

# Mídia e violência do imaginário

## RESUMO

Baseado nos estudos de Gilbert Durand, este artigo analisa a matriz arquetípica do imaginário comunicacional própria às nossas culturas contemporâneas. Trata-se de questionar o estatuto da imagem e a sua relação com as culturas passadas e presentes, de mostrar o mecanismo da hipérbole negativa que serve de pretexto à antítese sobre a qual se apóia o pensamento racional ocidental.

## ABSTRACT

This article analyses the archetypal matrix of our imaginary, based in Gilbert Durand's studies. It's time to discuss the image status and its relation with past and present cultures, to show the mechanism that it serves of excuse to the antithesis on which the rational thought gets support.

## PALAVRAS-CHAVE (KEY WORDS)

- Imagem (*image*)
- Comunicação (*communication*)
- Violência (*violence*)

A MÍDIA EM GERAL, mas sobretudo aquela fundada sobre a imagem, é própria para revelar o poder do imaginário e, no caso da modernidade ocidental, a violência de um imaginário recalcado<sup>1</sup>. A força do imaginário reside no componente de base da sua expressão, a imagem. Ora, a eficácia da imagem foi, durante muito tempo, assinalada e utilizada para a transmissão e a comunicação das mensagens no domínio das religiões e das artes, bem antes que sua utilização impregnasse todo o cotidiano da modernidade contemporânea. Analisando as revoluções midiáticas e semiológicas, mostraremos, através dos especialistas da comunicação, como a hegemonia da nova mídia nos séculos XX e XXI criou uma nova cultura em mosaico, das “ciberculturas” à “cultura da internet”, assim como um mundo de “internautas”. Como observava Gilbert Durand, o século XX assistiu à edificação de uma “civilização da imagem”: os gigantescos progressos técnicos das reproduções imagéticas (foto, cinema, vídeo, etc.) e dos meios de transmissão (televisão, fax, internet, etc.) provocaram uma “desordem das nossas filosofias dependentes da “Galáxia Gutenberg”, [que] vê apagar-se a supremacia da imprensa e da comunicação escrita em proveito da imagem mental perceptiva (lembrança, fantasia), ou icônica (figurações pintadas, desenhadas, esculpidas)”<sup>2</sup>.

Todavia, essa explosão da comunicação em imagens não foi acompanhada de uma preocupação com o sentido ou com o conteúdo, e a “civilização ocidental entrou no seguinte paradoxo: por um lado continua a única herdeira [desde o racionalismo socrático e seu batismo cristão] de uma única Verdade, desconfiando das imagens; e do outro, assiste a um fantástico impulso da produção, reprodução e comunicação das imagens”<sup>3</sup>. De certa forma, a civilização

Martine Xiberras\*

IRSA/CRI/ Montpellier III

ocidental assistiu ao desenvolvimento fantástico da imagem enquanto sempre lhe concedeu um espaço marginal dentro dos processos de conhecimento e de raciocínio, rejeitando-a aos domínios das artes e das crenças, considerados como menores.

## **1 A violência da ferramenta, do meio**

Existe uma violência simbólica inerente à imagem, que é refreada na mídia fundada sobre a imagem. A imagem foi desde sempre percebida como uma ferramenta e uma técnica que maneja com facilidade a linguagem simbólica. Ela foi utilizada como um instrumento de transmissão e de impregnação cultural pelas religiões e pelas artes. Ela é portadora tanto de sonhos coletivos como de angústias, ela reflete o imaginário da sociedade que a compõe e que ela, por sua vez, determina em retroação.

A mesma hipótese é explorada por Edgar Morin sobre as relações que existem entre as sociedades modernas ocidentais e a indústria do cinema que elas contribuíram para desenvolver. O cinema reflete o imaginário da modernidade ocidental e impregna, em retorno, o imaginário de novas gerações de cinéfilos<sup>4</sup>. A mesma hipótese de causalidade circular é aplicada à mídia de massa como a TV e as NTIC, sendo ela impregnada/impregnadora do imaginário ocidental<sup>5</sup>. As práticas de consumo desencadeadas por seriados americanos, como Dallas<sup>6</sup>, ou brasileiros, como o fenômeno das telenovelas<sup>7</sup>, mostraram como eram propagadas imagens estereotipadas do modo de vida texano e de personagens, como “J-R”, o vencedor, e sua mulher alcoólatra – e um tanto obscura – Sue-Helen.

Mas essa cultura de mídia de massa já foi substituída pela hegemonia das NTIC<sup>8</sup> que se propagam no tempo (em 20 anos, menos de uma geração), no espaço (no planeta, na rede, na tela), no micro (espaço familiar) e no macro (espaços institucionais), a ponto de já ter sido composta

uma “cultura da internet”. Segundo Ignacio Ramonet, é possível qualificar esse novo estado da comunicação no mundo como sendo uma “nova ordem da internet”: com efeito, “a aceleração e a confiabilidade das redes mudaram a maneira de comunicar, estudar, comprar, cultivar, organizar, trabalhar, informar-se e distrair-se de uma parte considerável dos habitantes do planeta”<sup>9</sup>. Duas características da cultura da internet já podem ser reveladas nesses fenômenos de transmissão da informação: uma nova visão do mundo, ilustrada pelo “mundo segundo Google”<sup>10</sup>; e uma comunicação compartilhada, o fenômeno dos “blogs”.

