



Imaginário e Mdiatização: Uma Reflexão Dialógica a partir da Cultura Amazônica¹

Regina Lúcia Alves de LIMA²
Antonio Carlos Fausto da SILVA JÚNIOR³

Universidade Federal do Pará, Belém, PA

RESUMO

A partir das noções de Gilbert Durand sobre imaginário e civilização da imagem e das ideias elaboradas por Muniz Sodré acerca da tecnocultura, propõe-se uma reflexão onde se confronta imaginário e mdiatização com o objetivo de desvendar as semelhanças e os diálogos entre esses conceitos em vez de procurar as diferenças entre ambos – o que se dá com um esforço, muitas vezes, apocalíptico. O ponto de partida da análise proposta é a cultura amazônica, mais especificamente dois mitos integrantes do imaginário da região: o do Boto e o da Iara, cujas releituras audiovisuais, produzidas na própria região e postadas no Youtube, são aqui estudadas sob a perspectiva, também, da análise do discurso, com Mikhail Bakhtin e Michel Foucault. O artigo foi produzido no âmbito do projeto “Análise de Conteúdos Audiovisuais Midiáticos na Amazônia”.

PALAVRAS-CHAVE: mdiatização; imaginário; Amazônia.

1 A cultura e a civilização... E a Comunicação!

Vivemos, desde o século passado, numa “civilização da imagem”, segundo Gilbert Durand, graças ao desenvolvimento das técnicas de reprodução de imagens (2011, p. 4). Uma distribuição imagética viabilizada pelo surgimento da fotografia, impulsionada pelo cinema, no final do século XIX, e pela televisão, no decorrer do século XX, e, considera-se, institucionalizada nos últimos anos com o surgimento das novas tecnologias de informação e comunicação, principalmente a Internet – leia-se o *Youtube*. Institucionalizada porque confundiu todo um esquema informacional da

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Norte realizado de 1 a 3 de maio de 2013

² Doutora e mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), especialista em Teorias e Metodologias da Comunicação pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Professora do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia, da UFPA, e coordenadora do projeto de pesquisa “Análise de Conteúdos Audiovisuais Midiáticos na Amazônia”. Orientadora deste artigo. Email: rebacana@gmail.com

³ Jornalista, graduado em 2008 pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e atual mestrando do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia desta Universidade, orientado pela Prof.^a Dr.^a Regina Lúcia Alves de Lima. Colaborador do projeto “Análise de Conteúdos Audiovisuais Midiáticos na Amazônia”. Email: antoniofaustojr@gmail.com



Comunicação ao trazer os usualmente receptores para o campo da emissão, alavancando a quantidade de audiovisuais postos em circulação a cada instante.

Mais vale, hoje, uma foto do que um texto publicado no *Facebook*. Até as mídias tradicionais, como os jornais impressos, quando se aventuraram pela plataforma eletrônica na rede mundial de computadores, criaram as sessões intituladas, geralmente, “Imagens do dia”, onde a foto substitui o texto no protagonismo da notícia. Estará a escrita perdendo o protagonismo já milenar dentre os processos interacionais de referência? Sem a pretensão de responder a tal pergunta, este artigo propõe uma análise acerca da importância adquirida pela imagem na contemporaneidade. Para tanto, abraça como objeto uma cultura aqui considerada como excelentemente sinestésica⁴: a amazônica.

Abraça a cultura amazônica a partir de dois curtas-metragens publicados no *Youtube*, os quais promovem releituras de dois mitos do imaginário amazônico: o Boto e a Iara. De acordo com Paes Loureiro (2001, p. 76), “O poético e o mítico estabelecem uma das bases em que se edifica a cultura amazônica”; são mitos que refletem um imaginário, refletido também nas expressões artísticas e na visualidade características das produções utilitárias do habitante da Amazônia, a exemplo das casas e dos barcos (LOUREIRO, 2001, p. 66). Os mesmos barcos, hoje, ilustram reportagens centrais de revistas de circulação nacional, com a inscrição *Amazon Queen* e com Gaby Amarantos a bordo⁵.

