaroca *and the people around me* maçaroca ainda *and the noise that surrounds me... such a strange day* morrente lentamente. Escuro. Os fones no chão e meus ouvidos desprotegidos das risadas. Escuro. Abri os olhos e ergui a cabeça e todos estavam dobrados sobre suas barrigas (POLESSO, 2019, p. 29).

Esse trecho demonstra como a combinação fone de ouvido e música permite a construção de uma caverna interior, onde a protagonista pode se conectar com os seus sentimentos, totalmente protegida do mundo exterior. Somando-se aos trechos em inglês serem os que contêm a expressão

ECO-REBEL

dos sentimentos, é possível entender um sentido de continente do continente, ou seja, um duplo esconderijo para a personagem poder ser quem ela é, sentindo o que ela sente.

O fone de ouvido e a música são formas de refúgio móveis, entretanto, expresso em um dos trechos do livro torna-se visível que a protagonista tinha a sua casa e o seu quarto como um forte de guerra, um esconderijo:

Eu passava os dias com fones de ouvido, deitada no chão do quarto, não falava direito com meus pais, não falava com ninguém. Apenas o necessário. Ficava deitada pra evitar as quedas. Nunca contei isso pra ninguém. Mas passava pela minha cabeça “se eu ficar aqui deitada e tiver uma crise, melhor, nem vão notar” (POLESSO, 2019, p. 50).

A sociedade marginaliza esses sentimentos contra-hegemônicos ligados à sexualidade e à afetividade humanas. Ao mesmo tempo, a natureza nos mostra como as principais metamorfoses acontecem dentro de casulos, cavernas, hibernações. Portanto, os símbolos do fone de ouvido e da música também podem ser considerados como vetores para o amadurecimento da personagem, na medida em que ela, progressivamente, se descobre nas fases da adolescência e da vida adulta.

Embora pudesse ouvir música em qualquer lugar em que estivera inserida, ela sempre retomava a sua casa e ao seu quarto para sentir-se confortável e segura. Em seu quarto, ela podia ser ela mesma e dar atenção somente ao que gostava e tinha interesse, desligando-se completamente da vida e do mundo externo, sem carregar o peso de ser chamada de “mina do tremelique” – apelido concedido a ela por seus colegas de classe, após uma de suas crises epiléticas –, lidar com olhares de pesar e julgamento ou pensar e admitir o que sentia por Joana. A casa inteira é mais do que um lugar para se viver, é um vivente. A casa redobra, sobredetermina a personalidade daquele que a habita (DURAND, 2012, p. 243). Em um determinado momento da narrativa, Nanda percebe que o seu quarto pouco mudou no decorrer de sua vida e reflete:

As paredes não tinham mais pôsteres simplesmente porque eles tinham caído. A colcha da cama tinha sido trocada porque a velha estava puída, os brinquedos tinham desaparecido porque minha mãe os tinha doado, mas a cortina ainda era a mesma e os móveis ainda eram os mesmos. Entre as tábuas do chão havia provavelmente a mesma sujeira de anos antes, a mesma que empoeirava os meus pensamentos, meus desejos. Eu vi a mostrenga bizarra que minhas primas viam quando me olhavam. Eu não tinha vivido (POLESSO, 2019, p. 93).

A inércia do quarto é um fator de observação, se o lugar em que a personagem mais ficava e onde ela realizava suas tarefas não havia mudado, seguindo certo crescimento pessoal, é sinal de que tal crescimento não fora alcançado ou explorado. Nanda reprimiu por anos seus sentimentos, pensamentos e vontades, deixando-se levar pelo que parecia mais viável. A casa – mais especificamente, o quarto – retoma a imagem de intimidade repousante, e a ideia de “morada” duplica-se no sentido de parada, repouso, como afirma Durand (2012).

Esses símbolos constroem um fio narrativo com elementos míticos de duas narrativas da mitologia grega: o mito de Orfeu e o mito de Pandora. A relação da protagonista da obra com a música e o fone de ouvido tem como estrutura narrativa o mito de Orfeu, filho da musa Calíope e do deus Apolo, que tinha a música como elemento central, vista dentro do contexto mitológico como símbolo de beleza e da emoção humana, sendo usada como forma de alcançar seus objetivos e traçar conexões com outros seres – vivos ou não. O mito de Orfeu também é uma história de amor e perda, uma vez que sua amada Eurídice morrera pouco depois da cerimônia de casamento. Seu corpo foi descoberto por Orfeu, que, cheio de tristeza, pranteou-a no mundo superior entoando

ECO-REBEL

cânticos de dor e pesar que contagiaram desde as ninfas aos deuses, fazendo-os chorar (ROCHA, 2013, p. 34). Decidido a recuperar sua esposa, Orfeu embarca em uma aventura rumo à região dos mortos. Diante do trono de Plutão e Prosérpina, o músico cantou, acompanhado de sua lira, uma cantiga de amor e sofrimento, pedindo para unir-se a sua amada.

Prosérpina não resistiu à beleza do canto do poeta e Plutão cedeu a ele o privilégio de levar Eurídice de volta consigo, com a condição de não olhá-la enquanto não chegassem à plataforma superior. Em um momento de esquecimento, Orfeu olha para trás, para conferir se a amada estava o seguindo e assim a perde pela segunda vez para a morte. Tomado pela tristeza, deixa-se ficar à margem do lago durante sete dias, sem comer ou dormir; [...] cantou seus lamentos aos rochedos e às montanhas, abrandando o coração dos tigres e afastando os carvalhos de seus lugares (BULFINCH, 2005, p. 234). Usando a música como meio para expressar sua dor e tristeza, após o evento traumático, Orfeu busca consolo na arte, ignorando o mundo e as mulheres à sua volta. Seus cantos eram dotados de poder mágico, de extrema beleza, capaz de tornar a natureza sensível a eles, e as histórias que envolvem a perpetuação de seu mito são entradas em sua capacidade de, com sua música, encantar e inebriar todas as coisas (BULFINCH, 2005, p. 303).

Na obra *Controle*, Maria Fernanda sempre teve a música como sua aliada, porém é a partir de sua queda na “pistinha de bici” que ela descobre a epilepsia e passa a se retrair ainda mais. Durante toda a narrativa, os símbolos de fone de ouvido e música estão presentes de alguma forma, normalmente servindo como esse espaço de aconchego e consolo na vida da personagem. Podendo ser, dessa forma, associada à história de Orfeu, devido à relação do jovem poeta com a música, principalmente no que diz respeito à fuga da realidade.

Meus fones de ouvido se tornaram fortalezas impermeáveis. Se o mundo não me ouvia, eu também não queria ouvir nada do mundo. Eu tinha raiva. Escrevia no meu diário com uma letra pequena, apertando a grafite na folha, que eu tinha raiva. *And life has a funny way of helping you out when you think everything's gone wrong and everything blows up in your face.* Eu nem entendia completamente o que a letra queria dizer, mas eu gostava (POLESSO, 2019, p. 144).

Os traços místicos de Pandora e a sua caixa mágica – que guardava todos os males do universo, servem como estrutura narrativa para a relação de Nanda com sua casa e, mais precisamente, seu quarto. Pandora foi feita no céu, e cada um dos deuses contribuiu com alguma coisa para aperfeiçoá-la (BULFINCH, 2005, p. 24). Sob ordem de Zeus, os deuses deram-lhe beleza, poder de persuasão, de despertar o encanto irresistível e desejos lacerantes, musicalidade e voz e enviaram-lhe a Epimeteu como um presente. Contudo, o herói não contava com a curiosidade da jovem criatura, recém-chegada ao mundo, que retirou a tampa de um receptáculo semelhante aos grandes jarros de cerâmica em que até hoje guardamos azeite e grãos e assim deixou escapar o enxame de males que – como Ares em ocasião anterior – haviam sido encerrados dentro dele (KERÉNYI, 2015, p. 295), causando danos irreparáveis para a humanidade, desencadeando uma série de doenças que conseqüentemente levavam os seres à morte, servindo por fim para separar os homens dos deuses.

O mito de Pandora demonstra o quanto o acúmulo de males é capaz de propagar caos, quando é aberto, exposto. Na narrativa, quando já tem consciência sobre o que sente por Joana e a sua vontade e falta de coragem de expressar-se e após ter uma forte crise epiléptica perto de suas primas e tias distantes, Nanda lamenta:

Fui para o quarto, onde chorei minhas cicatrizes todas, chorei o tombo na pistinha de bici, chorei meus colegas rindo de mim quando me viram na escola pela primeira vez depois

ECO-REBEL

de uma crise, chorei não ter autonomia, chorei o Antônio, chorei ser uma doente, chorei não saber nada da vida, chorei não saber tocar violão, chorei minha irritação, minhas mentiras, chorei meus destaques no folheto, meu fracasso completo, minha desistência. Chorei o que passou, soterrado, arrastado, amortecido pelos remédios, pelo recalque (POLESSO, 2019, p. 103).

A relação entre a explosão emocional pela qual Nanda passa ao refletir seu lugar na sociedade, se assemelha ao mito da Caixa de Pandora pela reflexão de que guardar sentimentos e problemas ocasiona sofrimento pessoal e afetivo, afetando a si próprio e a quem está ao seu redor. Pode ser compreendida também como uma representação do modo como as pessoas LGBTQIA+ vivenciam os seus processos de identificação e expressão dos seus sentimentos (ou a falta dela).

5. Considerações finais

Esse trabalho visou à exposição, por meio de uma análise mitocrítica acerca da Antropologia do Imaginário, dos símbolos e mitos que subentendem a obra *Controle*, de Natália Borges Polesso (2019), analisando principalmente como a homoafetividade é representada na mesma. Os símbolos de intimidade – fone de ouvido, música, quarto e casa – do regime noturno foram encontrados como um dos mais recorrentes para a representação da homoafetividade no arcabouço simbólico do romance literário. Esses símbolos configuram três mitemas: a reclusão após um evento traumático, a busca por autoconhecimento no refúgio e a libertação do caos. Esses mitemas relacionados entre si constroem um fio narrativo com elementos míticos de duas narrativas da mitologia grega: o mito de Orfeu e o mito de Pandora. A partir desse levantamento, em consideração à intensidade da relação da narradora com a música, entende-se que o mito diretivo da obra é o mito de Orfeu.

A ocorrência desses símbolos demonstra como os textos literários apresentam uma representação da complexidade da vida. Sobre isso, Candido (2011, p.188) afirma que a literatura é capaz de dar forma aos sentimentos e à visão de mundo, elas no organiza, nos liberta do caos, portanto nos humaniza. Essa humanização é fundamental para as pessoas LGBTQIA+.

A sociedade contemporânea ainda produz e propaga diferentes estigmas relacionados às comunidades LGBTQIA+, o que expõe essas pessoas a diferentes tipos de violência e de sofrimento, fragilizando-as em seu meio social e meio familiar. Desse modo, a literatura, assim como a arte em geral, pode ser um lugar de acolhimento, de descoberta e de fortalecimento para enfrentar as violências e melhorar a vida das pessoas. Isso também se estende às pessoas cis hétero, pois a vivência da humanização, por meio da literatura, pode conscientizá-las sobre a necessidade de construir o respeito e valorizar a diversidade no nosso meio social.

Em entrevista para o *Jornal do Comércio* (2022), a autora Natalia Borges Polesso afirma: “se a gente pensar historicamente até aqui, o momento é muito bom, mas se refletirmos sobre o que ainda pode ser, falta muito para termos uma literatura realmente diversa”. Ter autores contemporâneos escrevendo com propriedade sobre a temáticas LGBTQIA+ e ganhando cada vez mais visibilidade é um marco para a literatura e a história, mas a luta por certos espaços sociais e literários está longe de acabar. Por ora, que bom que podemos debater e traçar símbolos e metáforas em obras envolventes e revolucionárias.

Referências

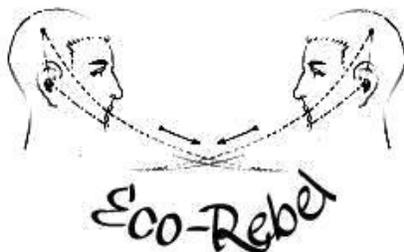
BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da Mitologia – Histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro, RJ: Ediouro, 2005.

ECO-REBEL

- CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo/Rio: Duas cidades; Ouro sobre azul, p. 169-191, 2011.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- GLORIA, Rafael. *Escritora Natalia Borges Polesso desponta na nova literatura brasileira*. *Jornal do Comércio*, 2022. Disponível em: <https://www.jornaldocomercio.com/conteudo/especiais/reportagem-cultural/2022/06/850887-escritora-natalia-borges-polesso-desponta-na-nova-literatura-brasileira.html>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- KERÉNYI, Karl. *A mitologia dos gregos: Vol. 1 – A história dos deuses e dos homens*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- MALTA, Renata Barreto; FLEXOR, Carina Luisa Ochi; COSTA, Aianne Amado Nunes. Uma nova velha história: sobre censura e literatura LGBTQ+. *Estudos da Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, 61, 6110, p. 1-13, Agosto, 2020.
- MORGADO, A. C. *As múltiplas concepções da cultura*. *Múltiplos Olhares em Ciência da Informação*, v. 4, n. 1, 2014. Disponível em: [As múltiplas concepções da cultura | Múltiplos Olhares em Ciência da Informação \(ufmg.br\)](#). Acesso em: 12 set. 2022.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atântica Editora, 2005.
- POLESSO, Natália. *Controle*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ROCHA, Cristiane Oliveira Cunha de Paiva. *Do monte Olimpo ao universo dos morros cariocas: a renovação do mito de Orfeu em três tempos*. Tese (Mestrado em Teoria Literária) – Centro Universitário Campus de Andrade – UNIANDRADE. Curitiba, p. 171. 2013.

Aceito em 10 de agosto de 2024.

ECOLINGUÍSTICA: REVISTA BRASILEIRA DE
ECOLOGIA E LINGUAGEM (ECO-REBEL), V. 10, N. 3, 2024.



O NEUROMARKETING E A CONSTRUÇÃO DOS ARQUÉTIPOS SOCIAIS POR MEIO DO *STORYTELLING*: CONSTRUÇÕES DA DIVERSIDADE NAS CAMPANHAS DO BOTICÁRIO

Letícia Salem Herrmann Lima (UFPR)
Bruna Lopes Olivieri (UFPR)

Abstract: Our article investigates storytelling elements in 4 advertisements from O Boticário. The analysis of the materials was based on the perspective of neuromarketing (ZALTMAN, 2003), the relationship between costumers and brands (JENKINS, 2009), the use of archetypes in branding (JUNG, 2000; MARK AND PEARSON, 2003) and the impact of creative narratives (PHILLIPS, 2012). In the empirical stage, we worked with a neuroscientific method using eye tracking in order to verify which was the most observed area of the commercials. The objective of the investigation was to understand the reception of these campaigns and the strategies adopted by the brand. Through the experiment, it was observed that all the groups demonstrated feelings of empathy and involvement with the narratives, regardless of whether they were included in underrepresented minorities in media or not. This demonstrates a change in the way they view human experiences and contributed to advertising and "activating causes" (LIMA, 2015).

Keywords: Neuromarketing; Archetypes; Storytelling.

Resumo: A presente pesquisa investiga elementos de *storytelling* em 4 propagandas audiovisuais do O Boticário. A análise dos materiais foi feita sob a perspectiva do neuromarketing (ZALTMAN, 2003), da relação próxima do consumidor com as marcas (JENKINS, 2009), do uso de arquétipos para agregar valor à marca (JUNG, 2000; MARK E PEARSON, 2003) e da criação de narrativas marcantes (PHILLIPS, 2012). Na etapa empírica trabalhou-se com método neurocientífico com o uso do *eye tracking*, a fim de verificar qual foi a área mais observada do comercial. O objetivo da investigação foi verificar a recepção destas campanhas e as estratégias adotadas pela marca. Através do experimento, observou-se que todos os grupos demonstraram sentimentos de empatia e envolvimento com as narrativas, independente de estarem ou não incluídos em minorias sub-

representadas na mídia. Isso demonstra uma mudança de olhares com relação ao outro e uma contribuição da publicidade no sentido de “ativação de causas” (LIMA, 2015).

Palavras-chave: Neuromarketing; Arquétipos; *Storytelling*.