Primeiro fenômeno: a rede de informações depositadas na internet representa em torno de 8 bilhões de páginas, ou seja, a mais completa enciclopédia do mundo. Como ferramentas de triagem, o “auxiliar de pesquisa” permite orientar o internauta, utilizador da internet. Ora, segundo Pierre Lazuly, o funcionamento de Google é simples. Como outros sites de busca, ele dá a informação já indexada (e não o conjunto dos conhecimentos), oferecida por diferentes colaboradores: principalmente universidades, instituições, mídia e particulares. O princípio da triagem é que é diferente: fundado sobre a intuição de que as páginas mais relevantes são as mais freqüentemente citadas, ou seja, já referenciadas por outros sites, com o auxílio de links. Em alguns anos, o Google tornou-se o mais mecanismo de busca mais utilizado, graças a esta abordagem inovadora: 10 mil procuras foram feitas em 1999, mais de 250 milhões em 2004. A partir de então, o Google faz 65% das buscas mundiais e, segundo Pierre Lazuly, esse procedimento revela uma nova forma de poder simbólico: a capacidade de valorizar a audiência de que um *website* dispõe. Desde então, a densidade das ligações que um *site* mantém com outros (o número de links) se torna um indicador, designando o site de modo objetivo, matemático, como um “mentor” da internet.

Segundo fenômeno: os *blogs*, caracte-

rísticos da cultura da internet, são textos que relatam a informação, mas em forma de testemunho pessoal, de diário íntimo, misturando fatos verídicos e subjetividade. Para Ignacio Ramonet, esse novo modo de informação é a última revelação de um déficit democrático da dita imprensa “livre”. Nossas sociedades são supermediatizadas, a informação prolifera-se, mas “vivemos em um estado de insegurança informacional”, quer dizer, de confiança quase zero<sup>11</sup>.

## 2 A violência do conteúdo

A mídia é, então, um excelente meio de comunicação e de transmissão, mas para que conteúdo? Enquanto o jovem cinema indiano funda Bollywood, uma indústria em explosão e com cenários que põem em cena toda a mitologia da sua cultura, o cinema ocidental já tem um século de existência. Ele se choca com a concorrência da prática do *cocooning* televisual, com a expansão das Novas Tecnologias da Informação e da Comunicação (NTIC) e com a mídia familiar dentro dos lares.

A imagem ocidental, a mais solicitada e observada, é uma imagem de violência ou de suspense, seguida de perto pela imagem pornográfica, dando origem aos gêneros florescentes “terror”, “aventura”, “X”. Seguindo a demanda do mercado, os filmes ocidentais revelam um imaginário de tipo arcaico, “l’arche”, fundamentos da psiquê coletiva e, principalmente, suas angústias coletivas sobre a morte e o sexo<sup>12</sup>. O deslocamento das práticas televisivas ou cinematográficas para as NTIC, que possuem também imagens, poderia explicar-se pela interatividade (cada um propõe suas imagens), e pelas interconexões permitidas pela rede, pela comunicação horizontal (cada um troca suas imagens).

Com esta liberação, o Mercado das NTIC entra numa nova fase de regulação, mas também de expansão<sup>13</sup>. O setor econômico das telecomunicações assistiu à falência das empresas nacionais, quando estas

detinham o monopólio, devido ao desengajamento dos Estados e ao processo de reagrupamento das empresas já poderosas. O que os especialistas chamam de “revolução da informação” designa este novo ciclo de desenvolvimento com a entrada de novos fornecedores de um lado e, de outro, de investimentos financeiros e tecnológicos cada vez maiores por parte dos que os utilizam.

Assim, os serviços em rede invadem o mundo do trabalho, mas também o universo doméstico: em 2002, 104 milhões de chamadas de telemarketing foram feitas por dia, gerando um montante de lucros anuais neste setor de 602 bilhões de dólares. É o nascimento do capitalismo “numérico”! A partir dos anos 1980, essa expansão suscitou uma reestruturação do mercado, de duas formas: uma no sentido de uma internacionalização das empresas, que dispõem de um público cada vez mais planetário, e outra no sentido da privatização e venda massiva dos ativos públicos.

A revolução digital rompeu fronteiras nacionais e as formas tradicionais da comunicação, som, escrita e imagem: “a internet representa estas novas maneiras de exprimir-se, informar-se, distrair-se, ... “ser”<sup>14</sup>. Antes, as três esferas da cultura de massa (lógica comercial, objetivos mercantis, criações populares), a informação (o universo dos jornalistas, suas agências de notícias, seus boletins radiofônicos ou televisivos, seus canais de informações) e a comunicação (no sentido publicitário, o marketing, a propaganda, a retórica de persuasão) eram relativamente autônomas. Elas são agora imbricadas e produzidas por empresas gigantes, por hiperempresas midiáticas que se ocupam de tudo, de DVD, cinema, TV e video game até cidades temáticas. E mais, estes grupos são globais ou mundiais e não apenas nacionais ou locais<sup>15</sup>.

Tudo parece acontecer como no filme *Citizen Kane*, de Orson Welles, de 1940, que critica o superpoder do monopólio da informação. Essa crítica visa, na realidade, ao magnata da imprensa americana do início do século XX, William Randolph Hearst.

No contexto da mundialização, o poder da mídia, o “quarto poder”, não pode mais exercer seu olhar crítico, pois ele é ao mesmo tempo um de seus principais autores e um dos propagandistas do processo<sup>16</sup>.

### 3 Violência da comunicação e da cultura

A história dos meios de comunicação entre os homens permite retrair a história das trocas entre as sociedades e as culturas. A evolução dos meios de comunicação aparece como exponencial sob o plano técnico ou tecnológico e da ordem da multiplicação em números de trocas. Por isso, a qualidade da relação humana modificou-se. Como descreve Georg Simmel sobre o estrangeiro, que tem ao mesmo tempo uma maior proximidade - o longínquo se faz próximo no vilarejo planetário - e uma maior distância - o próximo nunca esteve tão distante neste mundo onde o “eixo do mal” pode estar em qualquer lugar.