Porém, reconhece-se nesses barcos e casas apenas um dos grandes espaços sociais tradicionais da cultura na Amazônia, segundo Paes Loureiro. (2001, p. 65), que são o da cultura urbana e o da cultura rural. Cada qual, segundo o autor, marcado por características bem definidas, mas marcados também por uma articulação mútua ocorrida em função do próprio desenvolvimento regional (2001, p. 65). Este artigo se assenta justamente sobre essa articulação, essa troca simbólica, representada nos dois curtas-metragens tomados com objetos desta análise: “Além do encanto” e “Keicyara”,

4 De acordo com Paes Loureiro, a cultura amazônica “está mergulhada num ambiente onde predomina a transmissão oralizada” e “se apresenta imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido estético dessa realidade cultural” (2001, p. 65). Sabe-se que o contar de uma história, como a do Boto, na Amazônia, provoca sensações as mais diversas diante desse “imaginal estetizante e poetizador”, como bem define o autor (2001, p. 66). Enxerga-se aí um exercício de sinestesia por excelência, tal qual esta é definida no Dicionário Houaiss (versão eletrônica): “associação de palavras ou expressões em que ocorre combinação de sensações diferentes numa só impressão”. Segundo Belting (2006, p. 38), ainda, “As palavras estimulam nossa imaginação, enquanto a imaginação, por sua vez, transforma as palavras nas imagens que elas significam.”

⁵ Vide a edição de dezembro de 2012 da Revista da TAM, “TAM Nas Nuvens”.



ressignificações das lendas do Boto e da Iara, respectivamente. Ambos são analisados por meio da análise do discurso, sob a luz da midiatização.

2 O imaginário e a midiatização

“O imaginário assumiu, desde sempre, o papel de dominante no sistema de produção cultural amazônico” (LOUREIRO, 2001, p. 65). De acordo com o autor, esse imaginário foi instrumental na equiparação do habitante da Amazônia a uma natureza que parece dotada de proporções cósmicas (LOUREIRO, 2001). Um devaneio poético que possibilitou às pessoas a domesticação dessa enorme Floresta pela atribuição de um sentido ao natural e, também, ao sobrenatural. Uma atribuição de sentido equiparada à animação – fornecimento de alma – concedida pelo ser humano às mídias, com o intuito de usufruir das imagens como algo vivo⁶ (BELTING, 2006, p. 40).

No caso da Amazônia, toda uma natureza ganha vida para as pessoas quando elas a domesticam por meio da atribuição de sentido, de explicação para os acontecimentos naturais e sobrenaturais. Uma pequenez humana diante da Floresta superada, segundo Loureiro, “por intermédio de um imaginário que a transforma e permite uma articulação com a natureza, dentro de uma relação em que estão presentes as categorias perto-longe, convivência-estranhamento” (2001, p. 71). Neste caso, a Floresta Amazônica passa a funcionar como mídia viva, pois é o suporte das imagens, mais precisamente dos símbolos⁷ criados pelos humanos nessa “domesticação” da natureza amazônica. Mídia viva tal qual o corpo⁸, quando este faz a pessoa perceber, projetar ou ainda lembrar imagens (BELTING, 2006, p. 38). Imagem, afinal, pressupõe vida.

É de Belting o conceito de mídia sobre o qual está assentada esta análise: agente pelo qual as imagens são transmitidas; um agente que tem preservado seu lugar na circulação das imagens mesmo com uma presença mutante inerente a quem vive em transformação contínua (BELTING, 2006, p.33), como é o caso da mídia. A prova dessa modificação permanente da mídia é o conceito de midiatização: processos segundo “os quais as mídias funcionam” e “pelos quais a sociedade contemporânea historicamente

⁶ Nas sociedades arcaicas, segundo Belting (2006, p. 40), os mortos eram reintegrados ao mundo dos vivos por meio das imagens: “A experiência das imagens naquele tempo estava ligada a rituais, como o culto aos mortos, através dos quais os mortos eram reintegrados à comunidade dos vivos” (2006, p. 40). A imagem, neste caso, ganhava alma e, conseqüentemente, vida.

⁷ Símbolos são imagens atreladas a sentidos (BARROS, 2010, p. 18).