1. Introdução

O presente artigo investigou a recepção de quatro comerciais da marca O Boticário com propostas de inclusão, representatividade e movimentos sociais de grupos frequentemente pautados na luta por justiça social: a comunidade LGBTQIAPN¹, o movimento negro e a emancipação feminina, inclusive das mães. Para analisar essa recepção de audiência, foi aplicado um estudo e selecionado um grupo de trinta voluntários, dos quais os perfis foram identificados através de um formulário no qual declararam faixa etária, identidade de gênero, identidade racial, se possuem filhos e sexualidade, mantendo o anonimato do participante.

A reflexão foi realizada com a teoria dos arquétipos de Jung (2000), aplicados aos personagens observados em cada um dos comerciais e suas respectivas mensagens. O estudo também traz análises de estratégias narrativas e como torná-las comoventes com ideias de Phillips (2012), do neuromarketing com a obra de Zaltman (2003), da relação próxima do consumidor com as marcas (JENKINS, 2009), do uso de arquétipos para agregar valor à marca (MARK E PEARSON, 2003) e por fim, ao discutir os resultados, foi utilizada a teoria da publicidade dos propósitos (LIMA, 2015).

O Boticário é uma marca que muitas vezes foi considerada polêmica por criar campanhas que provocam o público conservador, demonstrando que existem pessoas diversas. Esse perfil inclusivo e preocupado com a valorização da pluralidade na sociedade é notado pela existência de um setor de Diversidade, Equidade e Inclusão² presente na empresa desde 2019, com diretrizes e políticas de contratação, promoção e atuação em toda a sua rede. Os comerciais foram selecionados pensando nesses princípios da empresa, sendo esses: “Nesse Dia dos Pais, dê O Boticário.”, de 2018; “Dia dos Namorados | O Boticário”, de 2021; “Dia das Mães O Boticário | #MaternidadeSemJulgamentos”, de 2022 e “Dia das Crianças | O Boticário”, também de 2022. As diversas pautas nos permitiram influenciar os voluntários em diversas esferas, analisando as diferentes impressões e percepções desses durante o estudo. A conclusão é a de que uma campanha elaborada com assuntos que incluem grupos minoritários na sociedade contemporânea foi capaz de comover todo o grupo, independente da identificação de gênero, racial, idade, sexualidade e de ter filhos ou não.

2. Revisão da literatura

2.1. Neuromarketing e o comportamento do consumidor

O neurocientista Gerald Zaltman (2003), em sua obra de título “Afinal, o que os clientes querem?”, explica que, para os estudos de marketing, a relação de comportamento dos consumidores e como as campanhas afetam seus processos mentais sempre foi de grande valia. Segundo o autor, esses processos mentais que ocorrem fora da consciência do consumidor podem ser chamados de inconsciente cognitivo. É graças a esse inconsciente que o consumidor, ao assistir determinado comercial, consegue perceber referências e se relacionar com elas, afinal “[...] nossas lembranças

¹ Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer, Intersexo, Assexuais/Arromânticos/Agênero, Panssexuais/Poli, Não-binários e mais.

² Disponível em: <https://www.grupoboticario.com.br/diversidade/>. (acesso em: 30 ago, 2023).

mais poderosas, as que mais influenciam o comportamento dos consumidores, quase sempre estão enterradas no fundo de nosso inconsciente” (ZALTMAN, 2003, p. 212). As imagens codificam a lembrança e processos dentro do cérebro resgatam essa memória, afetando os sentimentos do público diante da mensagem da propaganda.

Os estudos de neuromarketing também mostram que embora consumidores tenham poder de decisão ao optarem por um produto ao invés de outro, juntamente há inúmeros impulsos incontroláveis e originários de processos neurológicos sob os quais não temos controle. Em “A lógica do consumo” (2018), Martin Lindstrom descreve que diversas conversas ocorrem no nosso subconsciente enquanto escolhemos o que vamos comprar, e chama esses atalhos mentais responsáveis pela decisão final de marcadores somáticos. O autor também diz que “[...] esses marcadores servem para conectar uma experiência ou emoção a uma reação específica necessária” (LINDSTROM, 2018, p. 70), portanto, ao contrário do que as pessoas podem pensar, nenhuma escolha é aleatória. Ademais, todos os dias somamos novos marcadores aos já existentes no nosso subconsciente, porque informações novas continuam chegando diariamente.

3.2. O *storytelling* arquetípico inclusivo nos comerciais do Boticário

A teoria dos arquétipos pode ser uma ferramenta do marketing para criar narrativas marcantes e que agreguem valor à marca. A abordagem utilizada para a análise dos comerciais vem da obra de Margaret Mark e Carol S. Pearson (2003), entretanto ressalta-se que todos os estudos arquetípicos das autoras têm origem no que foi proposto e apresentado por Carl Jung (2000). Tratando-se do uso de arquétipos aplicando-os ao marketing, as autoras afirmam que:

A psicologia arquetípica ajuda-nos a compreender o significado intrínseco das categorias de produto e, conseqüentemente, ajuda os profissionais de marketing a criar identidades de marca duradouras que estabelecem o domínio do mercado, evocam nos consumidores o significado e o fixam, e inspiram a lealdade do consumidor - tudo isso, potencialmente, de maneira socialmente responsável (MARK; PEARSON, 2003, p. 26).

Ou seja, ao recorrer aos arquétipos, pode-se enriquecer o significado da marca, criar afinidade emocional com o público, posicionar-se de forma competitiva no mercado e, como pretende-se demonstrar com nosso estudo, representar grupos minoritários com narrativas que façam sentido para eles.

No primeiro comercial, “Nesse Dia dos Pais, dê O Boticário.”, com estreia em 2018, vemos uma família negra constituída por um pai, uma mãe e três filhos de idades distintas. O pai afirma ter nascido para a paternidade, apresentando-se como uma figura carinhosa, engraçada e presente na vida dos filhos em todos os momentos. Esse tipo de representação é incomum ao homem negro. O arquétipo do pai (JUNG, 2000) é representado por essa figura paterna que se sente completa cumprindo a função de guia na vida dos filhos, embora o personagem possa ser facilmente associado ao arquétipo do bobo da corte, trazendo um clima leve e hilário à história contada na propaganda. Um fato recente que demonstra a necessidade desse olhar trazido pelo comercial e que teve grande repercussão na mídia, ocorreu no mês de junho, no qual após um evento, o ator Samuel de Assis³ foi encurralado por crianças negras pedindo para vê-lo por associarem sua figura com seu personagem, o protagonista da novela Vai na Fé. Benjamin, personagem criado pela

³ Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2023/06/06/samuel-de-assis-o-benjamin-de-vai-na-fe-e-cercado-por-criancas-na-mangueira-representacao-do-pai-preto-presente.ghtml>. (acesso: 25/08/2023).

autora Rosane Svartman, assume a paternidade da personagem Jenifer, sendo afetuoso em diversos momentos, além de acompanhar ativamente a vida da filha.

No segundo comercial, “Dia dos Namorados | O Boticário”, existe o discurso comovente defendendo o amor e ilustrando-o com imagens de casais diversos: idosos, pessoas negras, brancas, amarelas, pessoas com deficiência, heterossexuais e homossexuais. Por ser uma empresa de produtos de beleza e cosméticos, é comum observar nas propagandas do Boticário a presença do arquétipo do amante, pois a marca vende formas de tornar o indivíduo atraente aos olhos dos demais. Esse arquétipo também está ligado à autoaceitação, ao amor-próprio e ao próximo, a vivenciar grandes romances e todas as formas de amor. A narrativa de viver o amor em sua amplitude, independente da orientação sexual, tem crescido no discurso presente no marketing do Boticário nos últimos anos, e essas representações têm grande valor social no Brasil, que esteve em primeiro lugar como o país que mais mata a população LGBTQIAPN+⁴ no mundo por vários anos consecutivos, incluindo 2022.

No comercial “Dia das Mães O Boticário | #MaternidadeSemJulgamentos”, a narrativa é a de um julgamento, no qual a protagonista é uma advogada acusando uma mãe trabalhadora de cometer ações malvistas socialmente enquanto cria sua filha, e questiona, diante de um tribunal repleto de outras mães, mulheres e crianças como testemunhas, se essa mãe merece perdão. No fim, o espectador vê que a advogada de acusação e a acusada são a mesma pessoa: a mãe. A filha absolve a mãe e o mote da campanha é centralizado na tela, pedindo por uma maternidade sem julgamentos. A representação da mãe é como pessoa que carrega o peso de dar à luz, cuidar dos filhos, protegê-los e nutri-los para que cresçam e sejam adultos plenos. Entretanto, a mãe da contemporaneidade é cobrada o tempo todo, como o comercial demonstra numa narrativa na qual a pior juíza de uma mãe é ela mesma, pois parece impossível ser uma mãe boa o suficiente. A narrativa mostra que o cuidado da mãe e o amor incondicional estão acima do que a sociedade pode chamar de erros, e por tratar desse tema, perpetua o arquétipo da Grande-Mãe.

Por fim, o quarto comercial traz uma linha de cosméticos com a temática do filme “Pantera Negra: Wakanda Para Sempre” (2022), mais um sucesso de bilheteria da Marvel Studios. O longa traz a temática de representatividade assim como o primeiro “Pantera Negra” (2018), com protagonismo negro e latino e a temática afrofuturista e decolonial. A propaganda conta com a cantora, compositora e atriz Negra Li, uma ativista negra bastante conhecida no cenário nacional, e a letra da música empodera as crianças, reforçando valores como força, coragem e bom coração, com frases do filme. A mensagem é positiva e traz o arquétipo do herói, encorajando crianças a viverem suas melhores versões e se permitirem serem fortes como o Pantera Negra. O que se destaca nesse comercial é a presença de crianças de maioria negra, usando os cabelos naturais, e uma criança PcD (Pessoas com Deficiência), em cadeira de rodas. Ou seja, qualquer pessoa pode ativar seus superpoderes, passar por uma jornada transformadora e vencer obstáculos.

Essas campanhas são alguns exemplos de como a comunicação e o marketing podem trazer diversidade com narrativas comoventes e capazes de abranger temáticas universais (amor, família, infância) com pessoas de grupos marginalizados e sub-representados na mídia. Os consumidores estão exigindo cada vez mais essa amplitude de olhares.

3.3. *Storytelling* e o posicionamento de marca

Na obra “Cultura da Convergência” (2009), Henry Jenkins apresenta o que chama de cultura participativa, expressão que se opõe à crença antiga de que a audiência é passiva diante dos meios

⁴ Disponível em: <https://observatoriomorteseviolenciaslgbtbrasil.org/dossie/mortes-lgbt-2022/>. (acesso: 31/08/2023).

de comunicação. Dessa forma, a cultura participativa mostra que o consumidor é tão ativo no processo da convergência quanto quem produz o conteúdo midiático, pois sem sua interação, o produto não adquire significado. Ao apoiar uma campanha e concretizar uma compra, o consumidor está mostrando o tipo de pessoa que gostaria de ser, pois a narrativa do comercial representa a marca.

É importante considerar, também, que o *storytelling* de uma campanha é uma ferramenta que não somente fortalece o marketing, criando também a sensação de identificação e diversas emoções no público. Sobre o uso de histórias elaboradas para campanhas publicitárias e a própria ideia do significado de história dentro do marketing, Andrea Phillips (2012) diz:

Os profissionais de marketing, entretanto, frequentemente utilizam a palavra 'história' para significar algo diferente; ela se refere a uma mensagem, imagens com a intenção de evocar uma ideia ou resposta emocional específica, uma rede de tensões e dinâmicas que podem ser rapidamente compreendidas (PHILLIPS, 2012, p.69, tradução nossa).

Isto significa que com uma narrativa comovente, é possível evocar emoções, gerar empatia, identificação, trazer referências com as quais involuntariamente a audiência poderá se relacionar. A autora também afirma que realizar uma campanha com esse tipo de recepção não é um trabalho fácil. É preciso ter um olhar aguçado para reconhecer quais experiências e momentos da história serão destacados e postos em evidência para que sejam marcantes, evitando narrativas superficiais. Em suma, Phillips diz que: “Conhecer intimamente onde está o verdadeiro coração da sua história é importante para qualquer contador de histórias, em qualquer setor, em qualquer meio” (PHILLIPS, 2012, p. 70, tradução nossa). Ser um bom contador de histórias é importante para criar uma campanha de sucesso, mas o olhar do profissional do marketing não deve ser desprezado.

3.3.1. Ativação de causas na publicidade

Há alguns anos a publicidade adota uma estratégia diferente para se comunicar com seus públicos, envolvendo sentimento e identificação nos contextos narrativos. O que era focado apenas na oferta de produtos, serviços e marcas, começa a se propagar com o uso de argumentos sociais e enredos contendo posicionamentos políticos e sociais.

Embora este seja um caminho um tanto perigoso, o uso da “publicidade das causas” (LIMA, 2015) mostrou-se um caminho sem volta, considerando que a sociedade atual tem uma voz mais ativa enquanto consumidores e agentes sociais. A escolha das empresas e seus produtos estão atreladas à postura da empresa diante do cenário social, o que justifica a preocupação de algumas marcas em vincular seus propósitos organizacionais com causas específicas.

Os casos do Boticário relatados anteriormente mostram exatamente esta condição social nos negócios da marca, transformando o consumo em uma forma de pronunciamento social. Se o consumidor compra de uma determinada marca, é porque seus princípios coincidem com os princípios divulgados pelas marcas. Criticamente falando, a proposta de ativação de causa pelas marcas é algo comercial e visa ampliar o mercado do consumo, porém, não se pode negar que uma marca que genuinamente abraça uma causa publicitária e seu *branding* e contexto narrativo também está contribuindo para a dissipação do conhecimento sobre a causa e inclusão social. De uma forma indireta, ocupa um papel de importância e responsabilidade. No entanto, reforça-se a necessidade da causa ter relação com o negócio da empresa e ser uma ativação verdadeira, pois o consumidor rapidamente saberá se a causa for manipulada apenas para fins mercadológicos. Evangelizar consumidores (JENKINS, 2009) é uma estratégia de marca eficaz, pois estes produzirão mídia espontânea para a empresa de forma gratuita.

4. Materiais e métodos

Como forma de investigar quais elementos chamaram mais atenção dos consumidores quando impactados pelos comerciais da marca O Boticário, que trabalharam com ativação de causa como narrativa publicitária, realizou-se pesquisa mista, com questionário eletrônico e uso de investigação neurocientífica.

A primeira parte da pesquisa consistiu em um modelo de estudo declarado, por meio do questionário eletrônico, e teve como objetivo conhecer o perfil dos participantes, seu envolvimento com as causas presentes nos comerciais e com as situações apresentadas nas narrativas. O preenchimento do formulário foi online e a aplicação da pesquisa foi realizada entre os dias 20 e 30 de junho de 2023. O estudo piloto contou com amostra de trinta participantes e as perguntas foram elaboradas de forma objetiva, listadas a seguir na mesma ordem em que foram apresentadas aos voluntários: “Qual sua faixa etária?”, “Com qual gênero você se identifica?”, “Como você se identifica?” (referente à identidade racial), “Você tem filhos?” e “Qual a sua sexualidade?”. Lembrando que o questionário foi realizado de forma a manter o anonimato do participante.

Com relação ao público respondente, obtivemos uma maioria de jovens, entre 18 e 24 anos (76,7%) e 25 e 29 anos (13,3%). Apenas 10% dos participantes têm mais de 30 anos. Do total de participantes, 76,7% são mulheres cis e 23,3% são homens cis, constituindo uma amostra menos diversa do que o esperado. Referente à identidade racial, a maioria se identifica como branco (70%). Subsequentemente houve 20% dos participantes autodeclarados pardos, 6,7% negros e por último, 3,3% amarelos. 86,7% dos voluntários não têm filhos e 13,3% têm. Quanto à sexualidade, a maior parte se declarou heterossexual (56,7%), enquanto 23,3% se declararam bissexual. 13,3% se declararam homossexual e 3,3% se identificam como pansexuais.

A segunda etapa da pesquisa foi um teste utilizado método neurocientífico através do sistema *eye tracking* (ET) para acompanhar o percurso óptico dos voluntários enquanto assistiam aos comerciais. Foi utilizado o ET Tobi Pro fixo de mesa, disponível no ambiente laboratorial Sinapsense UFPR. O ET é um equipamento que rastreia o percurso óptico por meio de leitura ocular, indicando áreas de calor, consideradas de maior atenção pelo participante quando exposto ao estímulo.

