



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
ELTON LUIZ GONÇALVES

**IMAGINÁRIO E IDENTIDADE NACIONAL:
ANÁLISE MITOCRÍTICA NA SÉRIE DE TV *FAMÍLIA IMPERIAL***

TUBARÃO
2017

ELTON LUIZ GONÇALVES

**IMAGINÁRIO E IDENTIDADE NACIONAL:
ANÁLISE MITOCRÍTICA NA SÉRIE DE TV *FAMÍLIA IMPERIAL***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Heloisa Juncklaus Preis Moraes.

Tubarão
2017

Gonçalves, Elton Luiz, 1976-
G62 Imaginário e identidade nacional : análise mitocrítica na série
de TV *Família Imperial* / Elton Luiz Gonçalves ; -- 2017.
173 f. : il. color. ; 30 cm

Orientadora : Heloisa Juncklaus Preis Moraes.
Dissertação (mestrado)–Universidade do Sul de Santa
Catarina, Tubarão, 2017.
Inclui bibliografias.

1. Imaginário. 2. Cultura. 3. Características nacionais. 4.
Televisão - Minisséries. I. Moraes, Heloisa Juncklaus Preis. II.
Universidade do Sul de Santa Catarina – Mestrado em Ciências
da Linguagem. III. Título.

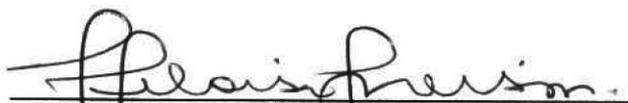
CDD (21. ed.) 153.2

ELTON LUIZ GONÇALVES

**Imaginário e identidade nacional: análise mitocrítica na série de TV Família
Imperial**

Esta Dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 17 de novembro de 2017.



Professora Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina



Professora Eunice Simões Lins, Doutora
Universidade Federal da Paraíba



Professor Mateus Dias Vilela, Doutor
Universidade do Sul de Santa Catarina

Para minha esposa Cleusa Marcos Gonçalves,
fonte de toda a minha paixão, inspiração,
admiração e dedicação.

AGRADECIMENTOS

Se, por ato falho, talvez inevitável, esquecer alguém, me perdoe, por favor.

Começo agradecendo minha esposa Cleusa Marcos Gonçalves – que em 2010 fez questão de adicionar meu sobrenome ao dela, símbolo maior de seu amor e que expressa o quanto é afetuosa a nossa união – que está comigo em todos os momentos apoiando, na retaguarda mesmo, em tudo incentivando-me incansavelmente para que todos os nossos planos aconteçam. Ela, que acorda todas as manhãs, pega sua raqueteira e se joga inteiramente de amor na quadra treinar comigo, pois, se tem alguma coisa que amamos mais que tudo em fazer juntos é jogar tênis, é nosso mundo particular, meu e dela, eu com ela. Não poderia deixar de registrar isso aqui, faz parte de mim, de nós. Cleusa, és meu equilíbrio.

Continuando, deixo aqui meu mais afetuoso, infinito e sincero agradecimento àquela pessoa “*que me acolheu quando eu caí do caminhão da mudança*”, minha mais que orientadora, que me guia e me tranquiliza, Heloisa Juncklaus Preis Moraes, mais que professora, uma incentivadora, apaixonada pelos estudos do Imaginário, de uma sensibilidade inacreditavelmente mágica, que tem nas palavras e no carinho sua marca maior, combustível acelerador de nossas pesquisas.

Agradeço ainda à minha família, meu pai João, minha mãe Luísa, meus irmãos Áureo e (*in memoriam*) João Vitor, minhas cunhadas e meus sobrinhos, sogra, meus amigos próximos Fernando e Renata, Júlio e Sharon, Roberto e Mônica, outros mais e mesmo aqueles distantes que, com suas privilegiadas companhias, me fizeram e fazem sorrir, sempre.

Também, agradeço aos colegas do Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano pela companhia quase semanal, pela generosidade, pelos sorrisos, Luiza, Leidiane, Marília, Graziela, Reginaldo, Lucas, Willian, Edla e, na oportunidade, agradecer por fazer parte do PPGCL da Unisul, pessoas que me receberam com respeito e carinho, Kellen e Patrícia, aos demais professores do programa, ao professor Fábio Rauen, que tem toda minha admiração.