⁸ Belting (2006, p. 54) diz que o monopólio original na mediação de imagens é do corpo, o que nos permite caracterizá-lo como “arquétipo de todas as mídias visuais”.



aciona suas interações” (BRAGA *apud* SILVA, 2012, p. 118). Mídiação pressupõe processo, logo, cotidiano. E o *Youtube*, onde estão abrigados os dois curtas-metragens aqui analisados, é reflexo da bagunça a que o esquema informacional da Comunicação se viu submetido quando se descobriu o antigo receptor agora como emissor. Quando, enfim, se descobriu o dia a dia para a Comunicação!

Segundo Paes Loureiro, na Amazônia, a cultura rural se espalha pelo mundo urbano, assim como é, também, receptáculo das manifestações da cultura urbana (2001, p. 65). Nos dois curtas-metragens aqui analisados, “Além do encanto” e “Keicyara”, vê-se não apenas uma interação, mas um escambo simbólico entre essas duas culturas, a urbana e a rural. Influência mútua, intensificada pelos processos de mídiação, resultando no que este artigo denomina de imaginários midiáticos. Imaginário onde se constata, também, as contaminações sócio-culturais, fruto da circulação acelerada e contagiosa de imagens na sociedade mediada (SODRÉ, 2010, p. 175). O Boto descamisado de “Além do encanto” parece egresso da casa do Big Brother Brasil. Não deveria ele estar vestido todo de branco – ou todo vestido e de branco?

Ambos os mitos aqui analisados emergem da cultura amazônica rural, mais especificamente dos rios, considerado na região como o “meio de circulação econômica privilegiado, assim como dos bens simbólicos” (LOUREIRO, 2001, p. 258). A análise se dá sobre releituras audiovisuais produzidas dentro da própria região: “Keicyara” em Belém (PA) e “Além do Encanto” em Manaus (AM).

2.1 Keicyara: da água doce para o asfalto

A Iara, Oiara ou ainda Mãe-D’água, segundo Paes Loureiro (2011, p. 259), vive no fundo dos rios, de onde

(...) atrai os moços e os fascina, mostrando-lhes seu rosto belíssimo à flor das águas e deixando submersa a cauda de peixe. Para seduzi-los, faz promessas de todos os gêneros. Para aumentar o estado de encantamento, canta belas melodias com voz maviosa. Convida-os a ir com ela para o fundo das águas do rio – onde se localiza a encantaria – sob a promessa de uma eterna bem-aventurança em seu palácio onde a vida é de uma felicidade sem-fim. Quem tiver visto seu rosto uma vez jamais poderá esquecê-lo. Pode até, no primeiro momento, resistir-lhe aos encantos por medo ou precaução. No entanto, mais cedo ou mais tarde, acabará por se atirar no rio em sua busca, levado pelo desejo ardoroso de juntar seu corpo ao dela. (LOUREIRO, 2001, p. 260)



O autor completa, ainda, que “por trás do canto da Iara, há um sensualismo de irresistível atração fatal dos jovens, sobre os quais recai sua predileção” (2001, p. 260). Uma lenda com alma indígena, segundo Paes Loureiro, mas concretizada num rosto com fenótipo europeu (2001, p. 270), visto que, até mesmo em relatos do século XIX, a Iara é descrita como branca, de olhos verdes e cabelos loiros (LOUREIRO, 2001, p. 261). Um “verdadeiro entrelaçamento cultural” o rosto dessa entidade, capaz de evocar tanto a Mãe-do-Rio, lenda nativa à qual se incorporou o mito trazido pelo colonizador europeu, quanto às sereias, que fizeram Ulisses amarrar-se ao mastro da embarcação para sobreviver ileso ao canto delas na “Odisseia” de Homero (LOUREIRO, 2001, p. 261-262).

Várias releituras dessa mesma Iara foram (re)produzidas tanto em filmes nacionais, como “Turma da Mônica e a Sereia do Rio”, de 1986, quanto por produções estrangeiras, a exemplo dos Estúdios Disney, que parecem ter nela se inspirado para produzir, em 1989, o longa-metragem “Ariel – A Pequena Sereia”. O curta-metragem “Keicyara”, analisado neste artigo e produzido na Amazônia, promove o deslocamento geográfico e simbólico da Iara... Rebatizada como Keicyara, ela não vive no fundo do rio, mas no asfalto de uma metrópole da Amazônia, Belém do Pará. Evoca, ainda, a sensação pop do momento no Brasil: Gaby Amarantos.