5. Resultados e discussões

Os resultados deste procedimento contribuíram na identificação das áreas de atenção, o tempo de fixação em cada objeto e os pontos de interesse. O sistema foi escolhido com base no tipo de achado científico que o método entrega, pelo tipo de pesquisa feita.

A metodologia permitiu que fossem verificadas quais as áreas dos comerciais que mais prenderam a atenção dos participantes, sendo considerado como uma resposta inconsciente e denotando reações neurológicas de conexão visual com as cenas visualizadas.

Para ilustrar o estudo realizado via ET, selecionamos algumas cenas deste teste, que mostram os mapas de calor. Foi realizado um quadrante comparativo com cada um dos comerciais estudados, resultando nas seguintes imagens:

ECO-REBEL

Figura 1. Imagens do comercial “Nesse Dia dos Pais, dê O Boticário.”



Fonte: Reprodução *YouTube*

Neste comercial, percebe-se que o ponto de interesse no qual o olhar se fixou por mais tempo foi o protagonista, o pai afetuoso com a família em diferentes momentos. O que prendeu atenção dos participantes foi a dinâmica entre o pai e os filhos, o carinho, as brincadeiras e as piadas. A narrativa apela para o afeto familiar, e como há três filhos, as vivências são diferentes: o pai brinca com as crianças e zomba do adolescente trocando mensagens no celular com uma possível namorada. Ao término do vídeo, houve também conexão visual com as demonstrações físicas de afeto, com o close nas mãos da filha menor entregando o perfume de presente ao pai e ele borrifando no pulso. Quando aparecem as brincadeiras entre pai e filho, o foco foi nos olhos. Nas demais interações da família, a atenção ficou presa nas mãos e nos braços.

ECO-REBEL

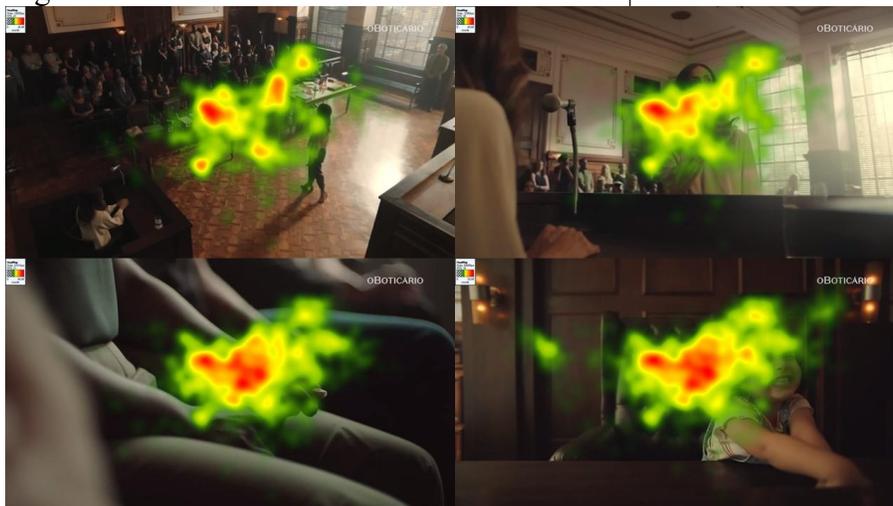
Figura 2. Imagens do comercial “Dia dos Namorados | O Boticário”



Fonte: Reprodução *YouTube*

Na sequência, o comercial do Dia dos Namorados é repleto de toques e intimidade. O foco das cenas é na sensação de ser tocado pela pessoa amada, e o ponto de interesse dos participantes ficou naquilo que foi mostrado como o amor através do tato, conforme é observado pelas imagens: os braços, pernas, mãos, olhos, lábios.

Figura 3: Imagens do comercial “Dia das Mães O Boticário | #MaternidadeSemJulgamentos”



Fonte: Reprodução *YouTube*

No terceiro comercial, o olhar se concentrou na face das pessoas presentes como testemunhas no julgamento e nas mãos delas. O ponto de interesse foi na forma como a expressão facial mudava conforme a advogada de acusação mostrava as provas.

ECO-REBEL

1min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BJeBS2Wyb2k>. Acesso em: 20 jun. 2023.

Dia dos Namorados | O Boticário. *O Boticário*. Brasil: Boticário, 2021. 30seg. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zq1am_fGvkY. Acesso em: 20 jun. 2023.

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

JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

LIMA, Letícia Salem Herrmann. *Convergência, participação e experiência midiática na publicidade: reconfigurações encontradas no festival Cannes Lions*. 300 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Linguagens) – Universidade Tuiuti, Curitiba, 2015.

LINDSTROM, Martin. *A lógica do consumo*. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2018.

MARK, Margaret; PEARSON, Carol. *O Herói e o Fora-da-Lei: Como construir marcas extraordinárias usando o poder dos arquétipos*. 1ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.

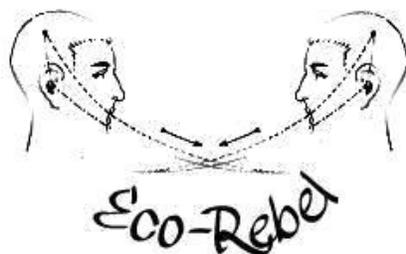
Nesse Dia dos Pais, dê O Boticário. *O Boticário*. Brasil: o Boticário, 2018. 1min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-9tTjYmnVLE>. Acesso em: 20 jun. 2023.

PHILLIPS, Andrea. *A Creator's Guide to Transmedia Storytelling*. McGraw Hill, 2012.

ZALTMAN, Gerald. *Afinal, o que os clientes querem?* Rio de Janeiro: Editora Campus, 2003.

Aceito em 16 de julho de 2024.

ECOLINGUÍSTICA: REVISTA BRASILEIRA DE
ECOLOGIA E LINGUAGEM (ECO-REBEL), V. 10, N. 3, 2024.



ANÁLISE DA LINGUAGEM DO IMAGINÁRIO NA SÉRIE “CIDADE INVISÍVEL”

Caroline de França Uniga (UFPR)

Abstract: A mix of police drama and suspense is presented at the “Invisible City” series, streaming on the Netflix platform. In the plot, Brazilian folklore characters who live marginalized in current times are presented, highlight their behavioral and historical Brazilianness. It is the offering of the series as an item of pop culture consumption that enables an analysis of its mythical language which denotes imagery through its images, transcending this experience into the imagination of each viewer. In this act, reality is transfigured by the representation of folkloric characters being alive and present in the daily lives of Brazilian cities in our current time, enabling the magic of the imagination to happen. The objective is to analyze the fantastic narrative language of the series, redefining the characters of Brazilian folklore through the study of imaginary. The study is based on the imaginary versions of authors Michel Maffesoli and Juremir Machado da Silva as a more realistic interpretative development of Gilbert Durand’s figure. The effort of the fictional presentation to help society learn about its history and interpret its culture is noted, enabling the viewer’s imagination to circulate signs and images that reinforce myths, rituals, behaviors and ideas.

Keywords: Consumption; Audiovisuality; Imaginary; Folklore.

Resumo: Um misto de drama policial e suspense é apresentado na série “Cidade Invisível”, *streaming* da plataforma Netflix. No enredo, são apresentados personagens folclóricos brasileiros que vivem marginalizados no tempo atual, destacando suas brasilidades comportamentais e históricas. É o oferecimento da série como item de consumo da cultura pop que possibilita uma análise da sua linguagem mítica que denota o imagético por meio de suas imagens, transcendendo essa experiência para o imaginal de cada telespectador. Nesse ato, a realidade é transfigurada pela representação dos personagens folclóricos estarem vivos e presentes no cotidiano das cidades brasileiras do nosso tempo atual, possibilitando que a magia do imaginário aconteça. O objetivo é analisar a linguagem de narrativa fantástica da série ressignificando os personagens do folclore brasileiro pelas vertentes do estudo do imaginário. O estudo se apoia nas versões de imaginário dos autores Michel Maffesoli e Juremir Machado da Silva como um desdobramento interpretativo mais realista das figuras de Gilbert Durand. Denota-se o esforço da apresentação ficcional em

ECO-REBEL

auxiliar a sociedade a conhecer sua história e interpretar sua cultura, possibilitando ao imaginário do telespectador a circulação dos signos e das imagens que reforçam mitos, rituais, comportamentos e ideias.

Palavras-chave: Consumo; Audiovisualidade; Imaginário; Folclore.

1. Introdução

A série brasileira “Cidade Invisível”, exibida pela plataforma de *streaming* Netflix, tem em seu enredo personagens do folclore nacional inseridos no cotidiano do tempo atual. Com isso, os personagens mantêm suas características fantásticas e têm sua representação humanizada, possibilitando a aproximação do espectador ao folclore brasileiro, proporcionando conhecimento dos nossos seres míticos e valorização da cultura nacional.

Trazer os personagens folclóricos para uma série que tem seu enredo apresentado na atualidade auxilia o espectador a reconhecer as características mágicas de cada ser, popularizando-o e aproximando-o ficcionalmente, mas, principalmente, culturalmente das pessoas. Essas narrativas fantásticas são criadas pelos homens e regidas pelos deuses, gerando “uma certa reação diante do sobrenatural, mas também, o próprio sobrenatural” (TODOROV, 2017, p. 166). Dessa maneira, o fantástico da estória se ambienta na sociedade, guiando comportamentalmente o ser no dia a dia; mas principalmente, guiando pelo exemplo mítico histórico independente do tempo.

E esse aspecto cultural se retroalimenta do cotidiano, assim como o cotidiano se retroalimenta da cultura:

A relação entre os espíritos individuais e a cultura não é indistinta, mas, sim, hologramática e recursiva. Hologramática: a cultura está nos espíritos individuais, que estão na cultura. Recursiva: (...) as interações cognitivas dos indivíduos regeneram a cultura que as regenera. (...) A cultura age e retroage sobre o espírito/cérebro para nele modelar as estruturas cognitivas, sendo, portanto, sempre aditiva como coprodutora da realidade que cada um percebe e concebe (MORIN, 2011, p. 24-25).

A relevância dessa retroalimentação é a manutenção cultural, comportamental e mítica da essência do ser humano na sociedade, visto “as interações entre indivíduos, eles próprios portadores/transmissores de cultura, que regeneram a sociedade, a qual regenera a cultura” (MORIN, 2011, p. 19). Com isso, a mitologia está presente no contexto cultural, social e imaginal de cada pessoa, possibilitando que o imaginário esteja presente como enredo, tema, ficção, encontro, desencontro, encruzilhada e fantasia.

2. Imaginário

Com uma visão generalista, o imaginário é uma oposição à realidade, ao verdadeiro (SILVA, 2001); além de ser uma terminologia que está em alta hoje em dia, sendo costumeiramente citado simplesmente como algo que habita nossa imaginação ou como sugestão de algo que não é real. A série “Cidade Invisível” não se utiliza dessa visão de modo tão simplista, trazendo o fantástico que transpassa a tela para o tempo atual. “O imaginário pode ser fantástico no cotidiano, (...) pode ser também o sentido singularizado que sobrou de experiências vividas” (SILVA, 2021, p. 103) e demonstrando que o imaginário é muito mais que um simples conceito, é uma análise social/cultural.

O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. Na aura de obra há a materialidade da obra (a cultura) e, em algumas obras, algo que as envolve, a aura. Não vemos a aura, mas podemos senti-la. O imaginário, para mim, é essa aura, é da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra. Esta é a ideia fundamental de Durand: nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de “algo mais”, uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção de imaginário (MAFFESOLI, 2001, p. 75).

A análise dessa obra pelo viés folclórico denota o imagético por meio de suas imagens. Mas a magia acontece não pelo contexto mítico do enredo, e sim pela transição da experiência de assistir a série para o imaginal de cada espectador, dentro do imaginário de cada pessoa. “Não seria absurdo formular como hipótese que o imaginário é o espírito que habita o estilo na história. (...) Não se escolhe o imaginário: é uma submissão” (SILVA, 2017, p. 88-92).

Para relacionar a série à aplicação teórica do imaginário, à parte de assistir as duas temporadas na Netflix, a metodologia utilizada pautou-se em artigo recente do doutor em Sociologia, Juremir Machado da Silva; que também relaciona as teorias do herdeiro intelectual de Gilbert Durand, o pensador francês do cotidiano e do presente, Michel Maffesoli e do filósofo, antropólogo e sociólogo Edgar Morin; abordando hipóteses ou pistas do que pode ser o imaginário sob cinco versões que foram aplicadas na análise da série “Cidade Invisível”.

3. Versão imaginário como ambiente ou atmosfera

A aura que envolve as obras, que é o que não podemos ver, mas podemos sentir (MAFFESOLI, 2001), é o direcionamento dessa primeira versão do imaginário como uma atmosfera relativa ao ambiente que envolve a série. Seus personagens, sua trama, seu tempo de narração: o foco é o

ECO-REBEL

cenário e o enredo que constroem as cenas da série, *frame a frame*, contextualizando-a. É causa e consequência, é um emaranhado de traços que identifica o enredo, compondo-o com o brilho de um momento singular (SILVA, 2020).

A materialização dessa versão de imaginário na série é o próprio contexto contemporâneo em que ela acontece. A série é realizada no tempo atual, tendo como cenário cidades brasileiras habitadas por personagens do nosso folclore. A contextualização dessa versão do imaginário é o próprio ambiente cotidiano, mas que também é mágico. A série toca no imaginário com a mensagem de mistério que circunda nossas vidas através do folclore, da natureza brasileira, da diversidade continental de cidades existentes no Brasil – de Norte a Sul – e do que mais habitar de fantástico na mente de cada espectador.

4. Versão imaginário como ficção compartilhada

“A passagem do imaginário ao ‘real’ é uma questão de legitimidade. (...) O reino dos mundos impossíveis que se tornam possíveis pelo desejo humano de viver suas impossibilidades” (SILVA, 2017, p. 16-18). Estereótipo é a palavra que direciona a interpretação dessa versão do imaginário como ficção compartilhada, sendo que “o imaginário se coloca fora do registro da verdade factual” (SILVA, 2020, p. 10) fazendo referência exatamente à construção de mitos e conceitos.

A partir disso, fez-se o questionamento pela temática da série em questão: Na “Cidade Invisível” os personagens folclóricos estão no nosso tempo atual ou nós, por meio do folclore, podemos viver em uma cidade invisível na nossa imaginação? Essa questão pode ser respondida com a inserção de um livro de folclore brasileiro que aparece nas mãos dos personagens “humanos” principais da série, deixando clara a livre inspiração nos contos folclóricos.

Por meio da inserção desse livro nas cenas, demonstra-se o respeito e a fundamentação do imaginário compartilhado na ficção do mundo real da série “porque é uma ‘verdade’ não demonstrável passível de descrição, vivida socialmente” (SILVA, 2020, p.10).

5. Versão imaginário como fantástico do cotidiano

Como a série acontece no espaço temporal atual, não pode ignorar elementos característicos do nosso cotidiano que é o espaço do realismo e da rotina. Um exemplo disso é a violência, destacada principalmente nos centros urbanos. “As narrativas do vivido e do imaginário investigam as estratégias de comunicação que recobrem o vivido com uma ou mais camadas de imaginário. O

imaginário é uma máquina que ‘turbina’ o real tornando-o fantástico e mais desejável ou temível” (SILVA, 2021, p. 67).

Com essa transfiguração, o extraordinário foi inserido no ordinário (SILVA, 2020) em uma cena em que o personagem Boto-rosa aparece morto em uma praia do Rio de Janeiro. Um animal próprio das águas doces do Norte do país está desfalecido nas areias das águas salgadas do litoral carioca. Essa cena é a representação concreta da materialidade de um ser do espírito, habitante da Noosfera (MORIN, 2011) implantado no cotidiano, transmitindo a mensagem de que no nosso imaginário, tudo é possível. É o fantástico em cena.

6. Versão imaginário como memória afetiva

Trata-se de um álbum de fotos mental que cada pessoa tem dos bons e maus momentos vividos, “nessa perspectiva, imaginário é tudo aquilo, positivo ou negativo, que a memória afetiva recorta e armazena” (SILVA, 2020, p. 12). Diferentemente de ser uma simples lembrança, esse imaginário é estruturado não pelo sentimento direto do todo que foi vivido, e sim, pela seleção involuntária pessoal das imagens que foram gravadas.