A todos os colegas da Faculdade Satc pelo incentivo e apoio, pontualmente Diego e Guto (meus conselheiros), Lize e Solange, pela ajuda, por anos, em toda caminhada.

Aos professores Eunice Simões Lins e Mario Abel pela grata disponibilidade de avaliar essa dissertação e pelas sugestões que, juntas contribuirão para essa realização.

Eu, mero projeto inacabado, que trafega entre o símbolo e o sensível, pesquisador inundado por esta paixão imaginante e que busca no fascínio do brilho das imagens investigar os sistemas simbólicos humanos, estou grato por toda essa oportunidade e feliz por embarcar nessa incrível jornada.

“Ah, tem umas repetições, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem distinto do que em primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?” (João Guimarães Rosa – Grande Sertão: Veredas).

RESUMO

Este trabalho tomou como objetivo de estudo ampliar o repertório acerca das investigações e referencial da Teoria Geral do Imaginário e, como propósito, constatar e evidenciar as correlações entre a história, a cultura, a identidade nacional e o imaginário brasileiro representados pela série de TV histórico-ficcional *Família Imperial*. Para isso, nos dedicamos, através de uma pesquisa exploratória bibliográfica, ao entrelaçamento de autores que contribuíram para compreender a teoria – das principais, identidade e cultura, história do Brasil e teoria do Imaginário –, entender sua origem e assegurar sua influência nos estudos da cultura e do cotidiano. A idealização da dissertação se deu em implementar, em nosso objeto empírico, uma análise mitocrítica segundo a teoria de Gilbert Durand, arranjados por suas etapas metodológicas (mitodológicas) para alcançarmos aos desígnios planejados. Como resultado observado, pudemos examinar e compreender um sensível Trajeto Antropológico da nossa nação – pela, ou, na série *Família Imperial* – demonstrando como determinados elementos simbólicos que, se utilizando de tecnologias do imaginário, a saber, a TV, perpassam os séculos através do imaginário – das narrativas míticas –, moldam e/ou afetam a memória do grupo, alimentam as variações culturais e os contextos históricos do nosso país, do brasileiro. O efeito dessa jornada interpretativa foi, ao viajar num espaço lúdico e afetivo – a série –, num espaço de sedução – a TV –, no bojo de um sentimento de pertença – a história –, aprender que a pesquisa científica no âmbito da cultura, especialmente nos estudos do Imaginário é vasta, complexa, e particularmente, motivadora.

Palavras-chave: Imaginário. Cultura. Identidade Nacional. Mitocrítica. Família Imperial Brasileira.

ABSTRACT

The aim of this study was to expand the range of investigations and referential of the General Theory of Imaginary and, as a purpose, to verify and evidence the correlations between the history, culture, national identity and the Brazilian imaginary represented by the historical-fictional *Familia Imperial* sitcom. In order to do so, through an exploratory bibliographical research, we've dedicated to the interweaving of authors who contributed to understand the theory - of the main ones, identity and culture, Brazilian history and Imaginary theory - to figure out its origin and to assure its influence in the studies of culture and daily life. The conception of the dissertation was to implement, in our empirical object, a Critical Myth analysis according to the theory of Gilbert Durand, organized by its methodological (*mythdological*) stages to reach the planned objectives. As a result, we could examine and understand a sensible anthropological itinerary of our nation – by, or, in the *Familia Imperial* sitcom, demonstrating how several symbolic elements that, using imaginary technologies, such as TV, have been carried out through centuries by the imaginary – by the mythical narratives – shaping and/or affecting the memory of the group, feeding the cultural variations and historical contexts of our country, and the Brazilian people. The outcome of this interpretive journey was, by travelling in a playful and affective space – the sitcom –, in a place of seduction – the TV –, in a feeling of belonging – the history –, to learn that scientific research in the culture scope, especially in the studies of the Imaginary, is vast, complex, and particularly, motivating.