O curta-metragem inicia com uma cena muito familiar para as mulheres das grandes cidades: Keicyara espalhando os acessórios de maquiagem, então guardados na bolsa, no que parece ser um camarim. Da bolsa, sai, ainda, uma flor azul que vai adornar o penteado da jovem diva do Tecnobrega, tal qual Amarantos. Morena, de traços indígenas, Keicyara é fruto também de um deslocamento fenotípico em relação à Iara europeia sincretizada com a Mãe-do-Rio. Porém, assim como a sereia vinda de águas distantes para a Amazônia, Keicyara canta e – menos pela voz do que pela beleza e pelo *status* de rainha do Tecnobrega – encanta os jovens rapazes da capital.



Figura 1: Keicyara canta para seduzir o jovem antes de assassiná-lo

“A música”, segundo Paes Loureiro (2001, p. 262), “joga na cultura amazônica um significativo papel. O pássaro Uirapuru, quando canta, silencia toda a floresta, imobiliza os animais, sob o prodígio desse canto”. Esse destaque usufruído pela música na Amazônia é ressignificado no curta, onde o Tecnobrega assume o protagonismo da trilha sonora para evocar a cultura urbana de Belém. Um diálogo e uma troca entre as manifestações culturais das Amazônias rural e urbana, simbolicamente reunidas no audiovisual ao transitar livremente Keicyara entre o asfalto e a beira do rio. Rio onde ela mata suas vítimas por afogamento.

Se, no mito amazônico, o encanto representa a própria morte desses homens, no curta-metragem ele se presta à mediação entre a vida e a morte – a qual se dá pelas mãos de Keicyara. Nesse audiovisual, a música também intensifica a experiência sinestésica: o primeiro assassinato é precedido do tecnobrega “Amores que matam”, interpretado pela Banda “Quero Mais”. Para Belting, “(...) o acompanhamento musical, já oferecido em filmes mudos por um pianista, modifica também a experiência das imagens no sentido de que elas se tornam diferentes quando uma trilha sonora distinta forma a impressão que se opera em nossos sentimentos” (2006, p. 39).

A esse fenômeno, chamado de convergência midiática por outros autores, Belting denomina de *intermedialidade*:

A pintura sobreviveu na fotografia, os filmes sobreviveram na TV, e assim também a TV no que chamamos de novas mídias na arte visual. Isto significa que não somente percebemos imagens *nas* mídias, mas que também experimentamos as imagens *das* mídias sempre que as velhas mídias, cessado o exercício de sua função primária, tornaram-se visíveis, em um segundo olhar, de uma maneira que nunca haviam sido (2006, p. 51, grifo do autor).



Se o corpo também é mídia, pode-se afirmar que existe essa mesma *intermedialidade* entre o rosto da Iara e o da Keicyara, onde se avista, além da Iara e da Mãe-D'água, Gaby Amarantos. Fruto, também, de uma contaminação sígnica. (SODRÉ, 2010, p. 175).

A miditização proporcionou, ainda, uma mudança no tom dos discursos produzidos e reproduzidos sobre a Amazônia. Elaborados principalmente sob a perspectiva de quem olha de fora da região para dentro dela – reforçando, assim, a noção da Amazônia como *locus* de uma fauna e de uma flora exuberantes e o despovoamento ideológico a que foi submetida essa área do Brasil (LOUREIRO, 2001, p. 111) –, os discursos midiáticos adquiriram o caráter endógeno quando da midiatização. Tal processo alavancou a circulação de discursos produzidos dentro da própria Amazônia, os quais exportaram, quando midiatizados, a feição urbana da vida regional, aspecto que não anula e tampouco se sobrepõe à vida amazônica rural: exemplo disso são as simbologias urbanas e rurais que coadunam modernidade e tradição no discurso do curta-metragem “Keicyara”.

A palavra está sempre carregada de um sentido ideológico ou vivencial, afirma Bakhtin (1995, p. 95). Esse mesmo autor sugere, ainda, ser a palavra o instrumento pelo qual uma pessoa se define em relação à outra ou em relação à coletividade. (1995, p. 113). Logo, pode-se afirmar que a midiatização fez emergir essa vontade de verdade (FOUCAULT, 1999, p. 14) dos habitantes da Amazônia, uma verdade “urbanizada”. Fruto da vivência no asfalto tipicamente urbano e rodeado pelo rio onde, acreditam os amazônidas, habitam os encantados.