Para não ser um resgate direto de sentimento, é preciso que esse recorte mental venha a partir da vivência de uma experiência o que, no caso da série, é bem retratado quando há a relação direta dos personagens “humanos” com os personagens folclóricos. Por beirar o impossível, esse momento da relação fica registrado por ser surpreendente e, claro, inesquecível. “Essa dimensão fantástica do banal é a super-realidade que dá atmosfera ao real. Por trás dessa dimensão fantástica, transfigurada pelo sentido vindo do imaginário, o real continua vivo e produtivo” (SILVA, 2017, p. 58).

As nossas memórias nos mantêm vivos e “o imaginário dá-se a ver como uma fotografia, o flagrante de um segundo de vida inalterável” (SILVA, 2017, p. 103). Por ser um recorte involuntário da lembrança, a melhor definição é exatamente o flagrante inalterável, pois só se rememora, e exatamente por isso, se perdura.

7. Versão imaginário como excedente de significação

Essa versão passa por todas as outras versões do imaginário denotando a “transfiguração do real, do banal ou simplesmente de certos momentos vividos, atribuindo-se a esses fragmentos

existenciais um sentido superior, mágico, transcendental, positivo ou negativo, mais do que uma aura, um *plus* de significado” (SILVA, 2020, p. 12).

O imaginário como excedente de significação vai além da lembrança do que foi vivido ou visto, porque é uma memória lembrada por aquela determinada pessoa, que é única. E devido a isso, essa memória já está polvilhada com todo o arsenal de informações que cada pessoa tem. Cada pessoa interpreta o que vive pelas lentes da sua própria experiência de vida, o que nas palavras de Morin, “determina a desatenção seletiva (...) e o recalque eliminatório que nos faz recusar toda informação inadequada às nossas convicções, ou toda objeção vinda de fonte considerada má” (MORIN, 2011, p. 30).

Como exemplo, se analisarmos aleatoriamente o personagem folclórico Saci, para algumas pessoas ele pode significar um ser demoníaco que aparece em situações de confusão, para outras pessoas pode ser a representação de um espírito brincalhão, ou ainda, para outras pessoas, pode ser a lembrança do melhor amigo imaginário da infância, que aceitava viver todas as brincadeiras e aventuras típicas desse período da vida.

Pela definição teórica do criador desta versão do imaginário como excedente de significação, sua principal característica está na “posição aquém ou além da verdade por se tratar de uma sobreposição que não postula um caráter realista primário. Apresenta-se como uma colagem de fragmentos a partir de uma realidade que se formula como uma representação complementar” (SILVA, 2017, p. 60).

8. Considerações finais

É a transformação encantada do imagético para o imaginal, proporcionada pela série “Cidade Invisível”, que possibilita a sensação da experiência de assisti-la em uma recordação, devido à magnificação do vivido (MAFFESOLI, 2018). A análise das versões do imaginário na série destaca conclusivamente a relevância do *imprinting* cultural que é intrínseco a cada cultura e como a relevância da coletividade na sociedade se imprime no folclore (MORIN, 2011).

Além de propor corajosamente a existência dos seres do espírito como real, Morin os situa no terreno da memória, dos programas, das crenças, dos valores, o que definitivamente situa a questão, além da sua dimensão consciente ou racional, na dimensão inconsciente da Noosfera (CONTRERA, 2017, p. 19).

Pode-se ainda destacar que a relevância de enredos que proporcionam a espetacularização do folclore brasileiro está no auxílio do encontro do espectador com seus seres culturais do espírito,

ECO-REBEL

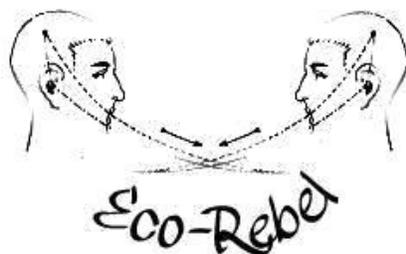
possibilitando que o imaginário cumpra sua maior função que é a de gerar encantamento no cotidiano. “Existe um imaginário da imaginação e uma imaginação do imaginário. Se a realidade é cinza, o imaginário é uma palheta de cores com infinitos tons vivos” (SILVA, 2020, p. 12).

Referências

- CONTRERA, Malena S. *Mediosfera: meios, imaginário e desencantamento do mundo*. 2ª ed. – Porto Alegre: Imaginalis, 2017.
- MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massas*. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. 5ªed. Rio de Janeiro: Forense, 2018.
- MORIN, Edgar. *O método 4: as ideias: habitat, vida, costumes, organização*. Tradução Juremir Machado da Silva. 5ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- SILVA, Juremir Machado da. Cinco versões de imaginário. *Memorare*, Tubarão, v. 7, n. 3, p. 08-14. Set./dez. de 2020.
- _____. *Diferença e descobrimento. O que é o imaginário? A hipótese do excedente de significação*. Porto Alegre: Sulina, 2017.
- _____. O imaginário é uma realidade. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 15, p. 74-82. Agosto de 2001.
- _____. *O que pesquisar quer dizer: como fazer textos acadêmicos sem medo da ABNT e da CAPES. Análise discursiva de Imaginários*. 5ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2021.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Aceito em 16 de abril de 2024.

ECOLINGUÍSTICA: REVISTA BRASILEIRA DE
ECOLOGIA E LINGUAGEM (ECO-REBEL), V. 10, N. 3, 2024.



MÍDIA E DIONÍSIO: IMBRICAÇÕES DO IMAGINÁRIO ENTRE O TEATRO E O AUDIOVISUAL DURANTE A PANDEMIA COVID-19

Rafael Luiz de Oliveira Pedretti (UFPR)

Abstract: Theater is a secular art and permeates the imagination of civilizations. It manifests itself in the relationship between the present body of the actor/actress and the audience. However, given the Covid-19 pandemic situation, present body art is prevented from manifesting itself. From anthropophagic, mediation becomes iconophagic. By collecting interviews from theater artists through different means of communication, reporting their experiences and highlighting their crises, difficulties and discoveries of a new *modus operandi* of the imaginary in the creative process, they illustrate some issues that unfold in our times in the relationship of conflict: iconophagy and anthropophagy.

Keywords: Anthropophagy; Iconophagy; Imaginary; Theater; Pandemic.

Resumo: O Teatro é uma arte secular e permeia o imaginário das civilizações. Manifesta-se na relação do corpo presente do ator/atriz e o público. Todavia, perante a situação pandêmica da Covid-19, a arte do corpo presente se vê impedida de se manifestar. De antropofágica a mediação torna-se iconofágica. Através da coleta de entrevistas de artistas teatrais por meio de diferentes meios de comunicação relatando suas experiências e evidenciando suas crises, dificuldades e descobertas de um novo *modus operandi* do imaginário no processo criativo ilustram algumas questões que se desdobram em nossos tempos na relação de conflito: iconofagia e antropofagia.

Palavras-chave: Antropofagia; Iconofagia; Imaginário; Teatro; Pandemia.

1. Introdução

Desde os primórdios das civilizações, os Mitos e suas narrativas atravessam a existência dos seres humanos no mundo. Vivem em nós, com a gente, através de nós e sobre nós. Uma energia diáfana que integra e condiciona no ser humano sua existência física, o seu campo sensível, o seu imaginário e o reafirma no sagrado.

Muitos são os deuses em diferentes Mitologias em tempos remotos das civilizações, como Hades, Cronos, Zeus e Atenas nos Gregos e Romanos. Odin, Loke, Njord, Vidar nos Nórdicos. Oxalá,

ECO-REBEL

Ogun, Yemanjá, Exú nos Africanos. Tupã, Jaci, Sumé, Akwanduba nos indígenas brasileiros. E por aí se segue... a cada civilização, a cada tempo e espaço, seus próprios deuses e suas próprias mitologias.

Suas histórias eram narradas por Sacerdotes, Xamãs ou Sábios à comunidade, fossem em rituais específicos, ou, numa simples roda de conversa. O encontro de corpos, banhados com as gesticulações e sonoridades da voz de um contador ou contadora de histórias.

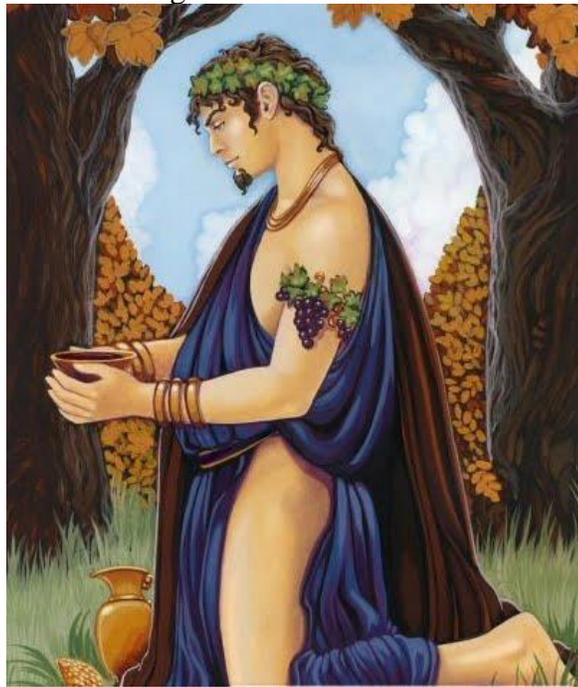
Os Mitos criam o mundo? Ou o mundo criam os Mitos? Ou, é a coexistência das coisas que se retroalimentam? Uma coisa é certa: os Mitos exercem poder, e a cada dia necessitam de mais e mais adeptos que os cultuem, os sirvam, para que simplesmente não desapareçam na imensidão infinita do universo. E, naturalmente, as lutas e guerras se formam entre eles, em que o objetivo é a conquista dos humanos em subserviência, fé, ou até mesmo servidão aos Mitos. Uns deuses são mais bondosos, outros são muito cruéis.

Peço licença, pois vou aqui, eu, autor desse artigo, contar através de palavras escritas uma história. Uma história ainda não contada. Trazida a mim pelas forças do universo:

Dionísio, deus grego das festas, do vinho e do Teatro que no século V a.C. era reverenciado através das dionisíacas. As dionisíacas se tratavam de um ritual antropofágico com sacrifício de animais, bebedeiras, festas, orgias, espetáculos teatrais trágicos e cômicos. Dionísio se afirmou em todos os tempos como o grande deus do Teatro, a arte ritualística do encontro de corpos. Na estrutura ritualística do Teatro Grego se encontrava um pequeno altar chamado de *Timelê*, onde um recipiente com fogo era colocado. Acreditava-se que enquanto o *Timelê* esteve aceso, o grande deus Dionísio estava presente.

Muitas coisas mudaram no decorrer dos séculos. O desenvolvimento das tecnologias da comunicação obteve um forte atravessamento nessas mudanças.

Figura 1. Deus Dionísio



Fonte: <https://mitologiagrega.fandom.com/pt-br/wiki/Dion%C3%ADsio?file=Dion%C3%ADsio.png>

ECO-REBEL

E aqui, em nosso tempo, se encontra uma poderosa deusa cultuada. Uma deusa sagaz, cruel, parasitária, iconofágica, e cada vez mais presente na vida dos seres humanos: A Deusa Mídia. Neil Gaiman, escritor britânico, personificou a deusa Mídia em sua obra intitulada *American's God*, traduzida no Brasil como *Deuses Americanos*. A Deusa Mídia foi materializada e interpretada pela atriz Gillian Anderson numa produção recente do seriado financiado pela emissora televisiva norte-americana *Starz* com o mesmo título do livro. A série foi distribuída mundialmente pelo serviço de *streaming Amazon Prime Vídeo*. A produção foi aclamada pela crítica e indicada a diversos prêmios.

Gaiman foi muito sagaz em observar essa força da Mídia e compreendê-la como uma Deusa. Uma atitude hermética se firma em sua obra e no mundo contemporâneo: a plenitude de uma Deusa cultuada entre nós.

Em busca de fortalecer e encontrar mais adeptos, Mídia arquitetou um plano.

A deusa precisava que cada vez mais o mundo mortal se voltasse para as tecnologias e que seu contato fosse unicamente através delas. Mídia desceu ao mundo sombrio à procura do Deus da morte: Tântatos. Ofereceu a ele a possibilidade de um acordo. Se o Deus da morte lançasse sobre o mundo dos mortais uma praga que impedisse o contato humano, ao mesmo tempo em que atingisse a vitalidade de muitos, ela se fortaleceria e ele poderia também se fortalecer, trazendo para o mundo dos mortos novas almas, assim como o medo da morte. A morte seria uma companhia diária dos humanos. Inclusive através das mídias: *Fake News*, obituários, dados estatísticos, ou seja, a morte sempre presente.

Tântatos aceitou o acordo com Mídia.

Figura 2. Atriz Gillian Anderson personificando a Deusa Mídia em *Deuses Americanos*



Fonte: <https://seriemaniacos.tv/american-gods-deusa-nova-midia-sera-introduzida-na-trama-para-substituir-gillian-anderson/>

E foi assim que Tântatos lançou no mundo a Covid-19, trazendo dor, sofrimento, morte, isolamento social e fortalecendo as tecnologias midiáticas. A iconofagia tornou-se ainda mais potente nas relações humanas. E quase que a única forma de relação.

Logo voltaremos a essa narrativa.

Todavia, é importante observarmos os desdobramentos desse acordo, neste artigo.

O Teatro é uma arte secular. Manifesta-se na relação do corpo presente do ator/atriz e o público. Narrativas são elaboradas, concebidas numa escrita cênica a ser lida e decifrada. Torna-se importante salientar aqui: imagens são criadas e mediadas em tempo presente do encontro de corpos. O corpo do ator/atriz é um dos principais suportes dessa arte, compreendendo-se como corpomídia: isto significa o corpo como um conceptáculo que recebe informações infindavelmente

ECO-REBEL

através de mecanismos preceptivos e proprioceptivos onde seu dentro e seu fora se conectam mutuamente em processos cognitivos na relação de comunicação com seu contexto, com a arte e com o mundo (GREINER; KATZ, 2005).

Figura 3. Tântatos, o Deus da Morte



Fonte: <https://mitologia.hi7.co/tanatos-57ac36a88ce78.html>

O uso de tecnologias em espetáculos não é algo novo. Inclusive o uso de plataformas digitais da comunicação já foi explorado em concepção de cenas diversas. Conjuntamente, manuseadas para um encontro, uma mediação e uma devoração com público presente. Devoração posto que o Teatro é uma arte antropofágica em sua natureza substancial, imagética e imaginária, ou seja, sua

perspectiva antropofágica dos processos criativos experimenta, portanto, uma multiplicidade de possibilidades para a criação como acontecimento apropriativo de impulsos, instintos, forças, intensidades, desejos, devires, fluxos de linguagens, como componentes de processo criativos, de invenção, de composição, cujas componentes heterogenéticas, produtoras de diferença, de alteridade, de diversidade, são incorporadas singularmente a partir de um estilo próprio, resultante de uma boa digestão do que foi devorado no processo criativo (MELLO, 2021, p. 9).

A Antropofagia está presente desde o processo criativo até a concepção cênica. Sua configuração material cênica que, levada para a audiência do público, promove devorações mútuas: imagens e atores devoram o público e consequentemente são devorados por eles.

Todavia, perante essa situação pandêmica e a instauração compulsória do isolamento social, a arte do corpo presente se vê impedida por uma força trágica de se manifestar. E o buraco negro do mundo virtual sugou o teatro para dentro si. Ou foi o Teatro que sugou para dentro de si o mundo virtual?

A vida e a morte se cruzam inevitavelmente. Com a iminência da morte do Teatro presente, é urgente colocá-lo em uma unidade de tratamento intensivo: *Instagram, Facebook, YouTube, Zoom, Google Meet* tornam-se cilindros de oxigênio emanando a vida do Teatro *on-line*. O Teatro *on-line* impera, nesse período, como resistência de uma arte ancestral. Uma resposta dos cultuadores do Deus Dionísio.

A necessidade do Teatro de devorar e ser devorado resiste. De antropofágica a mediação torna-se iconofágica, e aqui, é o lugar central de investigação. Dionísio resistindo a Mídia. Uma Guerra instaurada.

2. O teatro no mundo virtual

Segundo Norval Baitello Junior, “no desgaste e na perda da capacidade de vincular, relacionar é que se dá a inversão do processo devorador: de devoradores indiscriminados de imagens passamos a ser indiscriminadamente devorados por elas” (JUNIOR, 2000, p. 6). Ao serem impedidos de mediar sua arte através de corporeidades presentes, os artistas migram para a mediação através de mecanismos digitais.