Keywords: Imaginary. Culture. National Identity. Critical Myth. Brazilian Imperial Family.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Representação (info)gráfica esquemática da teoria geral do Imaginário.	43
Figura 2 – Exemplo de representação isomórfica de imagens.	50
Figura 3 – As etapas da Mitocrítica.	100
Figura 4 – Personagens Iara, Jonas, Lucrecia e Alphonso.	104
Figura 5 – Encontro das personagens Iara com Delfina, no século XIX.	117
Figura 6 – Encontro das personagens Lucrecia e Marineide, no século XXI.	117
Figura 7 – Encontro das personagens Lucrecia (Iara) e o pequeno Duque.	121
Figura 8 – Encontro das personagens Heliodoro e Dom João VI.	122
Figura 9 – Encontro das personagens Iara, Jonas, Dom Pedro I e a Marquesa de Santos.	129
Figura 10 – Cao Hamburger, diretor da série Família Imperial.	131

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	UM SER SIMBÓLICO – HOMO SYMBOLICUS	19
3	UMA TEORIA GERAL DO IMAGINÁRIO EM GILBERT DURAND.....	25
3.1	DE GASTON BACHELARD À GILBERT DURAND.....	30
3.2	OS SCHÈMS	36
3.3	OS ARQUÉTIPOS E OS SÍMBOLOS.....	38
3.4	AS ESTRUTURAS ANTROPOLÓGICAS DO IMAGINÁRIO.....	41
4	IDENTIDADE CULTURAL E NARRATIVA NACIONAL	64
4.1	A NARRATIVA DA CULTURA PARA A IDENTIDADE DE UMA NAÇÃO.....	72
4.2	POSSÍVEIS VERTENTES PARA UMA NARRATIVA DE NAÇÃO BRASILEIRA ..	74
5	DOS DISPOSITIVOS DO IMAGINÁRIO À SEDUÇÃO DA TV.....	86
6	DO MÉTODO DE INVESTIGAÇÃO DO IMAGINÁRIO: A MITOCRÍTICA	93
6.1	OS PERCURSOS E OS CONCEITOS OPERATÓRIOS DA MITOCRÍTICA	98
7	UMA MITOCRÍTICA NA SÉRIE DE TV FAMÍLIA IMPERIAL	103
7.1	A SÉRIE DE TV HISTÓRICO-CONTEMPORÂNEA FAMÍLIA IMPERIAL.....	103
7.2	ETAPA MITOCRÍTICA 1, AS RECORRÊNCIAS SIMBÓLICAS.....	106
7.3	ETAPA MITOCRÍTICA 2, EXAMINANDO AS SITUAÇÕES DA NARRATIVA ..	108
7.4	ETAPA MITOCRÍTICA 3, AS DIFERENTES LIÇÕES DOS MITOS	115
7.5	ETAPA MITOCRÍTICA 4, A INFLUÊNCIA DA PERSONALIDADE DO AUTOR	131
7.6	SÍNTESE DA IDENTIDADE BRASILEIRA NA SÉRIE FAMÍLIA IMPERIAL	134
8	CONSIDERAÇÕES “NADA” FINAIS	141
	REFERÊNCIAS	144
	REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....	156
	ANEXOS	157
	ANEXO A – ÍNDICE DA 4. ED. DO LIVRO: AS ESTRUTURAS ANTROPOLÓGICAS	
	DO IMAGINÁRIO.....	158
	ANEXO B – IMAGENS 14 (P. 76) E 15 (P. 80) DO LIVRO EDUCAÇÃO E RELIGIÃO:	
	AÇÕES SIMBÓLICAS DE PADRE ROLIM.	160
	ANEXO C – RELAÇÃO DAS SINOPSES DOS CAPÍTULOS DA SÉRIE DE TV	
	FAMÍLIA IMPERIAL. ANUÁRIO DE PROGRAMAÇÃO 2012: CANAL FUTURA,	
	2013, P. 83-85.	161

ANEXO D – PONTOS DE CONTRASTES DA NARRATIVA NA SÉRIE DE TV FAMÍLIA IMPERIAL.....	164
---	------------

1 INTRODUÇÃO

Imaginário, identidade nacional e a televisão como (re)produtora/difusora de mitos – tecnologia do imaginário – são as questões emergentes dessa dissertação vinculada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina – Unisul, na linha de pesquisa "Linguagem e Cultura". Dentre os possíveis temas a serem investigados no programa, despontaram positivamente aqueles essenciais aos motivos que impulsionaram esse momento, tanto de ordem pessoal quanto profissional, o desafio de compreender nos estudos do Imaginário, como os elementos míticos, utilizados nas narrativas televisivas contribuem para a formação/constatação da identidade de uma nacionalidade.