Daí o porquê de se ouvir o pronome “tu” (“se tu diz...”) – por meio do qual uma amiga de Keicyara interpela a jovem aspirante ao posto de rainha do *tecnomelody* (variação rítmica do tecnobrega) – em meio a canções do gênero já impregnadas no imaginário do paraense e, também, em meio a sons capazes de intensificar o clima de tensão sobre o qual se apoia o curta-metragem. Ambiência reforçada também pela pouca iluminação que predomina no curta, remetendo ao gênero universal do cinema que é o suspense. Uma Amazônia, a de Keicyara, para todo mundo ver e ouvir.

2.2 O Boto sarado

A circulação acelerada e contagiosa de imagens na sociedade mediatizada – “O ‘contágio’ é evidente no nível das imagens veiculadas pela mídia (...)” (SODRÉ, 2010, p.



174) – viabiliza o que este autor chama de mutações identitárias, quando o “*eu* é simultaneamente *um outro*, o *idem* é também *alter*, o nome equivale a seu possível heterônimo” (2010, p. 169, grifo do autor). Signos aparentemente alheios ao universo em questão reaparecem sob a égide da descontinuidade do acontecimento discursivo⁹, a qual, segundo Foucault, trata das “cesuras que rompem o instante e dispersam o sujeito em uma pluralidade de posições e de funções possíveis” (FOUCAULT, 1999, p. 58). Uma descontinuidade que insere o instante do discurso e o seu sujeito em séries discursivas¹⁰ (FOUCAULT, 1999).

O curta-metragem “Além do Encanto” faz uma releitura do mito do Boto. O encantando surge, no filme, sem camisa e com um chapéu mais para o bege do que para o branco, numa desconstrução visual do que propõe a lenda original na Amazônia, onde o Boto se antropomorfiza em belos e sedutores rapazes vestidos de branco (LOUREIRO, 2001, p. 208). Segundo o autor, o Boto

(...) pode surgir em uma festa de dança, sem que ninguém o conheça ou tenha convidado. Destaca-se pela habilidade na dança e pelas maneiras elegantes como se apresenta vestido. Ele pode, de outra maneira, aparecer no quarto e deitar-se na rede com a mulher que pretende seduzir e amar. Pode também engravidar as mulheres que, estando menstruadas (ou *enluadas*, segundo a palavra da linguagem cabocla de origem indígena) o tiverem olhado de perto, seja do tombadilho de um barco, seja de algum lugar à beira do rio. (2001, p. 209, grifo do autor).

Esse “Don Juan das águas” (LOUREIRO, 2001, p. 208) surge no curta-metragem descamisado e sarado, remetendo a uma série discursiva cujos principais representantes talvez sejam os homens participantes do programa Big Brother Brasil, exibido pela Rede Globo. Jovens, brancos – ou com feições brancas – sarados e depilados, que remetem, por sua vez, à “hipermasculinidade” produzida pela indústria pornográfica brasileira (NOLETO, 2012, p. 459). O corpo performance (BELTING, 2006, p. 47), no sentido de que ele não apenas percebe essas imagens que circulam na sociedade midiática, mas também as performatiza. O corpo enquanto mídia viva.

⁹ “As imagens foram imbuídas tanto de movimento quanto de discurso no cinema e na transmissão de TV.” (BELTING, 2006, p. 48). Graças à *intermedialidade*, o *Youtube* também carrega essas características como heranças.

¹⁰ O curta-metragem “Keicyara”, por exemplo, integra uma série discursiva de onde constam os filmes, já mencionados, “Turma da Mônica e a Sereia do Rio” (1986) e “Ariel, a Pequena Sereia” (1989), além da obra literária de Homero, “Odisseia”.