Com a entrada na modernidade, as sociedades ocidentais também estão na engrenagem de várias “revoluções” dos meios de comunicação, que se intensificam e se atropelam uns aos outros a partir do século XX. Os modelos de desenvolvimento da escrita (imprensa e edição) e, em seguida, dos meios de transporte (rede ferroviária, rodoviária, telegráfica, aérea) dão uma idéia do fantástico impulso da mídia de massa na segunda metade do século XX: rádio, televisão e, a partir dos anos 1980, as NTIC.

A escrita foi um dos meios privilegiados do desenvolvimento moderno da civilização ocidental. Aprendemos como a “letra” se impõe ao “espírito”, ou como a aprendizagem da língua é também a aquisição de uma cultura. Esta aprendizagem não vem sem malefícios e, como Emile Durkheim descreveu sobre o fato social “coercitivo”, o fato cultural não o é menos. A cultura se impõe ao indivíduo por impregnação ou aquisição, ela se enraíza nos

modos de ser corporais e nas maneiras de pensar (ao ponto desta cultura virar “natural” ou invisível, o que representa uma expressão do etnocentrismo).

A violência simbólica exercida pela imagem é, sem dúvida, ainda mais coercitiva, pois não se dirige só à consciência, mas também ao inconsciente. A primeira missão da imagem é representar, principalmente, objetos, coisas, pessoas que ainda são do domínio do desconhecido. É no processo de simbolização que a criança, ou mesmo o adulto, poderá associar um nome à imagem. A psicanálise chama “cena primitiva” ou *imago*<sup>17</sup> uma das cenas primitivas ou imagens primeiras da sexualidade, sobre a qual virão se sobrepor uma infinidade de outras imagens, mas com a mesma estrutura. Assim a imagem, ainda mais do que a palavra, detém um poder potencial de fascinação que permite entrever o que os especialistas chamam de “efeito mídia” de massa, um poder de hipnose e fusão individual e coletiva: uma massa de telespectadores que consome, cada um, várias horas diárias. Será que novas práticas instauradas por esses telespectadores, como o “zapping” (mudar de um programa a outro), não tenderiam a mostrar que eles tentam livrar-se do efeito “hipnótico” da imagem em alta dosagem<sup>18</sup>? Será que o entusiasmo pelas NTIC não revela um interesse por uma comunicação mais interativa e mais horizontal entre pares?

A comparação do efeito da mídia com o efeito da droga parece como válido em diversos planos: uma explosão concomitante da utilização de ambos a partir dos anos 1960 nas sociedades ocidentais e uma mesma motivação no uso, a procura de um “alheios” mais tranquilo, mais fetal. Entretanto as pesquisas sobre as drogas tendem a mostrar que não são tanto as substâncias quanto o uso e, sobretudo, o excesso, que conduzem a este estado hipnótico procurado e reivindicado pelos consumidores. Como já havia observado Marshall McLuhan, “é o *medium* que faz a mensagem”<sup>19</sup> e, neste caso, não são nem a mídia

de massa nem as drogas como técnica que conduzem à hipnose coletiva mas, sem dúvida, seu uso intensivo.

A lógica e o processo da informação parecem “contaminados”, eles não defendem mais o cidadão, mas tentam manipulá-lo (como o “intox” nos anos 1960 que designava uma manipulação da informação). Como no “escândalo da vaca louca”, nos anos 1990, quando alimentos contaminados e informações falsas continuaram a circular e a contaminar<sup>20</sup>.

A comunicação virou um setor de peso no século XX que se estende à informática, à eletrônica, à telefonia e, de um ponto de vista econômico, os grandes grupos tendem a tornar-se imponentes, quebrando as últimas leis dos Estados que limitam sua concentração. Por isso, os especialistas em mídia temem que estas empresas não tenham mais por objetivo cívico se constituir em um “quarto poder” ou contrapoder, aquele que denunciaria os abusos contra o direito ou as deficiências políticas das democracias. A comunicação teria simplesmente se transformado em poder suplementar para coagir os cidadãos.

Uma esperança é formulada na questão: como fazer para que a informação não seja contaminada? Ou como chegar-se, para utilizar uma metáfora, a uma “bioinformação”? Para Ignacio Ramonet trata-se de inventar uma “ecologia da informação”: dar liberdade à mídia e continuar a ampliar a liberdade de expressão, fundamento da democracia. Para conter a lógica do mercado e a lógica neoliberal que prevalece no campo econômico das NTIC, continua a ser necessária a reconstituição de um espírito crítico em um ou uns contrapoderes.

#### **4 Terapia da imagem**

Para Gilbert Durand e Gaston Bachelard a imagem pode constituir-se como uma terapia para o homem, contra os seus medos, seus sofrimentos e, até mesmo, tornar-se um antídoto ao seu niilismo.

Para Gaston Bachelard, na imaginação “aérea”, o desejo de voar e as imagens de vôo são freqüentemente ligadas ao “desejo de (se) elevar” e também a uma transcendência da grandeza<sup>21</sup>. Na imagem do movimento do vôo de um pássaro, a imaginação entrevê, numa “abstração fulminante, uma imagem dinâmica perfeita, acabada, total”<sup>22</sup>. A imagem do vôo harmonioso e feliz permite o acesso a uma abstração da beleza. Acompanhando o vôo alto da andorinha no céu, a imaginação abre espaço à “volúpia da pureza”<sup>23</sup>, sendo por isto que todas as imagens de vôo e decolagem podem ser consideradas como uma primeira aproximação, uma visão iniciática ou uma iniciação à idéia de transcendência.