Os artistas que produzem Teatro *on-line*, assim como aqueles que o consomem, configuram a ilusão de estar devorando uns aos outros e saciando sua fome, sendo que nessa circunstância parecem estar sendo devorados pela própria imagem no ato de produzi-la. Do mesmo modo que, quando essa imagem é disponibilizada nas plataformas digitais e acessada pelo público/seguidores, eles também são consumidos. Inclusive aqueles que a constituíram ao acessarem são duplamente devorados pela imagem. Afirma o autor:

Assim, a ancestral antropofagia (Dionísio) se universaliza como moderna ‘iconofagia’ (Mídia). Os mecanismos do consumo e a comunicação e seus meios a serviço do consumo fazem parte deste quadro fóbico, no qual as imagens e seus subterrâneos se hipertrofiaram, se devoram e nos devoram (JUNIOR, 2005, p. 12).

E aqui mais uma questão se instaura para uma futura reflexão: seria a iconofagia o espírito do século XXI?

Talvez não o espírito, mas uma força endeusada e personificada em nossos tempos.

Fato é que o advento da pandemia pegou todos de surpresa, algo muito inesperado. Segue abaixo um depoimento:

Eu estava viajando com um solo meu, Todos os Sonhos do Mundo. Eu saí de Cuiabá, fui para Foz do Iguaçu e a pandemia estourou. Voltei para São Paulo e tivemos que também fechar o teatro, porque já se avizinhava o isolamento. O que aconteceu foi que a gente se recusou a parar. Dia 20 de março estreei o Todos os Sonhos em live no Instagram. Foi surpreendente o que aconteceu, porque, além de ter recebido um público muito bacana, fomos procurados pela Sympla, que nos convidou para levar a peça para lá. Achamos meio absurdo no início, mas assim que nos aproximamos, surgiu a ideia de migrar a peça para lá e também pensar em um conteúdo especialmente pela internet. No começo de abril, já começamos a ensaiar pro (sic) Zoom. A gente descobriu um novo lugar para poder trabalhar o teatro, a música, as artes em geral. Não acho que essa ideia seja exatamente nova, porque o teatro sempre caminhou junto com a sociedade. O teatro nasce de manifestações na rua, ganha um espaço depois, mas continua na rua, vai pras (sic) igrejas, palácios, hospitais, escolas. O teatro foi atingindo todos os lugares que ele podia atingir, então era inevitável que a gente chegasse à internet – conta Cabral (PAULIN; FOSTER, 2022).

Os lugares de emancipação da cultura através da arte no Brasil são marcados por conflitos políticos, sociais e econômicos. O depoimento acima de um ator do grupo paulista “Os Satyros” confirma que aos artistas em geral é sempre imposto um lugar de resistência dionisíaca. Com o advento da pandemia, o setor cultural que já vinha sofrendo violentos ataques desde o processo de *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff, em 2015, é devastado pela necessidade do isolamento social.

E novamente a chaga da resistência pulsa em sua agonia. O Teatro, uma arte que desde seus primórdios é condicionada à presença do público, ou seja, um encontro de corpos que compartilham o mesmo ar respirado, o espaço e o tempo, que interagem através de mecanismos

ECO-REBEL

comunicacionais perceptivos, imagéticos, simbólicos e significativos, é contaminado. No meio desse caos ascende o Teatro *on-line*. Um Teatro pandêmico, imagem digital, um teatro de números binários codificados. Um cavalo de Tróia dionisíaco numa guerra.

Uma discussão entre os artistas teatrais se forma: É teatro?

As opiniões são divergentes. O ator Celso Frateschi “diz que não é teatro, mas também não deixa de ser teatro. Se o teatro pressupõe a presença e o encontro, como pensar esse novo formato enquanto teatro?” (JEREMIN, 2021). A atriz Georgette Fadel “disse que essa é uma comunicação desesperada. Uma forma possível de matar a saudade do encontro, dos textos e das experiências” (JEREMIN, 2021). De fato, esse fenômeno analisado apenas pela ciência do Teatro que condiciona seus estudos ao encontro presencial é conflitante, e por isso não é suficiente.

Mas sua resistência é potente.

Marcado no período bolsonarista por esta polarização política e pela perseguição a determinadas temáticas na arte, pela ausência de ações na Secretaria de Cultura e pela impermanência de dirigentes na pasta, o cenário atual entra em colapso perante o processo da pandemia da Covid-19 no Brasil.

Com o aumento de casos, foi decretado em alguns Estados, por governadores e prefeitos, mesmo contra a vontade do presidente Bolsonaro, o isolamento social e o fechamento de vários espaços de grande circulação de pessoas. Esse processo iniciou em março de 2020. Logicamente que todos os teatros e cinemas fecharam, assim como todos os espaços de produção da arte.

O ritmo dessa produção já vinha em processo de desaceleração. Todavia, com o fechamento dos espaços, paralisa plenamente. Novas tensões são geradas nessa conjuntura e a situação dos artistas se complica mais, tendo em vista uma característica do/a artista e do/a ator/atriz brasileiro, que é a falta de segurança financeira em que comumente estão inseridos/as e a informalidade — como, por exemplo, a condição de artistas de rua ou dos/as que não têm acesso às leis de incentivo e fomento. Poucos/as são os que possuem reservas financeiras para enfrentar a paralisação de seu trabalho:

Com a súbita perda de oportunidades de receita, decorrente do fechamento de teatros, museus, cinemas, centros culturais e cancelamento ou adiamento de eventos públicos, apresentações e produções, milhares de famílias que vivem da economia criativa estão com dificuldades financeiras, e muitas já sucumbiram à vulnerabilidade (LAMPERT, 2020).

Após uma pressão da classe artística e de determinados grupos políticos, foi aprovado um auxílio emergencial destinado aos artistas e aos espaços culturais, a assim chamada “Lei Aldir Blanc”, numa tentativa de aliviar a crise no setor:

Na terça-feira (27/05), a Câmara dos Deputados aprovou uma ajuda de três bilhões de reais ao setor cultural durante a pandemia. O dinheiro, proveniente do Fundo Nacional de Cultura, será repassado aos estados, municípios e ao Distrito Federal, que destinarão os recursos para a manutenção de espaços, editais, prêmios e chamadas públicas (LAMPERT, 2020).

Embora o auxílio tenha sido aprovado em maio de 2020, o repasse do governo para os Estados começou a ser realizado apenas em setembro. A demora se deve à burocracia e à criação de formas e editais relativos a como atender os artistas. Cada Estado brasileiro tornou-se responsável pela elaboração de projetos para direcionar o auxílio para espaços de produção de arte e para pessoas físicas.

ECO-REBEL

Basicamente essa ajuda chegou a alguns Estados cerca de seis meses depois do início do isolamento; em outros, o tempo de demora foi maior. Porém, entre sair do Governo Federal e chegar aos Estados, entre os Estados repassarem para as Prefeituras, e entre as Prefeituras destinarem aos artistas, o processo se tornou ainda mais demorado.

Em novembro de 2020, muitos Estados/Prefeituras ainda não haviam repassado o auxílio aos artistas. Em plena pandemia, com uma crise que perdurava cerca de nove meses (novembro de 2020), as instâncias políticas mostram-se mais uma vez ineficazes no processo de políticas públicas da arte. Enquanto a ajuda não chegava a quem realmente ela é destinada, a situação dos artistas se agravava diariamente.

Com o processo de isolamento social, restou aos artistas utilizar a *internet* para continuar seus trabalhos. As plataformas digitais se tornaram o principal meio de comunicação entre os artistas e o público e também uma tentativa de sobrevivência. O cavalo de Tróia de Dionísio.

Teatro *on-line* foi um dos meios que entraram em vigor. De suas casas, atores/atrizes buscavam trabalhar de diferentes formas. Uma discussão começou a surgir no Brasil com base na questão: Teatro *on-line* é teatro?

Uns afirmam que sim, outros afirmam que não. Provavelmente este fenômeno poderá ser analisado com propriedade em um futuro próximo. No entanto, é indiscutível que a pandemia trouxe modificações para o teatro e muitas certezas do fenômeno teatral foram abaladas. O/a ator/atriz é obrigado/a a dialogar com essas ferramentas para continuar exercendo seu ofício. A plataforma digital tornou-se uma linguagem da encenação teatral que sugou os/as atores/atrizes e potencializou, para esses artistas, um lugar de compreensão de si como construtor/a de imagens e lhe trouxeram diferentes riscos, como, por exemplo, a instabilidade de sinal da *internet* que interfere diretamente na realização de seu trabalho, a impossibilidade de saber quantas pessoas irão acessar seus trabalhos e os comentários que teceram nos espaços de bate-papo se abrindo aos *haters*.

O ator Eduardo Butakka faz a seguinte reflexão:

Primeiramente, é preciso entender o momento em que vivemos. Fomos obrigados a trocar a presencialidade pelo virtual. Os grandes palcos pelas telinhas do celular. Esse é um processo que já vinha acontecendo, mas não no sentido da substituição extrema como acontece agora. Nós, artistas, de um modo geral, negligenciamos essa transição. Estávamos em negação por muito tempo, acreditando que não precisávamos nos reposicionar. Que não precisávamos de presença digital. Agora, temos que nos adaptar a duras penas, porque a pandemia não nos deu tempo de dominar a linguagem virtual (BUTAKKA, 2020).

Essa relação direta com os meios digitais se dá pela necessidade do artista em realizar seu trabalho e em tentar de alguma maneira criar uma forma de renda. Alguns Estados brasileiros ou Prefeituras buscaram criar editais para artes no modo digital, numa maneira de tentar socorrer os artistas impossibilitados de trabalhar.

O Estado de São Paulo, por meio do “PROAC Expresso 2020”, projeto de incentivo e fomento à cultura, injetou 117,18 milhões de reais, atendendo “cerca de 4,8 mil projetos de artistas, produtores culturais e prefeituras que serão selecionados por chamadas públicas e curadorias independentes” (SÃO PAULO, 2020). Dada a crise em que os artistas estão inseridos, o projeto tem “o objetivo de estimular a retomada das atividades culturais e criativas e incentivar a geração de renda, emprego e desenvolvimento” por intermédio de plataformas digitais (SÃO PAULO, 2020).

ECO-REBEL

Outros Estados brasileiros também buscaram criar formas de auxiliar os artistas, principalmente depois que muitos apelaram para que as instâncias políticas tomassem consciência da crise no setor de economia criativa.

Em junho de 2020, o SESC lançou o projeto “Sesc Cultura ConVIDA!”, para incentivar a produção artística em todas as vertentes e levar as apresentações para dentro das casas da plateia. Projetos com apresentação *on-line*, assim como grupos, artistas, inserindo trabalhos nas plataformas, ou atores/atrizes promovendo *lives* para se discutir a arte ou para ler textos — enfim, uma série de ações foram criadas possibilitando que o/a ator/atriz agisse perante a situação.

Esse processo trouxe uma potência de democratização da arte, principalmente do teatro. Esse processo se dá exatamente pelo rompimento de fronteiras possibilitado pela *internet*. Qualquer espetáculo pode ser visto em qualquer lugar do mundo. No Brasil, onde o acesso à arte ainda é um lugar de privilégio, a pandemia possibilitou romper um pouco esse estigma, visto que, artistas e público de lugares recônditos do País puderam ter acesso pelo *YouTube* ou pelo *Instagram* a atores/atrizes e a espetáculos realizados nas grandes capitais, assim como trabalhos realizados em lugares distantes puderam romper suas fronteiras e chegar às grandes cidades de todo o Brasil.

De alguma maneira essas hierarquias excludentes do teatro brasileiro puderam ser tensionadas e conseguiram abrir novas possibilidades de acesso à arte e principalmente de troca e escuta entre os artistas.

Neste momento crítico, de isolamento social, os artistas se tornam cada vez mais necessários à população, pois “o teatro também acaba sendo um bom antídoto para a solidão de muitas pessoas em quarentena. Um exemplo são as *lives* de contação de histórias, conduzidas por artistas que atuaram em séries e filmes de sucesso” (Silva, 2020). O contato com o teatro, mesmo de forma *on-line*, pode possibilitar o surgimento de um novo público para as artes cênicas. É importante acrescentar que grandes mudanças devem acontecer no teatro pós-pandemia, e, naturalmente, tais mudanças englobam o ator e a atriz.

Que características ou que mudanças técnicas irão implicar no/na ator/atriz pós-pandemia? Questão aqui deixada para a posteridade...

O Consumo surge como uma potência nesse processo. O Teatro é arte e possui uma capa diáfana de sublimidade. Compreender Teatro como um produto de consumo custa caro ao coração dos artistas. Produto de consumo parece menosprezar todo o movimento espiritual e ritualístico na constituição da obra artística e sua mediação.

Consumo fere a aura da obra e do artista.

No entanto, Teatro é um produto de consumo. Nas últimas décadas, o esvaziamento do teatro promovido pela ascensão da televisão, do cinema e do *streaming* causou danos financeiros aos artistas e incontáveis projetos de formação de público para o Teatro foram colocados em prática de forma desesperada, com resultados insatisfatórios. Os teatros continuavam com crise de público, com exceção de alguns espetáculos com artistas privilegiados por alguns meios publicitários ou audiovisuais. Inclusive a necessidade constante de políticas públicas para o fazer teatral se dá pela escassez do público consumidor, ou seja, somente a bilheteira não move o capital financeiro mínimo da obra constituída e aos artistas e técnicos envolvidos. A repercussão da iconofagia já estava preponderando na cultura artística perante a antropofagia.

3. Considerações finais

O Teatro *on-line* escancara a característica de produto, valor e consumo, em relação aos artistas teatrais, conflitando sua ideia de sublimidade. Plataformas de vendas de ingresso, projetos como “Sesc em Casa”, festivais de teatro *on-line* e *lives* se tornaram o veículo de sobrevivência dos artistas através do mundo digital da Deusa Mídia.

ECO-REBEL

E aqui, voltemos para nossa narrativa.

Dionísio trabalhava incansavelmente influenciando e dando forças imaginárias aos seus adeptos para a resistência. A resistência de uma guerra que ele nunca quis estar. Em meio a seus afazeres, um velho adentrou seu reino, pedindo uma audiência com o grande Deus.

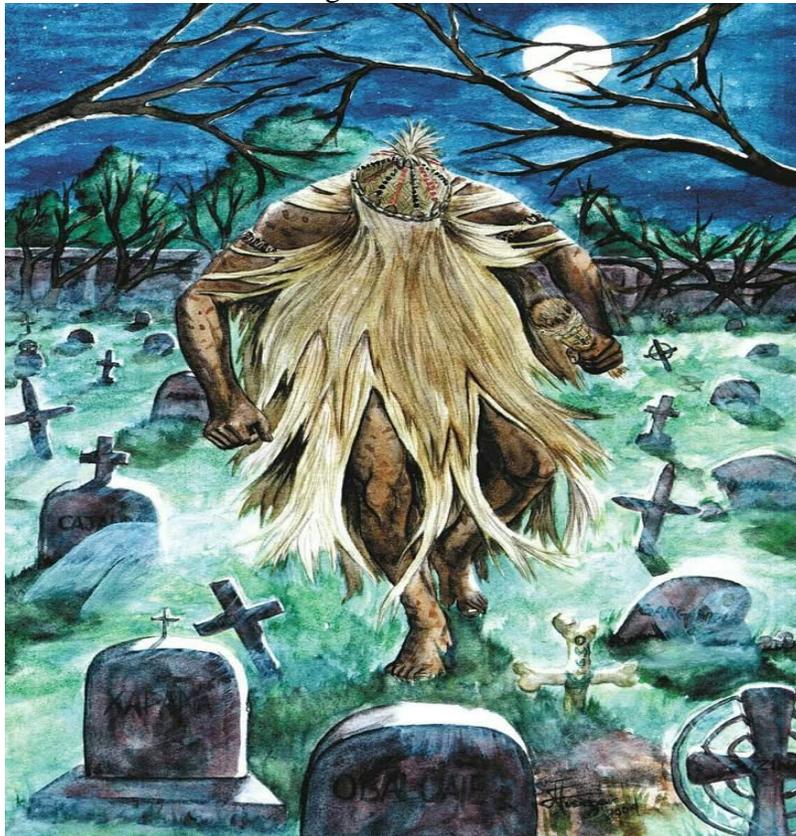
Dionísio negou. Mas o velho era incansável. Continuou ali, diariamente suplicando dentro de sua bondade e resiliência para ver Dionísio.