A opção pelo tema e objeto de pesquisa não aconteceu por mera casualidade, mas pelo contexto histórico e social que nos encontramos, no qual frisamos a problemática da identidade. Apoiados em Hall (2015, p.9), envolvemo-nos em sua discussão, indicando que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”. Percebemos no autor que, neste vasto campo, o advento contemporâneo da globalização tem trazido à tona para o debate acadêmico uma série de indagações sobre identidade e cultura. Para Dias (2011, p. 152) “estão sendo testados em efervescência os modelos culturais tradicionais e, o processo de mutação das identidades, no sentido que vivenciamos efetivamente um processo de formação e transformação cultural sem mais limites de tempo e espaço”. Observamos aqui, sobretudo, a formação de uma identidade nacional, que Hall (2015, p. 29) discute “a questão de como este *sujeito fragmentado* é colocado em termos de suas identidades *culturais*”. Para ele, a cultura nacional em que nascemos é a que constitui nossa principal característica de identidade cultural, quando nos identificamos com as pessoas do mesmo grupo e local de nascimento. Assim, temos uma interrogação preliminar: somos brasileiros por que aqui nesse espaço geográfico delimitado como Brasil foi onde nascemos e crescemos, aprendendo sua língua e reconhecendo seus costumes, onde, como herança cultural, já estão presentes determinados componentes da nossa nação imaginada? Para empreender essa busca, a pesquisa será norteadada pelos estudos do Imaginário de Gilbert Durand (1983; 1985; 1993; 1996; 2004; 2012), antropólogo e filósofo da ciência.

Empreender o desafio de fundamentar aqui toda a teoria geral do imaginário não pode ter a pretensão de ser plena, visto que trata de um assunto polissêmico, onde “a descrição sistemática do imaginário humano, individual e coletivo, resulta de um grande número de disciplinas e de saberes parciais [...]” (WUNENBURGER e ARAÚJO, 2003, p. 23). No entanto,

é trabalho nosso, como pesquisador e, com mais ou menos conhecimento de causa, a busca e interpretação de assuntos delicados, como esses que tratam do Imaginário. O tema, por conta da complexidade da natureza da imagem, de acordo com Contrera (2016, p. 1), apresenta desafios e reflexões das mais diversas, entre elas, por nós percebida, pesquisas que tem considerado tão-somente as condições técnicas de sua produção, contribuições dos estudos sobre fotografia, sobre cinema, sobre as teorias da materialidade, e sobre a perspectiva histórica e cultural da natureza tecnológica da comunicação contemporânea. Esse enfoque é de enorme importância, no entanto, o que nos move aqui são as reflexões que tratarão do caráter simbólico da imagem, da narrativa mítica, quando buscamos por seus aspectos intangíveis nas suas relações com o imaginário de uma nacionalidade, cultural e midiático.

O tema imaginário foi observado por Pesavento (1995, p. 9) como uma das mais instigantes tendências de análise desde o fim do século XX, uma característica da contemporaneidade quanto as constatações da “crise dos paradigmas de análise da realidade, o fim da crença nas verdades absolutas legitimadoras da ordem social e a interdisciplinaridade”. Pitta (2005a, p. 12) reitera que “a ciência, como conhecimento, pode ser obtida seguindo-se os mais variados caminhos. Nas ciências humanas, durante muitos anos, optou-se por um caminho calcado naquele das ciências naturais e que se acreditava ser objetivo”. Contudo, sobre esse tratamento, a autora observa:

Atualmente, neste início de século 21, as diversas críticas às teorias clássicas, a autocrítica do Ocidente diante dos fatos históricos (guerras, conflitos, miséria, etc.) em parte os progressos da física, fazem com que se considere inviável estudar o ser humano como se esse fosse apenas um objeto (o que a fenomenologia já havia colocado no início do século passado), e talvez mesmo desinteressante (PITTA, 2005a, p. 12).