Para Gilbert Durand, é no próprio processo da simbolização que se pode descobrir uma terapêutica da imagem. A criação da imagem tem por efeito uma “iniciação ao exorcismo”<sup>24</sup>. Sua missão é um “convite imaginário a empreender uma terapia através da imagem [...]. Figurar um mal, representar um perigo, simbolizar por intermédio da imagem, já é, pelo controle do *cogito*, dominá-los”<sup>25</sup>. Assim, dar uma forma e esboçar suas angústias é uma primeira etapa dedicada, principalmente, à imaginação. É em seguida, graças à ajuda do *cogito* ou da razão e do entendimento, que o espírito poderá nomear seus temores ou seus demônios interiores.

Gilbert Durand define a imaginação individual ou coletiva como um processo de criação de imagens que tem por função a representação do desconhecido ao irreconhecível, das angústias e dos desejos. Assim, dentro da cultura ocidental, “a imaginação atrai o tempo para um terreno onde ela poderá vencê-lo com toda facilidade [...], ela projeta a hipérbole assustadora dos monstros”<sup>26</sup> para aguçar as imagens de armas e de heróis que os derrubarão.

Em várias narrações mitológicas desenvolvidas pelas sociedades greco-latinas e judaico-cristãs, o princípio continua o mesmo: “a hipérbole negativa é apenas um pretexto à antítese”<sup>27</sup>. Em outras palavras,

quanto mais as formas desenvolvidas pela imaginação são assustadoras e extremas (hipérbole negativa), mais as figuras opostas (antítese) são também concebidas como prontas ao ardor do combate, e saem vitoriosas.

É então possível circunscrever a tendência histórica do desenvolvimento do imaginário ocidental, o modo como esta imaginação coletiva funcionou e as imagens que ela contribuiu para construir: “semanticamente falando, pode-se dizer que não há luz sem trevas, enquanto o inverso não é verdadeiro: tendo a noite uma existência simbólica autônoma. O *Regime diurno* da imagem define-se, de modo geral, como o regime da antítese”<sup>28</sup>. De certa forma, as imagens da monstruosidade, da noite e da queda, são primeiras ou, em todo caso, marcaram mais particularmente a imaginação ocidental, a ponto de deixarem impressões na mitologia, na religião, nas obras de arte. É a partir deste primeiro esboço ou fundação na violência que uma segunda construção - em oposição - vem escorar esta primeira imagem monstruosa ou “hipérbole negativa” e que, “tendo uma existência simbólica autônoma”, sempre apresenta o risco de proliferar-se de modo independente. A imaginação ocidental desenvolveu uma segunda série de imagens que ela construiu por antítese, em oposição a estas primeiras representações da angústia: é o *Regime diurno* da imagem, próprio ao imaginário e à cultura ocidental.

Resumindo, num primeiro tempo, o terror dos homens exprimiu-se ora face às mudanças introduzidas pelo tempo que corre, ora face às imagens da morte devoradora. A imaginação coletiva propõe e compõe três grandes famílias de símbolos para tentar esboçar e circunscrever seus temores. Essas primeiras famílias de símbolos eram cercadas por três arquétipos, ou imagens primordiais, que dão uma primeira forma à monstruosidade da morte e do tempo: 1 - a voracidade do animal, dos monstros, do ogro; 2 - as trevas da noite ou da água hostil, do sangue negro; 3 - a queda psíquica

ou física da tentação. São essas perspectivas que figuram nas três primeiras abordagens redundantes do terror da cultura ocidental.

Entretanto, e num segundo momento, três grandes esquemas exatamente antagônicos construíram-se e opuseram-se aos três esquemas que simbolizam a morte e os rostos do tempo; um tanto quanto redundantes no imaginário ocidental, eles são - eram - indissolúvelmente ligados aos primeiros, por duplas de oposição: 1 - as armas cortantes e seus heróis salvadores; 2 - a(as) luz(es); 3 - a ascensão, a purificação<sup>29</sup>.

Primeira parte	Segunda parte
Os rostos do tempo	O ogro e o gládio
Os símbolos “temosofícos”: Bestiários, monstros (comprometimento animal e carnal)	Esquema “dialético”: Armas cortantes cortar, faltar pógar, vencer
Os símbolos “mitomofícos”: Trevas, noite Água escura e hostil (sangue)	Esquema espetacular: a luz divina (sobredetermina o esquema dialético, as armas são cortantes e luminosas)
Os símbolos “catamofícos”: queda, comprometimento carnal	Esquema ascensional: vôo, píncaro levantar, elevar-se purificação, transcendência

## 5 Pathos do *Imago* ocidental

No contexto do imaginário diurno, as imagens primordiais são construídas sobre o esquema do corte ou da ruptura, visível na raiz grega “schize” ou na “spaltung” alemã. Quando esse tipo de representação individual ou coletiva torna-se exacerbado ou invasor, é possível descrever uma “patologia da imagem”, pois essa primeira forma vira uma caricatura. Aqui, a partir da estrutura própria à imagem diurna, a consciência coletiva aparece como “esquecendo”, pouco a pouco, o fato de que o símbolo é composto duplamente, para dar a idéia da sua separação nítida, radical: de um lado pela monstruosidade aterrorizante e, de outro, pela luz das armas do herói salvador. Gilbert Durand chama essa obsessão da distinção, o movimento e o momento da “dominação do regime diurno”, típico “na história do pensamento ocidental e, especialmente, na filosofia”<sup>30</sup> ou epis-

temologia, e mesmo na psicopatologia dos indivíduos.