Figura 2: O Don Juan das águas surge sarado e descamisado em “Além do Encanto”

Diferente de “Keicyara”, o curta-metragem “Além do Encanto” se passa na zona rural da Amazônia: começa à beira de um rio, com destaque para uma canoa, logo substituída no primeiro plano por uma jovem moça até o momento da entrada do Boto em cena. Apesar da presença dominante dos símbolos da cultura rural – a despeito das evocações de sentido suscitadas pela figura do Boto – há no curta, também, a presença de elementos que remetem à cultura urbana não de Belém, mas das grandes cidades brasileiras. Um desses símbolos urbanos é a camisa do time de basquete do Flamengo, de número 10, usada pelo pai da jovem protagonista. Ele entra em cena para salvá-la da sedução do Boto.

Mitos como o do Boto exercem também uma função social na sociedade amazônica. Não raro encontra-se na região a figura, já institucionalizada, do (a) “filho (a) de Boto”, expressão referente àquelas pessoas que nasceram de mãe solteira, as quais afirmam e reafirmam serem suas crias frutos de relacionamentos com o encantado. “O filho de Boto, portanto, quebra o interdito da mulher solteira ter filhos ou, da casada, de tê-los sem o concurso do marido” (LOUREIRO, 2011, p. 213). Em certa medida, o mito da Iara também é capaz de justificar o sumiço repentino de homens nas zonas rurais da Amazônia.

O curta-metragem confronta esse papel social do mito desde o título, “Além do Encanto”, sugerindo uma abordagem que extrapola o caráter poético-estetizante do imaginário. Quando entra em cena o pai da protagonista, surgem também outras moças e senhoras, reivindicando do encantado a paternidade de seus filhos e netos, respectivamente. Inclusive, uma dessas mães se dirige ao Boto afirmando: “A Deus dará não vai ficar a minha filha, que você fez favor de ‘embuchar’ e agora ela está mal falada



na comunidade!” Na releitura, o mito do Boto não tem força suficiente para violar certos interditos de uma sociedade ainda patriarcal ao excesso.

“A enunciação”, conforme Bakhtin, “é determinada da maneira mais imediata pelos participantes do ato de fala” (1995, p. 113). A senhora que reivindica a paternidade do neto junto ao Boto relaciona, explicitamente, o fato de a filha ficar “mal falada” na comunidade à gravidez da jovem, fruto de relação sexual mantida com o Boto. O patriarcalismo, afinal, não admite mães solteiras, e o ranço do preconceito surge no discurso da futura avó, temendo pelo futuro da filha e do neto. Bakhtin explica: “Os estratos mais profundos da sua estrutura [da enunciação] são determinados pelas pressões sociais substanciais e duráveis a que está submetido o locutor”, (1995, p. 114). Um discurso carregado de uma ideologia do cotidiano, no caso, o cotidiano amazônico, e influenciado pela moral social¹¹ (BAKHTIN, 1995, p. 118-119).

O curta-metragem se passa à noite e um tom bucólico é introduzido, logo no começo do filme, por uma canção entoada no violão e no piano. A música é bruscamente interrompida quando surge em cena, enfurecido, o pai da moça, com um facão na mão e um chapéu de palha ornando a cabeça – a despeito da ambiência noturna... Referências ao Flamengo, às pessoas que vivem e trabalham na zona rural amazônica e aos rios da região, em cujas águas a protagonista banha as mãos antes de o Boto surgir em cena, mostram que as verdades da Amazônia não estão apenas na Floresta, mas também nas cidades, as primeiras a exportarem o basquete, que depois se espalhou para as zonas rurais...

Compõem o quadro de personagens de “Além do Encanto”, também, um delegado e dois policiais, simbolizando a vingança do Boto que a sociedade amazônica não pôde efetuar na vida real: o encantado é preso e ameaçado pelo delegado, inclusive, de ser denunciado também ao Ibama, numa referência à antropomorfização atribuída pelas pessoas aos encantados na domesticação de uma natureza *a priori* desmesurada. Não é por jogar basquete que o amazônida vai desmitologizar o próprio imaginário.

3 O imaginário mediatizado

O imaginário, segundo Durand (2011, p. 117, grifo do autor),

¹¹ “Os sistemas ideológicos constituídos da moral social, da ciência, da arte e da religião cristalizam-se a partir da ideologia do cotidiano, exercem por sua vez sobre esta, em retorno, uma forte influência e dão assim normalmente o tom a essa ideologia.” (BAKHTIN, 1995, p. 119)



(...) define-se como uma representação incontornável, a faculdade da simbolização de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde os cerca de um milhão e meio de anos que o *homo erectus* ficou em pé na face da Terra.