Dionísio, em suas ocupações e tentando fomentar sua prole, negou a presença desse velho. Mas o velho foi insistente, e insistente, cada vez mais insistente. Não sairia dos reinos de Dionísio sem falar com ele.

Cansado pela insistência, Dionísio recebeu o velho.

Ao ver o velho, Dionísio paralisou, lágrimas escorriam de seus olhos. E de joelhos beijou os pés desse velho.

Figura 4. Omolú



Fonte: https://aminoapps.com/c/wiccaebruxaria/page/blog/orixa-omulu/5B5j_Eq7uVuLQDKPDkqg05K11oYa3rdMVdQ

O velho lhe esclareceu que sua vinda era para somar forças a Dionísio, que a morte jamais poderia se sobressair pela vida. E a vida é um constante estado de cura e amor.

Esse velho se chamava Omolú. O grande Deus Africano da cura.

Omolú esclareceu a Dionísio que traria a cura, mas que seria lenta, perante as forças que estavam em jogo. Dionísio abraçou Omolú com lágrimas de gratidão. Questionou o velho o quanto isso lhe custaria. E Omolú, em sua sabedoria ancestral, afirmou: nada.

Pois a arte é vida. A arte cura. A arte transforma. Que eles estavam ligados por laços que Dionísio jamais entenderia.

A cura foi lançada.

Tânatos, ao saber que Omulú intercedeu por Dionísio, desfez seu trato com Mídia e a alertou. Esclareceu que as forças dos Deuses Africanos são forças da criação do universo as quais jamais qualquer Deus poderia combater.

Mídia silenciou raivosamente.

A Covid-19 perdeu forças e a antropofagia venceu a iconofagia.

Claro que ambos possuem suas forças e territórios entre nós.

Esperemos pelos próximos capítulos dessa história. E, com certeza, se assim me for dado a dádiva, contarei a todos.

Referências:

BUTAKKA, Eduardo. *O Teatro pós-pandemia: um desafio do nosso tempo*. Gazeta Digital, 2020. Disponível em: <https://www.gazetadigital.com.br/colunas-e-opiniao/colunas-e-artigos/o-teatro-pps-pandemia-um-desafio-do-nosso-tempo/617990>. Acesso em: 22 out. 2020.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. *Por uma Teoria do Corpomídia ou a Questão Epistemológica do Corpo*. Archivo Artea – Artes Vivas Artes Escénicas, 2005. Disponível em: <https://archivoartea.uclm.es/textos/por-uma-teoria-do-corpomidia-ou-a-questao-epistemologica-do-corpo/>. Acesso em: 23 ago. 2022.

JEREMIN, Danusa de Oliveira. *O Teatro do Agora: como a pandemia de covid-19 transformou a performance teatral*. Entrevistado: Jornal da USP, 2021. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/o-teatro-do-agora-como-a-pandemia-do-covid-19-transformou-a-performance-teatral/>. Acesso em: 26 ago. 2022.

JUNIOR, Norval Baitello. *As imagens que nos devoram: Antropofagia e Iconofagia*. Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia, 2000. Disponível em: <https://www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/biblioteca/view.download/7/5.html>. Acesso em: 22 jul. 2022.

JUNIOR, Norval Baitello. *As núpcias entre o nada e a máquina – algumas notas sobre a era da imagem em lugar do corpo*. Centro interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia, 2005. Disponível em: <https://www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/biblioteca/viewdownload/7-baitello-junior-norval/89-as-nupcias-entre-o-nada-e-a-maquina-algumas-notas-sobre-a-era-da-imagem-em-lugar-do-corpo.html>. Acesso em: 18 ago. 2022.

LAMPERT, Adriana. *Setor Cultural demanda medidas emergenciais frente à pandemia*. Jornal do comércio, 2020. Disponível em: https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/especiais/coronavirus/2020/04/735937-setor-cultural-demanda-medidas-emergenciais-frente-a-pandemia.html. Acesso em: 22 out. 2020.

MELLO, Ivan Maia de. *A Perspectiva Antropofágica dos Processos Criativos*. XVII Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Enecult, 2021. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132423.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2022.

PAULIN, Bruna; FOSTER, Gustavo. *Os bastidores do Teatro on-line: novas possibilidades de criação e produção surgem durante o isolamento social*. Noite dos museus, 2022. Disponível em: <https://noitedosmuseus.com.br/especial-os-bastidores-do-teatro-online-novas-possibilidades-de-criacao-e-producao-surgem-durante-o-isolamento-social/>. Acesso em: 26 ago. 2022.

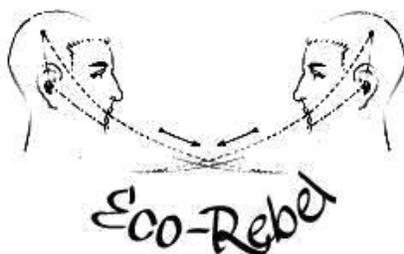
ECO-REBEL

SÃO PAULO. *Governo de São Paulo lança novos editais do ProAC Expresso 2020*. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.gov.br/noticias-coronavirus/governo-de-sao-paulo-lanca-novos-editais-do-proac-expresso-2020/>. Acesso em: 22 out. 2020.

SILVA, Samantha Nascimento. *Teatro e pandemia: novas possibilidades de existência para os palcos*. ECA USP, 2020. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/noticias/teatro-e-pandemia-novas-possibilidades-de-existencia-para-os-palcos>. Acesso em: 22 out 2020.

Aceito em 17 de maio de 2024.

ECOLINGUÍSTICA: REVISTA BRASILEIRA DE
ECOLOGIA E LINGUAGEM (ECO-REBEL), V. 10, N. 3, 2024.



APONTAMENTOS DE UMA CONTRA-EDUCAÇÃO EM *O RETRATO DE DORIAN GRAY* E EM *DE PROFUNDIS*

Antonio Busnardo Filho (UNIVAG – MT)

Abstract: What is proposed in this text is the importance of archetypes in the educational process, considering three main aspects: the imaginary, the "factual education" and the life story, even if the imaginary and the life story are implied in the narrative. Therefore, Phatic Education will be prioritized as a process of individuation and initiation, seeking the completeness of the being. Learning, influenced by affective and unconscious factors, which overlap with rationality, is described as a path of discovery similar to the process of individuation in search of the center. The affective and unconscious factors, considered as factual, will be related to temporality, becoming a life process, so with life stories in which myths and personal symbols play an important role in learning. Imaginary heuristics are taken as tools for interpret the subject's intentionality in life narratives, revealing numinous images as factual factors of mythopoetic sensibility, adding elements such as chance and destiny to education. The text proposes an analysis of these processes in the context of Oscar Wilde's novels "The Picture of Dorian Gray" and "De Profundis", highlighting the importance of personal myth and repetitive images in the author's narrative, revealing the aesthetic dimension of Education in Oscar Wilde's dandyism. The text also relates the processes of initiation and individuation with education, raising the notion of "Phatic Education" as a counter-education of the soul.

Keywords: Phatic education; Counter-education; Soul.

Resumo: O que se propõe neste texto é a importância dos arquétipos no processo educacional, considerando três aspectos principais: o imaginário, a "educação fática" e a história de vida, mesmo que o imaginário e a história de vida fiquem subentendidos na narrativa. Será priorizada, então, a Educação Fática como um processo de individuação e iniciação, buscando a completude do ser. A aprendizagem, influenciada por fatores afetivos e inconscientes, que se sobrepõem à racionalidade, é descrita como um caminho de descoberta semelhante ao processo de individuação em busca do centro. Os fatores afetivos e inconscientes, considerados como fáticos, estarão relacionados à temporalidade, tornando-se um processo de vida, assim com as histórias de vida nas quais mitos e símbolos pessoais desempenham um papel importante na aprendizagem. As heurísticas do imaginário são tomadas como ferramentas para interpretação da intencionalidade do sujeito nas narrativas de vida, revelando imagens numinosas como fatores fáticos de sensibilidade

mitopoética, acrescentando elementos como o acaso e o destino à educação. O texto propõe uma análise desses processos no contexto dos romances *O Retrato de Dorian Gray* e *De Profundis* de Oscar Wilde, destacando a importância do mito pessoal e das imagens repetitivas na narrativa do autor, revelando a dimensão estética da Educação, no dandismo de Oscar Wilde. O texto relaciona, também, os processos de iniciação e individuação com a educação, levantando a noção de "Educação Fática" como uma contra-educação da alma.

Palavras-chave: Educação fática; Contra-educação; Alma.

1. Introdução

Este trabalho, considerando três aspectos principais – o imaginário, a “educação fática” e a estória de vida –, pretende demonstrar a importância dos arquétipos no processo educacional, considerando a educação tanto sob o ponto de vista de uma formulação simbólica que se encaminha para o processo de individuação, quanto sob o ponto de vista de um processo iniciático, que busca a completude do ser. Pelo processo de individuação que, neste caso, sobrepõe o processo iniciático, a educação será o desvendamento da conjunção de elementos divergentes que podem atuar como sombra; mas sempre haverá a busca do *Selbst* – do centro –, num movimento de *circumambulatio*, que permite o reconhecimento dos arquétipos por meio dos símbolos surgidos, ampliando a visão de mundo e de vida, como aspectos do apre(e)ndido. O processo de aprendizagem tem fatores afetivos, inconscientes, considerando-se a educação como individuação; assim, quando se ensina ou aprende, lida-se, também, com a dimensão latente do processo, que se sobreporá à racionalidade, ao se pensar no que disse Jung: “a consciência origina-se de uma psique inconsciente, mais antiga que a primeira, que continua a funcionar juntamente com a consciência ou apesar dela” (2000, p. 274). Os aspectos divergentes da educação poderão ser, além da sombra, as diversas manifestações da identidade tomadas como “função transcendente” (Jung), na orientação do desenvolvimento do indivíduo. No que se refere ao processo iniciático, a educação será pensada como procedimento de descoberta e desvelamento do ser, a partir das considerações dos aspectos latentes e dos símbolos da afetividade, que são os caminhos da busca, os elementos de transcendência e o meio pelo qual a Alma – como pensa Plotino, Ficino e Vico – pode ser descoberta. A educação é o momento de encontro com o *Daimon*, devendo sua característica iniciática ao fato de o indivíduo percorrer, no seu desenvolvimento, um caminho de descoberta semelhante ao percorrido no processo de individuação – *circumambulatio* –, que marca nitidamente a imagem de uma espiral, como diz Carvalho (1976), cuja origem está no “nó” – o polo negativo ou lunar –, e se encaminha para a espiral do labirinto – o polo positivo ou solar –, na busca do centro ou da caverna-luz. Sendo o labirinto o caminho para o centro, como processo de aprendizagem ele veda ou permite o acesso à caverna; assim, “muitos serão chamados e poucos os escolhidos...”. Muitos terão a educação como um processo de aprendizagem racional, e poucos compreenderão sua força de transcendência, seu fator fático, que possibilita o reconhecimento e a produção simbólica; a isto, equivale dizer que o processo educativo relaciona-se com os aspectos da afetividade e, por conseguinte, com a temporalidade, já que é um processo recursivo, sempre em busca do conhecimento, que se transforma em processo de vida, porque “a espiral de vida é o trajeto entre duas eternidades, entre o pólo origem e o pólo meta, é o caminho da temporalidade” (CARVALHO, 1976, p. 105).

A educação como processo de individuação, como processo iniciático e como meio de produção simbólica – função transcendente –, é, também, lugar de estórias de vida, nas quais, com força muito maior, os mitos e os símbolos pessoais surgirão como elementos agregadores de aprendizagem. Pensando este processo que transforma o educando ou aquele que busca o

ECO-REBEL

conhecimento em um peregrino, os aspectos de ordem pessoal, isto é, os conhecimentos adquiridos num processo de vida e extramuros escolares, devem ser levados em consideração como ampliação do campo da educação, considerando que cada indivíduo tem o seu “tempo de aprendizagem” e seu ritmo próprio regidos por fatores internos enraizados no inconsciente. Aqui se pode pensar nos tipos psicológicos de Jung que, juntamente com as estruturas do imaginário, regem e organizam os aspectos do real e a vida do indivíduo; para isto, recorrer-se-á às estórias de vida como fonte de pesquisa, através de abordagens metodológica de mitocríticas. Para tanto, a hermenêutica – a arte da interpretação – servirá para mostrar a intencionalidade do sujeito, que se apresenta no relato, e que, enquanto matéria simbólica, é vivência, que traz na linguagem um presságio que só poderá ser percebido por uma “pedagogia do olhar e da escuta” (RICOEUR apud CARVALHO, 1998). Pensando a educação como iniciação e como individuação, tem-se, nas estórias de vida, relatos míticos pelos quais se manifestam as imagens numinosas como fatores fáticos de uma sensibilidade mitopoética, que permite aos mitemas, enquanto imagens repetitivas ou obsessivas, mostrar o mito primordial e os legados culturais do mito pessoal. Com isto, pode-se acrescentar à educação, que neste modo de ver será sempre fática, o acaso e o destino – *Aletheia* e *Moirá*. Assim, estória de vida, iniciação e individuação, como práticas instaurativas, estabelecem uma relação com o imaginário – representações coletivas, sem finalidades práticas ou utilitárias (DURAND, 1989).

Estes processos serão analisados no romance *O retrato de Dorian Gray* e em *Escritos do Cárcere*, de Oscar Wilde, nos quais o autor relata sua profunda experiência e aprendizagem de vida perpassada pelo prazer e por uma “estética hedonista”, que encontrava na aparência sua fundamentação, e pelo sofrimento e dor, quando cumprindo pena de prisão por uma acusação de fundo moral. Percebeu-se só, consigo mesmo e com sua sombra, em um lugar sórdido muito diferente daqueles que estava habituado a frequentar e, em tais circunstâncias, refletiu sobre uma outra dimensão da estética, como forma de redenção. Enfrentando a si mesmo, recorreu à escrita de uma longa carta, para aquele que fora o motivo da sua condenação, Lorde Alfred Douglas. Esta carta representa, em uma leitura de fundo junguiano e mitocrítico, a transposição do labirinto e o seu processo de individuação e, em sendo um processo de aprendizagem de alma, é uma contra-educação. Enquanto estória de vida é um relato mítico por meio do qual serão analisados os mitemas e o mito pessoal, como fatores fáticos desta aprendizagem pessoal. O mesmo processo de análise será empregado para o estudo do romance *O Retrato de Dorian Gray*. Mas, é preciso lembrar, juntamente com Jung (2001), que a estória de vida do indivíduo é tanto a realização de seu inconsciente, como o anseio de evolução sentido pela personalidade, num trajeto (espiralado, talvez?) que sai das condições inconscientes, dirigindo-se à totalidade. Este trajeto, isto é, o que se é interiormente e que se aparenta ser – *sub specie aeternitatis* –, só pode ser expresso através de um mito; por este motivo, pode-se dizer que

cada vida é um desencadeamento psíquico que não se pode dominar a não ser parcialmente. Por conseguinte, é muito difícil estabelecer um julgamento...”, porque “...nunca se sabe como as coisas acontecem. A história de uma vida começa num dado lugar, num ponto qualquer de que se guardou a lembrança e já, então, tudo era extremamente complicado. O que se tornará esta vida, ninguém sabe. Por isso a história é sem começo e o fim é apenas aproximadamente indicado (JUNG, 2001, p. 19).