A estrutura patológica da imaginação diurna é chamada “estrutura esquizomorfa da imagem”. Ela é definida como dominada pelo pensamento por antítese, por seu pensamento “diarético” (armas cortantes) e polêmico. Do mesmo modo - ainda que “aumentado pela lupa” - o esquizofrênico adota, exagerando, uma atitude conflitual entre ele e o mundo, ele leva a antítese eu-e-o-mundo até seu limite extremo, ele vive numa atmosfera de conflito constante com o ambiente. As imagens apresentam-se sempre em pares, em simetria: sim/não, bem/mal, útil/nocivo<sup>31</sup>. Esses comportamentos relacionais por obsessão, exagerando a atitude racional com o mundo, podem ser chamados de “síndrome do gládio”<sup>32</sup>. Eles chegam na sua forma paroxística ao autismo, corte total com o mundo<sup>33</sup>. Essa patologia pode ser também representada pela categoria da *spaltung*, ou seja, a categoria das imagens da cisão, do corte ou ruptura. As imagens são, então, caracterizadas por dificuldades na abstração, mas igualmente por visões fragmentadas<sup>34</sup>. Existe uma deriva e uma patologia particular às próprias visões da cultura ocidental, uma primeira forma da violência do imaginário ocidental, inerente às escolhas da sua cultura. Arquétipos de tipo diurno, imagens primeiras de separação radical que surgem - independentemente da nossa vontade - fronteiras, barreiras separando nitidamente monstros/heróis, trevas/luz, impuro/puro, profano/sagrado, masculino/feminino.

Entretanto, existe um segundo e novo tipo de violência simbólica ligado à nova onda de afluxo das imagens: os monstros sem heróis salvadores, a escuridão das trevas sem luz, o desencantamento do mundo profano sem sagrado.

## **6 A violência da imagem icônica**

Certas imagens são obscenas aos olhos de certos seres humanos, porque elas desven-

dam o que não pode ser visto na sua cultura: objetos ou cenas “tabus”, próprios ao imaginário da civilização à qual eles pertencem. Estas imagens referem-se geralmente às representações do sagrado, da morte, dos cadáveres, e repercutem-se no domínio das práticas e das proibições alimentares e sexuais. Domesticar as imagens da violência pelos símbolos e conter os sentimentos coletivos dentro dos rituais, é o que fazem as civilizações<sup>35</sup>.

Apesar do conjunto das representações coletivas, das práticas e dos códigos inventados para conter essa violência passada, subsiste ainda assim um velho fundo inconsciente destas imagens primordiais ou “animais feridos, de sangue muito vermelho e cuja tripa formava a trama de um mole tapete... no interior das minhas [nossas] veias circula ancestralmente o rio vermelho que animava as massas de todas estas bestas violadas”<sup>36</sup>. Neste inconsciente coletivo das origens, “arca” grega, “urgrund” alemão, as imagens podem ser chamadas de “ícones” para lembrar a sua relação com as primeiras representações da morte, dos ancestrais, dos defuntos, dos deuses<sup>37</sup>. Neste velho fundo de imagens primordiais, parece existir um isomorfismo entre os arquétipos da animalização, da queda, do temor labiríntico, da água negra e do sangue que formam a primeira família de imagens diurnas<sup>38</sup>.

É, sem dúvida, o que explica a razão pela qual as imagens de sangue, como as imagens de sexo, parecem muitas vezes receber um tratamento particular de acordo com as sociedades, forçando-as a marcar os limites entre o que é considerado tolerável ou não. Segundo os especialistas da imagem “X”, sua visão banalizou-se na modernidade, enquanto ela parece transformar radicalmente a percepção da sexualidade: há como que uma “transposição” da imagem pornô, e uma “passagem” ao mundo pornô<sup>39</sup>. Ora, essa passagem no imaginário não é mais imaginária (consciente da ficção), mas consiste em uma verdadeira “alteração do universo mental”<sup>40</sup>. Aparentemente, o

filme X provoca “um estado de aturdimento, próximo da vertigem, da embriaguez”<sup>41</sup> e da conduta de risco que propicia a necessidade viciosa de recomeço”<sup>42</sup>.

O autor observa, como Roger Caillois<sup>43</sup>, que “a vertigem destrói primeiro a autonomia do ser. Ele não é mais nem centro nem ponto de partida, origem do movimento ou fonte de energia, mas uma limalha dócil atraída por um estranho ímã. Ele se deixa aspirar pelo abismo”. O autor deduz que “a dependência destes produtos não se mantém apenas pelo interesse intrínseco, mas a partir da sua forma de construção, pela relação que eles introduzem”<sup>44</sup>.

A imagem sexual e a vida sexual, como a visão do sangue, tem a ver com o invisível, como tudo o que diz respeito ao sagrado<sup>45</sup>. Assistir a um filme X não é “ver pelo buraco da fechadura ou por uma janela, também não é ver pessoas transando, nem mesmo ver atores fazendo amor [...]”. É assistir a cenas codificadas, onde eu vejo pessoas fazer o ‘fazer amor’”<sup>46</sup>. A experiência sexual não é revelada, mas transformada pela interposição da câmera. A imagem X propõe uma outra experiência da corporeidade: eu vejo pessoas reduzidas aos seus corpos, seus corpos reduzidos a instrumentos, estes instrumentos reduzidos à sua funcionalidade, “encaixamentos febris”<sup>47</sup>. Assim, o autor demonstra bem o poder de fascinação desta imagem do ponto de vista da sua banalização e do desaparecimento da sua relação com o sagrado que, talvez, revele as profundezas do inconsciente coletivo<sup>48</sup>. Por um lado, “a potência do choque da imagem X” é que ela se consome na indiferença. A imagem X é sem roteiro, sem “história”, ela é livre da mediação do sentido, ela é “insensata”, “daí seu conforto sem igual”<sup>49</sup>. Por outro lado, a imagem X não veicula nenhum sentido enigmático, ela é a referência do seu próprio vazio: não há bons nem malvados, não há suspense nem ação (“a ação da sua não-ação”), não há intriga. Não há mais ficção na imagem X. É o que provoca a excitação, mas também o tédio.