O conceito de imaginário foi alocado no final deste artigo para não se correr o risco de tomá-lo, mesmo inconscientemente, como algo dado, estanque. Como bem enfatizou Durand por meio do termo “continuamente”, o imaginário é algo permanentemente alimentado. Tanto que as simbologias mencionadas ao longo deste trabalho, se dimensionadas num intervalo de tempo cuja linearidade agrada, e muito, às metodologias positivistas, estão distribuídas desde o que se convencionou chamar de Antiguidade até a era em que vivemos. Alguns bons milênios, parecem, separam os símbolos aqui elencados a título de ilustração.

Vivemos, atualmente, numa tecnocultura, segundo Muniz Sodré (2010, p. 7), numa sociedade impregnada pelos “dispositivos maquínicos de estetização ou culturalização da realidade”. Ordem que afeta o campo da Comunicação enquanto produtor de bens simbólicos ou culturais e parece resultar numa “reinvenção” da cultura (SODRÉ, 2010, p. 7). E, por conseguinte, do imaginário, em cuja “bacia semântica” (DURAND, 2011, p. 103) estão mergulhados tanto personalidades do mundo pornográfico quanto seres encantados; onde o capítulo da Odisseia em que Ulisses se amarra ao mastro para resistir ao canto das sereias vira letra e música pelas mãos do compositor carioca Péricles Cavalcanti e com direito à gravação de Adriana Calcanhotto¹².

São imagens estetizantes se disseminando por toda parte, afirma Sodré, “sem se definirem mais a partir de uma zona especial a que possamos dar o nome de ‘indústria’, nem a partir de um público dito de ‘massa’” (2010, p. 7). Uma rejeição clara do autor às noções críticas – “e moralistas”, reitera – de “indústria cultural” e “cultura de massa” (2010, p. 7). Conceitos que, ao ruir, bagunçaram toda a linearidade do que se acreditava ser Comunicação, bagunçando também o próprio imaginário. A proposta deste artigo foi mostrar como o fenômeno da midiaticização, em vez de ideologizar o imaginário (DURAND, 2011, p. 118-119), é capaz de enriquecê-lo ao aproximar estéticas e poéticas diversas. Afinal, como mostrou Sodré, ser apocalíptico é *démodé*.

¹² “Porto Alegre”, gravada no álbum “Maré”, de 2008.



Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 7. ed. São Paulo, SP: Hucitec, 1995.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Comunicação e imaginário – uma proposta metodológica. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v.33, n.2, p. 125-143, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://www.imaginalis.pro.br/cms/arquivos/1320063315.pdf>. Acesso em: 15 out. 2012.

BELTING, Hans. **Imagem, mídia e corpo**: Uma nova abordagem à Iconologia. Disponível em: [http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=view&path\[\]=178&path\[\]=189](http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=view&path[]=178&path[]=189). Acesso em: 19 mar. 2013.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca da ciência e filosofia das imagens. São Paulo: Difel, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 5. ed. São Paulo, SP: Edições Loyola, 1999.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. CD-ROM.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica**: uma poética do imaginário. São Paulo, SP: Escrituras, 2001.

NOLETO, Rafael da Silva. Nas redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro. **Amazônica**. Belém, v. 4, n. 2, p. 458-462, 2012.

SILVA, Gislene. Pode o conceito reformulado de *bios mediático* conciliar mediações e midiatização? In: MATOS, Maria Ângela, JANOTTI JUNIOR, Jeder, JACKS, Nilda. (Org.). **Mediação e Midiatização**. Salvador, BA: EDUFBA, 2012. p. 107-122.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a cultura**: a comunicação e seus produtos. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

Vídeos consultados



ALÉM do Encanto. Roteiro e direção: Rosa Moraes. AM: 2009, fic., son., color.

Disponível em:

http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=X6pkPmE-sxI. Acesso em: 16 mar. 2013.

KEICYARA. Direção: Yasmin Pires. PA: 2011, fic., son., color. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=wrLnPnliz8>. Acesso em: 16 mar. 2013.