No entanto, partindo da aparição “efêmera” da vida, de sua floração, será feita uma tentativa de se chegar ao “rizoma”, ao mito, à fonte da vida... de Oscar Wilde. Nesta tentativa, a autobiografia será pensada como um processo de iniciação que se funda no mito e o revela por meio da narrativa do autor, que tanto se distancia quanto se confunde com as personagens, desdobrando-se e

construindo sua estória de vida, por uma mediação simbólica, que é, também, processo de individuação. Num segundo momento, as imagens que aparecem de maneira obsessiva – mitemas – na narrativa do autor serão estudadas como representações dos traços míticos, que definem o mito pessoal como figura numinosa. A formação da sensibilidade na Decadência será a moldura cultural, que configurou Oscar Wilde e sua produção, e que deu a dimensão do homem e do herói lunar – que absorvido pelo Reino das Mães deveria morrer, para (re)nascido como apêndice materno. O tédio e o mal-do-século, que estruturam este período, são analisados como formadores da angústia da época, que permeava toda a busca de integração do homem com a natureza, desde os românticos. A solução encontrada foi uma extremada preocupação estética que dirigiu o gosto do homem decadente para o artificialismo e a aparência, transformando-o em dândi. Da formação da sensibilidade, serão retiradas as imagens repetitivas, que mostram que “tudo é decadência”, e que a decadência é sempre princípio e fim, num processo recursivo, que define os mitos, sempre dois, como explica Durand (1976, 1983, 1996) – um patente e outro latente –, cuja tensão cria os mitemas – arquétipos culturais “constelados”, ou complexos culturais (Jung). Na Bacia Semântica da Decadência, encontram-se os mitemas mais significativos do período, como subversão/inversão, a desclassificação ética ou o monstro delicado, o declínio, a *femme fatale*, a renúncia ao amor e a morte por decapitação, definidores de um mito trágico, que influenciará a vida de Oscar Wilde, fazendo dele o representante, por excelência, da época – o dândi, o *trickster*. Desta forma, analisa-se o esteticismo como uma das causas do surgimento do mito do Duplo na vida de Oscar Wilde, sob a forma de Hermes, que conduzirá o percurso iniciático do autor, tanto em *O Retrato de Dorian Gray*, como em *De Profundis*, que permite uma aproximação desses processos de iniciação e de individuação com a educação, levantando as noções de “Educação Fática” contidas nestas obras, como mediação simbólica das práticas *paragramáticas*, que por meio de uma poética da sugestão, procura, sempre, a sabedoria – HoKMaH – como uma contra-educação da alma.

2. Uma breve contextualização

Oscar Wilde escreve o romance *O Retrato de Dorian Gray* e o publica em 20 de junho de 1890. O livro narra a vida de um rapaz que faz um pacto para permanecer jovem para sempre; aparentemente, é o que acontece, porém, a pintura feita por Basil Hallward adquire todas as marcas de envelhecimento e do caráter do jovem Dorian Gray, o personagem principal. O retrato do jovem oculta a sua verdadeira e imperfeita alma. A beleza física é permanente; mas mudanças acontecem no retrato que é guardado dos olhares públicos, tão logo Dorian percebe suas alterações. Oscar Wilde faz uma crítica à superficialidade e à importância dada à aparência pela sociedade vitoriana, questionando a moral da época, as convenções sociais e os bons costumes, revelando certa mediocridade vigente, que dava forma ao comportamento dos indivíduos – certa teatralidade cotidiana.

O romance começa com a visita de Lorde Henry ao estúdio de Hallward, que pintava o retrato do jovem Dorian, onde discute sua visão de mundo louvando o hedonismo e o deleite do experimento dos sentidos como forma de vida, enquanto se regozijava com a beleza do jovem, na pintura. A conversa entre Lorde Henry e Basil é interrompida com a chegada de Dorian Gray, que logo se encanta com a filosofia de vida de Lorde Henry. Ao ouvir a conversa e perceber a efemeridade da vida e que tudo um dia se acaba, Dorian se dá conta que a sua beleza também se acabará e compreendendo o que dizia Lorde Henry de que a vida deveria ser aproveitada ao máximo entregando-se aos prazeres mais banais, à bebida e às aventuras, Dorian deseja profundamente ser jovem para sempre, como o seria seu retrato. Basil, diante de tal sentimento do jovem Dorian, tenta destruir o retrato, sendo impedido pelo rapaz, que disse gostar muito da obra; assim, Basil o

presenteia com o quadro. A vida desregrada de Dorian caminha, na sua permanência jovial, paralela à do quadro, cuja imagem se altera com o tempo e com as ações inescrupulosas do jovem, que – em uma crítica do autor, à sociedade da época – tinha nos padrões estéticos a base do seu comportamento, causando, por este motivo, a morte da única pessoa que teria amado, Sybil Vane, uma atriz que interpretava Shakespeare. Com o tempo, Dorian percebe a relação de seus atos com o seu retrato, e mesmo tentando uma remissão dos seus erros, o quadro não alterava sua aparência, ao contrário, expunha sua hipocrisia. A única solução percebida por Dorian seria destruir o quadro e, então, tenta destruí-lo com a mesma faca com que assassinara Basil Hallward. Neste momento, há uma troca de aparência entre o quadro e o próprio Dorian, que adquire a seu real aspecto e cujo corpo só é reconhecido pelos anéis que usava.

O romance de Oscar Wilde retrata, no seu enredo, a vida do próprio autor. É um livro ousado para a época, não só pela temática, mas porque desavia os costumes rígidos ao abordar questões homoafetivas, sendo que algumas passagens serviram como base da condenação de Oscar Wilde, no processo em que é condenado por indecência por se relacionar com uma pessoa do mesmo sexo, o jovem lorde Alfred Douglas, carinhosamente chamado de Bosie. O pai do rapaz processa Oscar Wilde, levando-o para a prisão, tendo que cumprir pena de dois anos. Este acontecimento acaba com a vida de Oscar Wilde, levando-o à falência e ao endividamento.

De Profundis é uma longa carta que O. Wilde escreve para Bosie, da prisão, na qual reconhece a sua estupidez por se deixar enredar em uma trama tão sórdida, como a desavença de Bosie e de seu pai. Nesta carta, Oscar Wilde expõe cruamente o mal que o amante lhe causou e que causou a si mesmo. Esta carta, além de ser dirigida a Lorde Alfred Douglas, é, também, uma fonte de reflexão deste período de reclusão sobre assuntos como a sociedade, a arte e suas questões estéticas, o sofrimento e a desilusão, o autoconhecimento e o reconhecimento de suas culpas, além de tomar vida de Cristo, como princípio de uma estética do sofrimento e da pobreza, procurando, com isto, um sentido para a sua vida. *De Profundis* mostra as oposições do comportamento de O. Wilde, tanto a sua lucidez, sua *persona*, na narrativa dos fatos, quanto a sua *sombra*, a sua insensatez em relação à Bosie. Bosie exigiu tudo o que pode de O. Wilde, arruinou-o, fez com que fosse para a prisão e o esqueceu. Não manteve o menor contato com ele, nem enquanto estava preso. Quando a pena terminou, Wilde, ainda assim, procura pelo jovem, que o tratou com desprezo, abandonando-o após acabar com seus últimos tostões. Os anos restantes de sua vida, O. Wilde passou-os em Paris, falecendo em 30 de novembro de 1900, no pequeno Hotel d'Alsace, na Rue des Beaux-Arts, após ter sido recebido pela Igreja Católica, em batismo.

Oscar Wilde, em *O Retrato de Dorian Gray* e *De Profundis*, escreve uma autobiografia do desassossego, pautada pelo excesso de esteticismo e da aparência de uma pessoa hedonista, que se vestia com as roupas da moda e frequentava os lugares mais importantes da época, mesmo criticando a sociedade vitoriana, num primeiro momento; e, em outro momento, descreve o amargor dessa vida tão efêmera e do reconhecimento dos erros e dos sofrimentos causados por tanta frivolidade, como se fosse um *mea máxima culpa*.

3. Para pensar a autobiografia como Educação fática

A autobiografia é um (auto)conhecimento continuado que integra a estória de vida do Ser, desvendando a alma e tornando-se uma educação, no sentido amplo do termo, permeada de símbolos; esta educação, como a autobiografia, é, também, um "objeto transicional" revelador dos aspectos latentes da (auto)narração que encontra no procedimento mito-poético uma das dimensões da Educação Fática – a dimensão estética. Enquanto mito-poética, a educação é um processo de elaboração tanto do indivíduo como de toda a humanidade que transcende evolutivamente a cultura do grupo quanto à do próprio indivíduo. A educação enquanto parte

instituída da cultura, que reproduz as regras orientadoras e regentes de uma sociedade, privilegia, em seu nível patente, as normas pedagógicas que têm por finalidade formar e ensinar, considerando todas as variações e o emprego mais abrangente possível destes termos, como aspectos decorrentes das normas educativas pré-estabelecidas por um poder vigente. No fundo, estas normas não são mais do que configuradoras de uma educação cujo princípio e fim passam a ser a "doutrinação" e a "domesticação" do indivíduo, afastando-o e impossibilitando-lhe um processo de aprendizagem propiciado pela "transgressão", como demonstrou Carvalho (1982) em *Rumo a uma Antropologia da Educação*. A transgressão como parte excluída de um processo educacional servirá de base para a compreensão de uma contra-educação da alma, nos escritos de Oscar Wilde, por revelar o arquétipo do *trickster* e suas degradações como o *clown*, palhaços e bufões, que são uma das características do mitema da subversão/inversão, sem deixar de perpassar, no entanto, por todos os outros mitemas da época. Neste caso, o sentido de Paidéia junta-se ao sentido de educação na formação do homem decadente pela transgressão. Neste sentido, a cultura é também uma transgressão e, portanto, uma anticultura que não faz parte do núcleo instituído, mas é instituinte – é uma cultura latente que no século XIX tinha teor de negação dos sentidos da vida; ou negava o instituído, para que o instituinte emergisse por meio de um sentido e de um conteúdo hedonista. Consequentemente, esta cultura e seu processo transgressor de educação eram regidos por uma luz lunar, e buscavam, no obscuro da sociedade e do ser, a base simbólica sobre a qual se estruturava, ou o húmus fertilizador das ideias, dos pensamentos e das artes que representariam a Decadência. A transgressão, neste caso, é uma determinante estética do fator "fático" da educação.

O "fático", ao demonstrar a alteridade, liga o indivíduo ao Outro, que pode ser o próprio indivíduo num (re)conhecimento de si mesmo, por um processo transcendente ou por uma ampliação de visão de mundo que permite aos arquétipos aflorarem, mesmo como representação da violência, como em Lautréamont, ou como o cansaço da vida, como o tédio, sob o simbolismo dos felinos, o gato ou o tigre. Deste modo, a alma, que ocupa um lugar "intermediário", não estando totalmente no corpo e nem totalmente no mundo "inteligível", como diz Plotino (2000), volta-se contra a opinião da maioria, transgredindo o instituído por meio de um processo simbólico que se estabelece como educação "fática" ou contra-educação. Carvalho diz que "a educação, como 'fator fático', é uma prática basal de sutura das demais práticas simbólicas, de modo que a educação se 'dissemina' pelos grupos sociais" (1995, p. 12) através de várias dimensões do "fático", sendo que a dimensão que interessa para este momento é a dimensão estética ou a dimensão ritológica (CARVALHO, 1998), por agenciar os três conceitos fundamentais da experiência estética proposta por Jauss (1978) – *aisthesis*, *poiesis* e *catharsis* – "levando a questão de extrema importância sobre a primazia das práticas paragramáticas (ou artísticas) na formação do aparelho conceitual" (CARVALHO, 1998, p. 219). Esta primazia das "práticas paragramáticas" foi amplamente disseminada no século XIX dando à vida a dimensão teatral e ao comportamento do indivíduo a preocupação estética. Esta dimensão estética permitiu ao homem da Decadência constituir-se no seu individualismo; contrariamente, enquanto elemento transicional de uma prática "pervagante, disseminatória e basal de sutura" (CARVALHO, 1995, p. 13), possibilitou a emergência do sujeito coletivo, numa marginalização social, como ampliação de vivências ou como aprofundamento do Ser, consequência de uma descida ao submundo. Esta dimensão oculta da sociedade, na sua constituição, traz a dimensão oculta do indivíduo; ou melhor, da alma, e permitiu que Oscar Wilde, por meio das características do sórdido e da violência, numa experiência conjugada e comungada com Bosie e exaustivamente vivenciada e demonstrada por Dorian Gray, num processo de *catharsis*, encontrasse a sua própria alma. Oscar Wilde, em consequência de uma preocupação estética extrema, desceu ao mais profundo de si mesmo, transcendendo a própria ideia de beleza, para encontrar, no desprezo e na dor, a dimensão estética da vida, num verdadeiro sentido de

ECO-REBEL

aisthesis. Mas, não foi somente Oscar Wilde quem empreendeu esta viagem, talvez todos ou quase todos os artistas deste período, e também as almas mais sensíveis do mundo burguês, empreenderam esta mesma viagem. Todos desceram aos seus infernos e encontraram os seus demônios; e assim, todos os que transgrediram foram expulsos e mandados para o Limbo. Através de um sofrimento visceral e do tédio, o homem do século XIX olhou para dentro de si mesmo e enxergou mais além; olhou para dentro da racionalidade entediante de sua cultura e numa zona mais obscura encontrou o mito. O homem, com sua racionalidade, fez-se sua própria "caixa escura", revelando-se e enxergando-se para além de si mesmo; assim, "o 'fático' se envolve com uma 'poética da sugestão', sendo um fator de 'mediação infinita', sendo o próprio 'demônio da mediação'" (CARVALHO, 1995, p. 17).

Esta "poética da sugestão" é a manutenção do segredo numa sociedade que tinha na aparência um de seus pré-requisitos mais importante; deste modo, transformar o banal em segredo era um processo de aprendizagem da alma e uma transgressão ao comportamento instituído. Lorde Henry não entendia o esforço de Basílio ao tentar esconder-lhe o nome do jovem modelo, mas Basílio logo se justifica dizendo:

Oh! Não saberia explicar. Quando quero muito a alguém não digo nunca o seu nome a ninguém. Seria como renunciar a uma parte dele.
Aprendi a amar o segredo. Parece ser a única coisa que pode tornar-nos a vida moderna, misteriosa ou maravilhosa. A coisa mais vulgar nos parece deliciosa, se alguém no-la oculta (WILDE, 1995, p. 58).

Neste caso, a descoberta do mistério é a revelação ou a ocultação do extremamente visível, é, em suma, um aprendizado da profundidade do visível, é o reconhecimento do velado naquilo que é totalmente desvelado, ou ainda, é a dimensão de uma experiência pessoal vivenciada em uma experiência coletiva.

O real, neste caso, não é somente aquilo que é dado por normas, regras e costumes, mas aquilo que o sujeito tira dos padrões instituídos e transforma em uma realidade única e subjetiva, que em consequência de um fator "fático" – que é disseminatório – será transubjetiva – o real é também aquilo que pertence ao sujeito... e ao Outro; assim, Wilde diz haver uma terrível sedução na influência, pois,

projetar a própria alma numa forma grácil, deixá-la descansar por um instante e escutar a seguir as suas ideias repetidas pelo eco acrescida de toda a música da paixão e da juventude; transportar para o outro o seu temperamento como um fluido sutil ou um estranho perfume; isso era um verdadeiro gozo – talvez o mais satisfatório dos nossos gozos, numa época tão limitada e tão vulgar como a nossa, numa época grosseiramente carnal nos seus prazeres, e grosseiramente baixa nas suas aspirações... (WILDE, 1995, p. 82).

Ou ainda, quando em *De Profundis*, o próprio Oscar Wilde diz que "os erros funestos na vida nunca devem ser atribuídos a uma ausência de razão, pois um instante de irracionalidade pode ser algumas vezes nosso instante mais belo. Os erros humanos provêm da lógica pela qual regem os homens" (WILDE, 1995, p. 1368), ou ainda "...Tudo tem de brotar da gente, espontaneamente. E torna-se por completo inútil querer dizer a alguém uma coisa que nem sente, nem pode compreender" (WILDE, 1995, p. 1371). Nas falas de Oscar Wilde percebe-se que a alma, num processo de aprendizagem, migra ou transcende de um sujeito a outro para compreender aquilo que por uma experiência personalizada seria difícil de se compreender, senão impossível.

ECO-REBEL

Há, neste caso, uma "comunhão" possibilitada pelo fator "fático" que permite explorar os sentidos e o sentimento espontâneo como forma de educação da alma, ou "contra-educação". Neste encontro da alteridade e do reconhecimento do Outro, cujo propósito é a educação da alma, na transcendência do sujeito – que em último caso pode ser, também, imanência –, o ego se mostra como um:

Complexo indefinitudinalmente cercado pelo inesgotável consciente coletivo. Assim, o Outro e Outrem são postos, e põem, ao sujeito, numa relação de separação, disjunção e exterioridade radicais, contra toda a gliscromorfia que se esgueira sob a “participação mística” e a “socialidade”. Só nesta profundidade de abismos que se respondem o sujeito e Outrem pode haver diálogo (CARVALHO, 1995, p. 20).