Para Patrick Baudry, que se apóia sobre Georges Bataille, a imagem erótica, contrariamente à imagem pornográfica, deixa entrever a questão dos limites, a relação com o extremo. Trata-se de desvendar o corpo no seu enraizamento ontológico, de deixar exprimirem-se os imaginários contidos neste corpo. O corpo não é o que se esconde por baixo das roupas e que se mostra quando está-se nu, o corpo é o lugar de uma escrita: uma marca ritual que institui a alteridade, “que instala o sujeito antropológico numa relação com o mundo”<sup>50</sup>. No filme erótico existe também uma história de amor, um cenário que serve de pretexto. Mas justamente, afirma Baudry, contar a história diminui a crueza esperada das cenas sexuais. Como no filme pornográfico: não há história e cenário, a cena sexual os substitui. É assim que o tratamento da visão é agenciado pela imagem pornográfica e onde, segundo o autor, o imaginário moderno encontra no filme X uma “qualidade performática particularmente intensificada”; o sexo revela-se e confirma-se assim como uma obsessão tenaz, repetitiva dentro do imaginário<sup>51</sup>.

Ressaltamos ainda as últimas características reveladas pelo autor para descrever a força do filme X. Existe um tipo de “não-relação” entre os autores, que adaptam-se bem a esta ausência de narrativa e de diálogo. Como o autor, podemos interrogar-nos sobre o sentido deste imaginário pornográfico: ele diz respeito a uma sexualidade tipicamente masculina? De teor “prostitucional”? Mesmas técnicas, ambiente, timing, ausência de intimidade entre parceiros. Que relação de alteridade este imaginário da sexualidade poderia efetivamente ter para nossa cultura contemporânea?

A visão do sangue humano é representada da mesma forma em várias culturas, uma imagem que pode chocar, que marca em todos os casos um limite, as fronteiras da conveniência ou da sensibilidade coletiva. Devido às imagens de sangue simbolizarem facilmente os ferimentos, so-



frimentos e a morte, o sangue evoca na espécie humana sua própria fraqueza frente à morte e faz surgir no inconsciente coletivo o horror face ao crime de sangue, ao assassinato. Os antigos tomaram várias precauções nas representações do sangue humano, aquelas associadas ao domínio do sagrado<sup>52</sup>. Esses métodos para domesticar o sagrado e as imagens sagradas enunciam-se segundo um esquema que podemos resumir em três tempos, como René Girard, mas que ocorre ao longo do tempo da história das sociedades.

## **7 Conclusão: uma violência “desencadeada” ou controlada?**

René Girard tentou compreender por que a violência pede, em resposta, a violência, por que ela “contamina” e “prolifera”, numa escalada de sobrelanços mortíferos. Investigando se seria possível domesticar um sentimento de vingança antes que ele termine em crime de sangue, o autor mostrou como, através do conjunto dos meios postos em prática pela humanidade, os homens haviam conseguido conter o contágio da violência coletiva<sup>53</sup>. Girard examina três soluções para conter esta progressão da violência no interior de uma comunidade e, depois, das sociedades: o sacrifício ritual, a instauração do sistema judiciário e a mensagem evangélica<sup>54</sup>. Dois domínios são assim explorados: a história das religiões e a fundação do Direito.

O ritual sacrificial nasceu graças à facilidade particular do homem de poder substituir o objeto que é alvo da sua violência. E é graças à semelhança da vítima sacrificada com o culpado que a sociedade pode sentir-se vingada e canalizar a violência do grupo sobre um só de seus membros. O ritual comporta, então, outra violência, mas impede que a violência coletiva se alastre. O princípio repousa sobre o fato que os homens não parecem capazes de reconciliar-se, senão às custas de terceiros. O que eles podem fazer de

melhor na ordem da não-violência: a unanimidade menos um, a vítima expiatória<sup>55</sup>.

Antes da aparição do ritual sacrificial, os homens praticavam “o assassinato primitivo” próprio à violência coletiva de um grupo de humanos ainda “selvagens” ou que ainda não se constituem como uma sociedade. Se eles imolam uma vítima expiatória, é para apaziguar a violência dos sentimentos coletivos que despertaram na seqüência de uma rivalidade de ordem mimética. Assim, quando a vingança não tem mais freio, no auge da crise e da cegueira, uma vítima expiatória é escolhida arbitrariamente para ser condenada à morte. O sangue tendo respondido ao sangue, a violência retorna a um nível aceitável, a vida pode retomar seu curso, a ordem social é restabelecida.

O assassinato primitivo do bode expiatório é um gesto primordial fundador da cultura através do religioso, das interdições, dos rituais. O religioso, graças aos seus mitos e à encenação dos ritos, pode lembrar este ato original do assassinato primitivo. Esse ato é reproduzido não por sua crise, mas pela resolução que ele permite, aspirando à pacificação reencontrada da comunidade. Os homens geram uma crise teatralizada - o ritual -, a fim de melhor controlar a violência infinita da rivalidade mimética. Uma vez que a vítima sacrificial é designada, ela carrega sozinha a responsabilidade da mácula que a todos contamina. Ela contém então toda esta “*mimésis* de violência”<sup>56</sup>. Destruindo a vítima expiatória, os homens acreditam assim livrar-se dos seus males. Estes ritos do “todos contra um” são violentos, mas eles permitem neutralizar, num primeiro momento, a guerra do todos contra todos.