Nessa perspectiva, reforçando a autora, uma observação sensível dos elementos a serem estudados parece mais adequada para a obtenção de um conhecimento singularizado do ser humano, ou ainda, uma elaboração de pesquisas não tão rígidas ou esquemáticas, menos comprometidas com o pensamento puramente racionalista e sim mais fluidas, com liberdade de pensamento e espontâneas. Corroborando, Pesavento (1995, p. 24), assim conclui:

O imaginário é, pois, representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o “verdadeiro” e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber. Persegui-lo como objeto de estudo é desvendar um segredo, é buscar um significado oculto, encontrar a chave para desfazer a representação do ser e parecer.

A dissertação que empreendemos, se interessa pela contribuição durandiana para a teoria geral do Imaginário a fim de evidenciar sua importância na contemporaneidade, sobretudo nas pesquisas relacionadas às narrativas audiovisuais em particular – objeto de nossa pesquisa – pois essas correspondem a fontes privilegiadas para os estudos da construção de imaginários sociais, coletivos.

Para que se tenha um justo interesse dos estudos do Imaginário na busca de uma representação de identidade nacional, voltamos a salientar Hall (2015, p. 30), que diz, a noção de identidade nacional “não são as coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*”.

Esta abordagem nos leva aos processos de identificação – conotação imaginal, que diz respeito ao imaginário – em Maffesoli (2010 p. 147), que trabalha com o conceito de estética para compreender esses fenômenos de sentimentos e experiências partilhadas que ocorrem numa socialidade. Para ele, é justamente a forma estética de como se vive um grupo – qual a sensação comum que se experimenta – que importa nesse quadro social: “[...] é a forma estética pura que nos interessa: como se vive e como se exprime a sensação coletiva” (MAFFESOLI, 2010, p. 147). Para ele, não há cultura sem identificação.

Como exemplo, Maffesoli (2005, p. 340) cita elementos que permitem reconhecer que existe um vivo desejo de experimentar em comum, tal como a moda, seja vestimentária, culinária, linguística, esportiva, musical, etc., ela pode ser considerada um bom exemplo de imitação-identificação, faz do indivíduo o representante de uma totalidade, de um espírito geral. Ele cita também o cinema, bem como a televisão, que propõe – mesmo encerrada ao domínio familiar – a todos modelos de identificação, de força e atração para uma comunalização, ao ponto de que os roteiristas – das telenovelas, – escrevem seus capítulos diários em função das reações de seu público-alvo considerando o que esse público espera do desenrolar da história. Quanto a televisão, Maffesoli (2005, p. 345) identifica que a pesquisa é das mais vastas, salienta que visa buscar “essa curiosa faculdade de agregação, a essa estrutura *gliscromorfa*¹ que, de múltiplas maneiras, encontra no meio de exprimir a viscosidade, a adesividade, que me liga aos outros”.

Com isso, a contribuição que se propõe essa pesquisa será a de investigar num dado produto televisivo – a série de TV ficcional histórico-contemporânea *Família Imperial* – quais manifestações caracterizam simbolicamente identificações estéticas (conforme Maffesoli) de

¹ Termo proveniente da psicologia para designar uma espécie de indiferenciação – nota da tradução de Maffesoli (2005, p. 345).

uma nacionalidade brasileira pela perspectiva dos estudos do imaginário, especificamente pela teoria de Gilbert Durand.

No contexto da delimitação do tema, observamos a importância dos estudos da mensagem televisiva na construção de representações sociais a partir das quais compartilhamos um imaginário social.

A televisão é muito mais do que um aglomeramento de produtos descartáveis destinados ao entretenimento de massa. No Brasil, ela consiste num sistema complexo que fornece o código pelo qual os brasileiros se reconhecem brasileiros. Ela domina o espaço público (ou a esfera pública) de tal forma, que, sem ela, ou sem a representação que ela propõe do país, torna-se quase impraticável a comunicação – e quase impossível o entendimento nacional (BUCCI, 1997, p. 9-11, *apud* BACCEGA, 2000, p. 72).

Nessa percepção da construção de um imaginário social, nossa dissertação dispõe-se a abraçar os entendimentos sobre as conexões míticas, simbólicas, expressadas pela linguagem televisiva contemporânea, significativamente na (re)apresentação histórica da identidade nacional brasileira observada pelos estudos do imaginário fundamentados na obra de Durand (1983; 1985; 1993; 1996; 2004; 2012).