Entre o ser e a alma, o "abismo" permite o diálogo numa constante aprendizagem que revela o Outrem como a dimensão do ser que se aproxima da alma do mundo e, assim, mesmo que o caminho deste Outro, para encontrar a *anima mundi* seja um percurso que leve para o lado obscuro do ser ou para o brilho e a luz artificial da aparência, o sentimento e a *aisthesis* serão presenças constantes. Até mesmo nos momentos de escárnio de Lorde Henry surgem observações que são notas agudas emitidas do fundo de uma alma que não se reconhece, mas que sabe da sua existência. Lorde Henry trata a infidelidade do amor como uma "confissão de fracassos" por achar nela "a paixão da propriedade. Há muitas coisas que abandonaríamos se não temêssemos que outros a apanhassem" (WILDE, 1995, p. 92); no entanto, durante todo o romance não foi explicitado este seu medo. O que Lorde Henry poderia perder? O afeto de um casamento superficial? Perda da sua aparência, por ter sido um marido abandonado, como acabou acontecendo? Ou Lorde Henry tinha medo de se perder, de perder sua superficialidade tão bem cuidada, ao descobrir a profundidade da aparência? Talvez, a superficialidade de Lorde Henry fosse proposital e servisse para que ele refletisse sobre a verdade de suas observações sarcásticas, permitindo aos seus interlocutores descobrirem que a aparência é mais profunda do que, meramente, se pensa. Certamente, Lorde Henry enxergava além das superfícies e tinha uma conduta moral delimitada por um comportamento estético, para além do cinismo; Dorian Gray, numa conversa com Lorde Henry, lembrou-o, uma de suas próprias fala na qual expunha uma preocupação com o encontro da alma, que não era dado, meramente, pelo sentimento, mas pela estética, podendo-se entender, então, este encontro, como Harmonia Divina – "Você me disse certa vez que o sentimento tornava-o impassível, mas que a beleza, a simples beleza, podia encher-lhe os olhos de lágrimas" (WILDE, 1995, p.93).

Não é o ser que chora, mas a alma, que ao enxergar além da beleza descobre o Demiurgo/Criador, o Poeta/Deus e se descobre nesta gênese, permitindo-se ser destruída ou absorvida pela obra, que é *poiesis*, e, encontrando nesta destruição a distinção, que, novamente, não será do ser, mas da alma. Diante de um comentário superficial de Dorian que lhe narra a história do proprietário do teatro onde trabalhava Sibyl Vane e das cinco falências que o pobre homem sofrera devido a seu interesse artístico, e, ainda assim, considerando estas falências como uma distinção em sua vida, diante da incompreensão do jovem, ante esta aceitação passiva de tanta "desgraça", Lorde Henry disse que "era uma distinção, meu caro Dorian, uma grande distinção. Muita gente vai à falência por haver investido demais na prosa da vida. Arruinar-se pela poesia, é uma honra" (WILDE, 1995, p. 95). Numa antecipação do destino, Wilde educava o próprio espírito, ou seu espírito o educava, ensinando-o a efemeridade da arte e sua força restauradora e, ao mesmo tempo, mostrava a fragilidade das coisas concretas. Novamente, é possível citar uma fala de Lorde Henry que tem um teor premonitório por encerrar uma verdade absoluta sobre a criação, e que permite dizer que o

ECO-REBEL

Criador não vive por si mesmo, senão em sua obra; ou, de um modo mais drástico, é possível dizer que não interessa o Criador, o que interessa é a presença de sua alma naquilo que cria.

O que interessa, então, é o abismo existente entre presença e essência, por isso "os bons artistas existem simplesmente naquilo que fazem, tornando-se conseqüentemente desprovidos de interesse em si mesmos. Um grande poeta, um verdadeiro grande poeta, é a menos poética das criaturas" (WILDE, 1995, p. 98). É possível dizer que um grande artista é um homem solto sobre o abismo, tendo, simultaneamente, a sensação da queda do corpo material e a percepção da ascensão da alma. Desta tensão o que permanece como ponto de ruptura é a essência que é, simultaneamente, a resistência dos contrários. Talvez fosse permitido pensar-se neste ponto de ruptura e de resistência – que é a essência do ser criador –, como um ponto de sabedoria e de revelação cuja diferença – se é que há! – depende da direção do movimento; assim, esta essência que é também sabedoria bíblica – HoKMaH – "a princípio indicou um saber teórico ou prático, propriamente humano, não reservado particularmente ao homem judeu ou religioso, mas universal e sem conotação moral, necessariamente. Já, nas suas significações imediatas, podemos constatar uma primeira diferença irreduzível entre a sabedoria e a revelação; ela se constitui por seu ponto de partida e pela direção de seu movimento. "A primeira vai da terra ao céu, do singular ao universal; a Segunda desce do céu sobre a terra e do universal ao singular" (ABÉCASSIS, 1983, p. 18). Neste sentido, o esquecimento de si mesmo, que ocorre no poeta, é o esquecimento que a criatura tem do olhar perpétuo que Deus lança sobre ela, mas é também o olhar com o qual a criatura busca o seu Criador; é o olhar que percorre o mundo ao redor e que olha para os outros homens, e que busca, numa elevação, "as verdades gerais, a coerência das condutas humanas e os ritmos da terra e do cosmos" (ABÉCASSIS, 1983, p. 19). A sabedoria é a revelação divina da Torah; é a palavra viva de Deus, através da qual as coisas se formaram. Esta palavra foi dada por Deus ao NaBi' – ao profeta – cuja função era ver e falar para a multidão. O NaBi' via com a visão do divino e falava com as palavras sagradas, mostrando, ao mesmo tempo em que escondia, a sabedoria, através de parábolas. Partindo deste princípio de ocultação e desvelamento, como uma junção paradoxal de opostos para a revelação da sabedoria, facilmente, nota-se uma função "fática" veiculando um oximoro, que tem como prática simbólica o reencantamento do mundo, como diz Badia e Carvalho (1998). Tem-se, então, uma "formação da sensibilidade" como dimensão ou base para uma "Educação Fática", que encontra nas práticas paragramáticas (nas artes, e aqui também, nas parábolas) um "fator mitopoiético" que une prática e reflexão (Paula Carvalho). Através do simbolismo, da dimensão estética da "Educação Fática" e do contato do sujeito com o Outrem – que é o Numinoso, a Deidade, o Inconsciente –, insere-se a ética como uma axiologia que permite escapar-se de um "furor pedagógico" (Jung), através da aprendizagem do ver, do ouvir e do olhar o Outro, na plenitude das alteridades, mas, como diz Carvalho:

Só consegue assim agir com os outros aquele que consigo assim age e só age assim consigo aquele que nele descobriu a alteridade e que a reunificou, a re-ligou, relendo-se destarte de outro modo porque é o modo "modus" – do Outrem, do Outro, que em Si Se reconhecem o Si-mesmo, o "Selbst" e a pouca do eu, conquanto necessário viático (CARVALHO, 1995, p. 22).

A Educação Fática é, também, processo de individuação e o olhar para o "Outro que em Si Se reconhece" é um olhar oximorônico do sujeito sobre o Si-mesmo. É um olhar de descoberta e de desvelamento do duplo, segundo Paula Carvalho, e não da "duplicidade", ou é o:

Aparecimento de uma dupla visão, de um modo duplo (mas não "dúplice") de ver e de se pôr em relação ao mundo, envolvendo, também, nesse modo de relacionar-se, uma

ECO-REBEL

concepção ontológica de uma realidade contraditorial ou polar na existência, portanto no ser do homem e no ser do mundo (CARVALHO, 1998, p. 349).

Foi com este olhar que Oscar Wilde refletiu sobre sua singularidade, contida no romance *O Retrato de Dorian Gray*, buscando o universal através de um pensamento estético; mas foi, também, a partir deste olhar que, na prisão, partiu da verdade universal do sofrimento e da dor, e de uma abnegação "cristã" para encontrar o homem Oscar Wilde e sua alma, numa contra-educação, cujo fator "fático" – a estética da "redenção" – encaminhou o seu processo de iniciação e o seu processo de individuação. Na prisão, a sabedoria – HoKMaH – revelou-se em sua intensidade sagrada.

4. Como uma reflexão final

Todo o processo esteve permeado de um olhar oximorônico que permitiu a Oscar Wilde, mesmo através do sofrimento, da dor, e da amargura, aceitar o cotidiano da prisão e dar-lhe uma dimensão compreensível somente pela alma – e neste sentido, a aceitação já é um re-encantamento de mundo. Para Carvalho, o mergulho em si mesmo traz a resposta e a vocação. Oscar Wilde encontrou a resposta ao compreender, mesmo inconscientemente, que a estória de sua vida cruzava-se com seu romance, e sua vocação revelou-se pela vontade e necessidade de uma conversão ao catolicismo que era a descoberta do religioso, que era um re-ligare pelo batismo, mas que seria, também, uma religação da *anima* perdida na sua adolescência e que ao não se realizar trouxe características perversas para a sua vida, através dos fatos desastrosos, e para a sua obra, através dos personagens. A isto equivale dizer, que uma *anima* não realizada polarizou seu poder destruidor, apresentando-se nas obras de Oscar Wilde sob as formas de Salomé, que expunha o desejo do sagrado e sua profanação, e das mulheres – pertencentes à burguesia ou ao *bas-fond* –, cujo envolvimento, na trama do romance e na sua própria vida, era a complementação de um *status* social ou ainda, a representação de uma força criadora imanente.

A complementaridade para ele não existiria e, em sua vida, a dualidade seria feita através da presença de Bosie – que era a representação de uma *anima* não reconhecida. A necessidade em Wilde de um re-ligare concretizou-se na sua opção pelo catolicismo, através do qual encontraria a *anima mundi*, e revelou-se por meio de uma longa carta que escreveu para Bosie; porém, endereçada a si mesmo, para o mais profundo de si mesmo, engendrando, no "destino mitopoiético", o "oximorônico dos 'Vexierbilder'", que torna o indivíduo apto para ver "em profundidade" (CARVALHO, 1998), possibilitando tanto a revelação como a descoberta do numinoso. É possível, também, dizer que, em Oscar Wilde, a presença do Duplo ampliou sua experiência de vida e resolveu-se na "polimorfia, onde a angústia do 'homo duplex' faz justaporem-se modos de visão, que então caracterizam respectivamente o cotidiano embaçado e o feérico-maravilhoso como situações existenciais e regiões ônticas, como componentes do ser do homem" (CARVALHO, 1998, p. 344). O reconhecimento desta profundidade e de situações existenciais escondidas sob a aparência do ser, fez com que Oscar Wilde cumprisse o seu destino e procurasse Lorde Alfred Douglas, ao sair da prisão. Com isto, ele finalizava sua própria estória de vida e permitia o pleno desenvolvimento de seu Daimon, pois Bosie já não carregava consigo nenhum tipo de culpa, era apenas um agente que ajudava Oscar a concretizar o seu destino. A sua alma precisava ainda um pouco mais de sofrimento e humilhação para poder se desenvolver. Já não havia mais glamour, apenas esquecimento. A sua alma precisava da solidão que ele, enquanto artista, sempre precisou para poder escrever, e que nunca teve por causa da presença e do temperamento de Lorde Alfred. Oscar Wilde escreveu sob tensão e em meio aos escândalos provocados por Bosie. O artista viveu na turbulência, mas sua alma se desenvolveu no esquecimento – primeiro no esquecimento do próprio artista; depois em comunhão com o artista

ECO-REBEL

que fora esquecido pelo mundo. Oscar compreendeu que ao ter esquecido sua alma, vivenciou a morte ainda em vida, sem, no entanto, se dar conta da profundidade da experiência. A sua solidão, ou a necessidade da solidão que sentia no âmago de seu ser era fundamental para o seu processo de individuação e para a educação da sua alma, porque a sabedoria adquirida deve ser utilizada, compartilhada e não servir como instrumento de proibição; por isso, disse, após a sua comunhão com Cristo, que:

Como todos os temperamentos poéticos, amava Ele os ignorantes. Sabia que na alma do que é ignorante há sempre lugar para uma grande ideia. Mas não podia suportar os tolos, especialmente aqueles cuja tolice é produto da educação: pessoas que estão repletas de opiniões e não compreendem uma sequer; tipo genuinamente moderno, definido já por Cristo, quando o descreve como o tipo que possui a chave da sabedoria e, não podendo utilizá-la, proíbe aos demais que se sirvam dela, embora possa abrir a porta do Reino de Deus (WILDE, 1995, p. 1408).

Acreditando que Lorde Alfred tivesse esta chave foi que Oscar tentou uma vez mais ajudá-lo, porém esqueceu-se que Bosie carregava consigo uma tolice, que era produto de sua educação, e que cegava não somente a ele, mas à sua alma. Bosie não poderia ter esta chave; ele era apenas a representação de uma alma sublimada, em suma ele era, meramente, uma sombra.

Finalizando estes apontamentos, sem, no entanto, querer concluí-los, mas ressaltando a importância de suas colocações para a complementação de uma proposta, mesmo que tenha sido ao modelo de um andamento *prestissimo*, cabe a este último movimento o acorde que o encerra; isto quer dizer que a "Educação Fática" como uma contra-educação da alma, é um processo de individuação e, tanto quanto a autobiografia e o romance, todos são processos iniciáticos porque

em profundidade, e em intencionalidade, homologaríamos processo de individuação, rito de iniciação e educação fática, pois no processo de individuação assistimos a um rito de iniciação labiríntico – como ventre da Grande Mãe, mas também como trajeto da Kundalini, como Jung evidencia nos 'Seminários sobre as visões', trajeto que vai do místico gliscromorfo da 'unidade dual' à gnose, da catábata a anábata, do 'catafórico ao metafórico' ou do 'catatônico regressus ad uterum' ao 'metatônico ascensus ad lucem', como prefere Ortiz-Osés. O processo de individuação é imantação e retorno do 'homo religiosus' (Durand), é 'religação', é 'coagulação', é processo de simbolização, é fático como cinética energia matricial da 'palio-psyche', mas é fático como 'intencionalidade dramática' de teor hermesiano centrando-se numa hermenêutica trazida por Hermes-Zaratustra - onde o teor da 'neotenia negentrópica' dirá do polimorfo inacabamento originário e do polimorfo resultado sempre a re-fazer, sempre a re-unir, a re-ligar, em torno de um Centro – 'Selbst' assintótico, que veicula a educação fática (CARVALHO, 1995, p. 22).

Referências:

- ABÉCASSIS, A. *Sagesse et Revelation*. In: Sophia et l'Âme du Monde. Cahier de l'Hermetisme. Paris: Albin Michel, 1983.
- BADIA, D. D.; CARVALHO, J. C. de P. *O olhar oximorônico: paradigma do imaginário e pedagogia do reencantamento do mundo*. In: José Carlos de Paula Carvalho. (Org.). *Imaginário e metodologia: hermenêutica dos símbolos e histórias de vida*. 1ed. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina - UEL, v. 1, p. 329-370, 1998.
- CARVALHO, J. C. de P. *A Educação fática: construção, vieses e projetividade*. *De Educação Pública*, Cuiabá, v. 4, n. 6, jun./dez. 1995.

ECO-REBEL

- _____. *Aporia e Gnosis: a hermenêutica do símbolo do labirinto*. Dissertação de Mestrado (filosofia), SP, FFLCHUSP, 1976.
- _____. Rumo a uma antropologia da educação. *Revista da Faculdade de Educação (USP)*, v. 8, n. 2, 1982.
- _____. *Imaginário e Mitodologia: hermenêutica dos símbolos e estórias de vida*. Londrina: Ed. UEL, 1998.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Tradução: Hélder Godinho. Lisboa: editorial Presença, 1989.
- _____. *Les Mythes et Symboles de l'Intimité et le siècle XIX – contribution a la mythocritique*. In: *Intime, Intimité, Intimisme*. Lille: P.U.L., 1976.
- _____. *Introduction à la mythodologie – mythes et sociétés*. Paris: Albin Michel, 1996.
- _____. *Mito e Sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas*. Tradução: Nuno Júdice. Lisboa: A Regra do Jogo, 1983.
- JAUSS, H. R. *Pour une Esthétique de la Réception*. Traduction: Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1978.
- JUNG, C. G. *Memória, Sonhos, Reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- JUNG, C. G. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Tradução: Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- PLOTINO. *Tratado das Enéadas*. Tradução: Américo Sommerman. São Paulo: Polar Editorial, 2000.
- WILDE, Oscar. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1995.

Aceito em 19 de julho de 2024.

ECOLINGUÍSTICA: REVISTA BRASILEIRA DE
ECOLOGIA E LINGUAGEM (ECO-REBEL), V. 10, N. 3, 2024.