A segunda solução à violência do crime é o processo judiciário. Esse é da mesma essência que o ritual sacrificial e tem o mesmo objetivo de restabelecimento da paz e dos sentimentos coletivos ofendidos pelo crime. Para romper com os ciclos de vingança destruidora que a violência impura e mimética gera, a invenção do Direi-

to utiliza a violência das leis e das punições e repousa sobre a razão. O sistema judiciário traz consigo a vingança, liberando o indivíduo deste dever terrível: se ele tem por função a punição, ele é ao mesmo tempo proteção da vítima.

Por fim, a mensagem evangélica propôs uma terceira solução à violência, o princípio amoroso que se apóia sobre a fé e mostra em ilustração a “Paixão do Cristo”. E mais, a palavra de Jesus é a palavra que pacifica pelo amor, que pleiteia pela reconciliação, sem necessidade do sacrifício de morte. Para René Girard, os homens do tempo de Jesus começaram a compreender o funcionamento arbitrário das religiões primitivas, do sacrifício e do princípio da “unanimidade contra um”. Assim, a mensagem evangélica também contém uma mensagem simbólica destinada às antigas religiões: oferecendo-se como vítima inocente, Jesus deseja denunciar o mecanismo da violência sacrificial. Recusando-se a interpretar o papel da vítima esperado pelos carrascos, ele vai permitir a fundação de uma religião sem sacrifício. Jesus morre, não num sacrifício, mas como um último sacrifício contra todos os sacrifícios, para que não haja mais sacrifícios.

Todas essas formas de pacificação do assassinato primitivo e da violência coletiva contida nas imagens de sangue são obras do tempo e da história das culturas. Entretanto, o princípio de renúncia à violência é um princípio de renúncia “incondicional”, que supõe uma nova lei moral entre humanos, aquela do respeito à vida humana e do perdão, da dádiva e da troca radical. Para romper com a violência, é preciso aprender a responder pelo amor antes que pelas represálias da vingança. Por um ato total de amor, de dádiva gratuita, incondicional, que não espera nada em troca. Finalmente o processo de domesticação da violência das imagens descrito por René Girard pode ainda ser resumido e sintetizado em um único princípio, e como o descreve Michel Maffesoli, em um único esquema: o ritual

põe em cena uma violência coletiva destruidora e, atribuindo-lhe um sentido (o do mito), realiza sua metamorfose em violência fundadora da cultura<sup>57</sup>.

A mitologia ocidental fornece vários destes relatos lendários e atos fundadores de heróis vencedores da monstruosidade da natureza<sup>58</sup>. A palavra, a narrativa, o gesto, viraram para os antigos Gregos um meio de comemoração do heroísmo dos fatos nobres. Os “senhores da guerra” ganharam com suas ações fabulosas, suas armas amoladas e magníficas, primeiramente, a imortalidade, sendo descritos na memória dos homens. Mas mais tarde, aos poucos, a glória vem a substituir o sagrado. O aedo perde seu prestígio, vira um doméstico certamente indispensável, pois sem ele o guerreiro cairia no esquecimento. Mas o seu papel muda, suas ligações com o sagrado se atenuam, ele não é mais ministro da palavra divina, visitado pelas Musas, mas simplesmente técnico da comunicação<sup>59</sup>!

Depois, na República, a palavra tornou-se o bem de todos “es meson”, no meio da *ágora*. Assim, a palavra pertence desde então ao mais hábil no manejo do discurso. As necessidades de um referencial transcendente, memórias das Origens, ou Verdade, não mais se impõem: é o fim da *alétheia* (o não-esquecimento). O *Peitho*, a arte da persuasão que governa daí em diante e o *Logos*, discurso original, tornam-se *logos*, discurso do pensamento racional<sup>60</sup>. A imagem é relegada - por muito tempo na nossa civilização - a representações menores. Como nas democracias modernas, a democracia antiga já assistia ao reino dos sofistas e dos advogados - dos “maiores” advogados e dos “melhores” políticos. Mas enquanto o mito e suas imagens primordiais são banidos e zombados pela modernidade como um velho arcaísmo, eles continuam impulsionando toda atividade humana: “pinturas, esculturas, monumentos, ideologias, códigos jurídicos, rituais religiosos, costumes, roupas, cosméticos...”<sup>61</sup>. Mas, de agora em diante, invisíveis e irre-

---

conhecíveis, abrigados e escondidos da *ratio* •

## Notas

Texto traduzido do francês por Naiana Pinto Soares

\* Professora de Sociologia na Universidade Paul Valéry – Montpellier III. Doutor em Sociologia Pela Universidade Paris V - Sorbonne. Pesquisadora no Institut de Recherches Sociologiques & Anthropologiques e no Centre de Recherches sur l’Imaginaire. Contato: martine.xiberras@univ-montp3.fr