Sobretudo, nossa pesquisa, que se explicita de forma interdisciplinar, tornar-se relevante para o âmbito acadêmico por proporcionar o estudo conjunto de áreas afins do conhecimento – as questões do imaginário social pela perspectiva de Durand, o conceito de identidade ou identificação nacional, de acordo com a abordagem de Hall (2015) e ainda a análise metodológica de uma produção televisiva. Com isso, a proposta ajusta-se à linha de pesquisa “Linguagem e Cultura”, sendo que intenciona aos estudos de uma linguagem (mensagem televisiva) difundida através do simbólico (imaginário), que aborda uma expressão/manifestação estético-cultural (a identidade nacional brasileira).

Ao mesmo tempo em que o projeto agregará conhecimentos diversificados e amplos, é certo que impulsionará novas ideias de estudos futuros colaborando para expandir os horizontes no âmbito da pesquisa científica – de ordem acadêmica e pessoal – tanto quanto profissional do pesquisador na prática docente direcionada às narrativas audiovisuais.

Para a interpretação dessas relações acima apresentadas, partiremos da pergunta que abraça a questão central dessa dissertação: Quais manifestações da identidade nacional brasileira estão simbolicamente representadas na série de TV ficcional histórico-contemporânea *Família Imperial* pela perspectiva da teoria do Imaginário de Gilbert Durand?

Outras perguntas subsequentes podemos ponderar para a motivação do tema e que se tornam pertinentes à pesquisa. Uma interrogação trata das questões estéticas quanto a

socialidade propostas por Maffesoli (2010), quais formas estéticas – qual a sensação comum que se experimenta nesse quadro social – de identidade nacional? Retomamos aqui também a interrogação preliminar na abertura da pesquisa, somos brasileiros por que aqui nesse espaço geográfico delimitado como Brasil foi onde nascemos e crescemos, aprendendo sua língua e reconhecendo seus costumes, onde, como herança cultural, já estão presentes determinados componentes da nossa nação imaginada? Em suma, é possível que se relacione elementos simbólicos, míticos, – na perspectiva da teoria geral do Imaginário – que apresentem, manifestem uma identidade nacional brasileira?

Com a finalidade de que sejam respondidas essas inquietações, quais etapas devem ser cumpridas durante o desenvolvimento do projeto? Para isso seguem os determinados objetivos.

Diante do contexto inserido e da problematização exposta, o objetivo geral da dissertação limita-se a constatar quais as manifestações, através da proposta metodológica de Durand (1983; 1985; 1993; 1996; 2004; 2012), os elementos simbólicos míticos utilizados na narrativa televisional da série de TV *Família Imperial* que remetem à percepção da construção histórica para uma identidade nacional brasileira.

Para o cumprimento do objetivo principal, consideramos necessário detalhá-lo em partes menores, tanto quanto for possível, e desse modo como objetivos específicos procuram-se: Delimitar os estudos do Imaginário pela perspectiva de Gilbert Durand; Estudar o conceito de Identidade Nacional e narrativa nacional; Aplicar a análise mitocrítica – proposta metodológica de Durand – a fim de identificar os elementos simbólicos e míticos constitutivos da narrativa; Explorar e decompor – para a análise fílmica – a narrativa televisional da série de TV *Família Imperial*; Relacionar a construção simbólica da narrativa em relação a identidade nacional brasileira ao conceito de Trajeto Antropológico de Durand.

A pesquisa científica, de acordo com Gerhardt e Silveira (2009), é buscar ou procurar resposta para alguma coisa e a razão que leva à uma pesquisa pode ser agrupada em razões intelectuais – desejo de conhecer pela própria satisfação de conhecer – e razões práticas – o desejo de conhecer com vistas a fazer algo de maneira mais eficaz. O método se faz necessário para o desenvolvimento da nossa pesquisa por existir uma pergunta, uma dúvida para a qual queremos buscar resposta, quais manifestações caracterizam simbolicamente identificações estéticas de uma nacionalidade brasileira? Conforme Gil (2010, p. 28), “para que se possa avaliar a qualidade dos resultados de uma pesquisa, torna-se necessário saber como os dados foram obtidos, bem como os procedimentos adotados em sua análise e interpretação”.