- 1 DURAND, Gilbert. *L’imagination symbolique*. Paris: PUF, 1964.
- 2 DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*. Paris: Bordas, 1969.
- 3 DURAND, Gilbert Durand. *Introduction à la Mythodologie, Mythes et Sociétés*. Paris: Albin Michel, 1996.
- 4 MORIN, Edgar. *Le cinéma ou l’homme imaginaire, essai d’anthropologie sociologique*. Paris: Minuit, 1956.
- 5 MUCHIELLI, Alex. *Les Sciences de l’information et de la communication*. Paris: Hachette, 2001.
- 6 NEUVEU, Erik; MATTELART, Armand. *Introduction aux Cultural Studies*. Paris: La Découverte, 2003.
- 7 MARTINO, Luiz. *Télévision et telenovela*. In: *Les Cahiers de l’Imaginaire*, ed. 13, p. 67, 1996.
- 8 *Nouvelles Technologies de l’Information et la Communication (NTIC)*.
- 9 RAMONET, Ignacio. *Le nouvel ordre de la Toile*. In: *Manière de voir*, n. 80, p. 58. , Le Monde Diplomatique, abr/mai 2005.
- 10 LAZULY, Pierre. *Le monde selon Google*. In: *Manière de voir*, n. 80, p. 63. , Le Monde Diplomatique, abr/mai 2005.
- 11 RAMONET, Ignacio. *Les médias en crise*. In: *Manière de voir*, n. 80, p. 6. , Le Monde Diplomatique, abr/mai 2005.
- 12 MAFESSOLI, Michel. *La part du diable*. Paris: Flammarion, 2002.
- 13 SCHILLER, Dan. *Télécommunications, les aléas d’une révolution*. In: *Manière de voir*, n. 80, Le Monde Diplomatique, abr/mai 2005.
- 14 RAMONET, Ignacio. *Ibid*.
- 15 SCHILLER, Dan. *Ibid*.
- 16 RAMONET, Ignacio. *Le cinquième pouvoir*. *Ibidem*, p. 74.
- 17 CASTORIADIS, Cornélius. *L’institution imaginaire de la société*. Paris: Seuil, 1975. O termo *Imago* é mantido para designar a “cena primitiva individual”, e o termo *Imago Mundi*, para remeter à idéia de uma “cena coletiva primitiva”.
- 18 MUCHIELLI, Alex. *Ibidem*.
- 19 MCLUHAN, Marshall. *Pour comprendre les média: Les prolongements technologiques de l’homme*. Paris: Mame/Seuil, 1967 [1964].
- 20 RAMONET, Ignacio. *Ibidem*, p. 74.
- 21 BACHELARD, Gaston. *L’air et les songes. Essai sur l’imagination du mouvement*. Paris: José Corti, 1990 [1943].
- 22 BACHELARD, Gaston. *Ibid*, p. 79.
- 23 BACHELARD, Gaston. *Ibid*, p. 83.
- 24 DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*. Paris: Bordas, 1969. p.135.
- 25 DURAND, Gilbert. *Ibidem*.
- 26 DURAND, Gilbert. *Ibidem*.
- 27 DURAND, Gilbert. *Ibid*, p.136. É o autor quem sublinha.
- 28 DURAND, Gilbert. *Ibid*, p. 68.
- 29 XIBERRAS, Martine. *Pratique de l’Imaginaire. Lecture de Gilbert Durand*. Quebec: Presses Universitaires de Laval, 2002.
- 30 DURAND, Gilbert. *Ibid*, p. 204.
- 31 DURAND, Gilbert. *Ibid*, p. 213.
- 32 DURAND, Gilbert. *Ibid*, p. 209.

- 33 *Ibid.*
- 34 DURAND, Gilbert. *Ibid.*, p. 210.
- 35 TILLY, Charles. *La France contestée de 1600 à nos jours*. Paris: Fayard, 1986.
- 36 LEIRIS, Michel Leiris. *Aurora*. Analisado por BACHELARD, Gaston (*La Terre et les rêveries du repos*), citado por DURAND, Gilbert. *Ibid.*, p. 139.
- 37 DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image*. Paris: Gallimard, 1992.
- 38 DURAND, Gilbert. *Ibid.*, p. 139.
- 39 BAUDRY, Patrick. L'image X. In: *Utinam, Revue de Sociologie et d'Anthropologie*, n. 12, dec 1994.
- 40 BAUDRY, Patrick. *La pornographie et ses images*. Paris: Armand Colin/Masson, 1997.
- 41 BAUDRY, Patrick. *Le corps extrême*. Paris: L'Harmattan, 1991. NAHOUM-GRAPPE, Véronique Nahoum-Grappe. Les conduites de vertige. In: *Galaxie Anthropologique*, n. 4/5, 1993.
- 42 BAUDRY, Patrick. In: *Utinam. Ibidem*, p.68.
- 43 CAILLOIS, Roger. *Instincts et Sociétés*. Paris: Gonthier, 1964.
- 44 BAUDRY, Patrick. *Ibidem*, p.71.
- 45 BAUDRY, Patrick. *Ibid.*
- 46 BAUDRY, Patrick. *Ibid.*
- 47 BAUDRY, Patrick. *Ibidem*, p.68.
- 48 Arche, de MAFFESOLI, Michel. *La part du diable*. Paris: Flammarion, 2002. E *Urgrund*, de DURAND, Gilbert. *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*. Paris: Albin Michel, 1996, p. 141 (le « ça » anthropologique, cet « *Urgrund* quasi-immobile qui ne se transforme jamais et que Jung appelle "Inconscient collectif")).
- 49 BAUDRY, Patrick. *Ibidem*, p.66.
- 50 BAUDRY, Patrick. *Ibidem*, p. 64.
- 51 BAUDRY, Patrick. *Ibid.*
- 52 HOLLIER, Denis (org). *Le collège de sociologie (1937-1939)*. Gallimard, 1979.
- 53 GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972.
- 54 JEFFREY, Denis. *Rompre avec la violence, Lecture de René Girard*. Quebec: Les Presses Universitaires de Laval, 2000.
- 55 JEFFREY, Denis. *Ibid.*
- 56 JEFFREY, Denis. *Ibid.*
- 57 MAFFESOLI, Michel. *Essais sur la violence, banale et fondatrice*. Paris: Librairie des Méridiens, 1984. E MAFFESOLI, Michel; PESSIN, Alan. *La violence fondatrice*. Paris: Ed. du Champ Urbain, 1978.
- 58 MONNEYRON, Frédéric; THOMAS, Joël. *Mythes et Littérature*. Paris: PUF, 2002.
- 59 *Aoidos*, cantor e poeta grego da Antigüidade, que cantava ou recitava acompanhado pela lira.
- 60 MONNEYRON, Frédéric; THOMAS, Ibid.
- 61 DURAND, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'œuvre*. Paris: Berg, 1979.