Nas aproximações do imaginário, Ferreira-Santos e Almeida (2012) apontam que a melhor maneira de se compreender o método é associando-o à ideia de estratégia, como o caminho a ser percorrido e este é indissociável da teoria. Os autores se apoiam em Morin (1999), que trata a ideia de estratégia ligada a aleatoriedade; “aleatoriedade no objeto (complexo), mas também no sujeito (porque deve tomar decisões aleatórias), e utilizar as aleatoriedades para progredir”.

Dentre as técnicas de investigação antropológicas descritas pelos autores, destaca-se para esse projeto de dissertação as pesquisas de antropologia visual:

Que privilegiam outras formas de registro e expressão que não sua forma escrita (verbal ou estática), como por exemplo, na análise de obras plásticas, desenhos, fotografias, vídeos, etc., viabilizada por teorias antropológicas que lidam com a imagem e seus processos simbólicos (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012, p. 132).

Cabe observar também, segundo Pitta (2005a, p. 39), que no contexto sociológico, na dimensão cultural, as imagens adquirem contornos específicos em relação ao contexto – meio ambiente – social e não se trata assim de uma teoria determinista. “O fato de o imaginário ter regras não implica, longe disso, em relações casuais (...): ao contrário, por seu poder de criação, a cada instante, imaginar é um ato de liberdade” (PITTA, 2005a, p. 39). Assim, salienta-se que “o método está sempre aberto ao imprevisível, ao acaso, a correções de rota” (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012, p. 110).

Entendemos que uma narrativa audiovisual – objeto da pesquisa – impulsiona imagens como produção e ressignificação simbólica, um bem cultural como fonte privilegiada de investigação na construção de imaginários. Para isso, conforme o tema e os objetivos apresentados, adotaremos a técnica de investigação proposta por Durand (1998), que desenvolveu sua metodologia de análise da sociedade e sua manifestação cultural. A esta metodologia ele dá o nome de “Mitodologia, para designar o método próprio ao estudo do imaginário” (PITTA, 2005a, p. 97), e a subdivide em duas sistemáticas: a mitocrítica e a mitanálise. “De uma maneira geral, podemos dizer que a mitocrítica e a mitanálise pretendem descobrir nos textos e nas sociedades quais são os mitos que os subtendem” (PITTA, 2005a, p. 98), sendo o primeiro aplicado na análise dos textos literários ou artísticos em geral e, o segundo, na análise dos mitos que governam uma sociedade.

Em conformidade com o objetivo geral, como colocamos, nosso empreendimento se aplicará – se dedicará – aos estudos da mitocrítica. “A mitocrítica é uma técnica de investigação que parte das obras literárias, artísticas, dos relatos, histórias de vida, documentos e narrativas de modo geral para depreender os mitos diretores dessas produções” (FERREIRA-

SANTOS e ALMEIDA, 2012, p. 113). Assim, ratificamos que investigaremos metodologicamente, na concepção de Gilbert Durand (1983; 1985; 1993; 1996; 2004; 2012) a obra audiovisual – série de TV ficcional histórico-contemporânea *Família Imperial* – na identificação mitos que remetem especificadamente às manifestações de uma identidade nacional brasileira.

A escolha do objeto de aplicação da investigação, a série de TV ficcional histórico-contemporânea *Família Imperial*, se deu pelo motivo de integrar os propósitos e objetivos da pesquisa, os estudos da teoria do Imaginário e o conceito de Identidade Nacional. Conjuntamente, por se tratar de uma obra lúdica, educativa e que tem como público-alvo infante-juvenil, ressaltamos o interesse em observar a linguagem audiovisual empregada na construção desta narrativa e como nela se manifestam as estruturas míticas que representam um contexto de percepção de uma identidade nacional brasileira. A forma apresentada na narrativa, que conta uma viagem no tempo pela história brasileira e mostra as mudanças sociais, culturais e estéticas que aconteceram no país, chamou a atenção pelo fato de contemplar o presente e passado simultaneamente numa visão particularizada – um recorte do diretor – que se contrasta com o currículo das disciplinas de história brasileira socializadas no ensino fundamental e/ou médio na formação dos estudantes brasileiros. Dedicaremos, na etapa metodológica, uma seção destacando e apresentando o contexto da *Família Imperial*.

Projetando a organização semântica do texto, ou seja, organização coerente das ideias aplicadas à dissertação, para que as mesmas possam facilmente ser apreendidas pelos leitores, a pesquisa está estruturada na seguinte organização.

Pelo presente capítulo 1, introdutório, onde estão apresentados a delimitação do tema e o objeto empírico, observada a problematização, elaborados o objetivo geral e específicos, bem como justificada a pertinência da pesquisa e organização do trabalho.

Subsequentes, estão os capítulos que tratam do referencial teórico, que abrange uma parcela dos objetivos específicos, nos quais estão fundamentados: no capítulo 2, os tópicos sobre a capacidade do homem de reconhecer as coisas por meio da construção de significados, ou seja, o pensamento simbólico; no capítulo 3, o conceito de Imaginário – na perspectiva de Gilbert Durand (1983; 1985; 1993; 1996; 2004; 2012) –, dentre outros autores, contribuindo para compreender o símbolo, o mito e as narrativas míticas como o conjunto das atitudes imaginativas que resultam na produção, ressignificação e reprodução na circulação dos bens simbólicos pelo ser humano; também, no capítulo 4, a fundamentação do conceito de identidade nacional e sua contribuição para a percepção ou interpretação do conceito de comunidade imaginada na contemporaneidade; o capítulo 5, que fundamenta o conceito da TV como

dispositivos do Imaginário, com a finalidade de compreender e pensá-la como mídia ideal para criar as representações da expressão social e da cultura nacional na qual está inserida, através da sedução da linguagem televisional .

Os capítulos 6 e 7 se dedicam em desenvolver os demais objetivos específicos propostos, onde apontam e revisam os aspectos metodológicos da pesquisa – a mitocrítica – suas especificidades e procedimentos aplicados na obra audiovisual – série de TV ficcional histórico-contemporânea *Família Imperial* – na identificação, através das recorrências simbólicas, dos mitos que remetem especificadamente às manifestações estética de uma nacionalidade – identificação – à brasileira.

No capítulo 8, por fim, destacamos as considerações finais apreendidas a partir da pesquisa e da investigação mitocrítica aplicada, destacando a relevância do estudo, na medida em que a pesquisa científica, no campo das ciências da linguagem, apontou as contribuições para o conhecimento e aprofundamento de temas históricos, culturais, da teoria geral do Imaginário, e o que poderá proporcionar/colaborar ao contexto atual da academia.

Em conformidade com os objetivos, geral e específicos, a dissertação está agrupada de acordo com a delimitação do tema e assim estruturada. Delimitado o tema, observada a problematização, elaborados os objetivos, geral e específicos, bem como justificada a pertinência da pesquisa e sua metodologia de investigação, direcionamo-nos, então, a ordenar de forma clara e objetiva os tópicos que fundamentam os aspectos teóricos na dissertação. A próxima etapa, evidentemente, se faz necessária pois a problematização foi gerada por uma teoria específica e deverá ser explicitada através dela.

2 UM SER SIMBÓLICO – *HOMO SYMBOLICUS*

Existe uma característica, *a priori*, que distingue tão bem o homem dos outros animais, a capacidade da imaginação, (re)conhecimento e representação por meio da construção de significados, ou seja, pela simbolização. Muitos pensadores expressaram tal diferenciação humana na racionalidade, ou na ciência, porém outros a viram na simbolização essa distinção. Ernst Cassirer (1994), filósofo alemão, cunhou a expressão *homo symbolicum*², diz que o homem dispõe de uma faculdade criadora de símbolos e que, pela qual, tudo o que produz é simbólico. Para ele, a questão mais imediata e urgente para o ser humano é sempre a de construir sentidos, criar significados.

Fernandes (2006) reforça que Cassirer já ampliava a perspectiva do filósofo *Immanuel Kant* que colocava, de certa forma, a razão no centro das investigações, o mundo percebido segundo as características da razão humana, para uma ciência que passa a ser compreendida como um conhecimento simbólico, uma construção simbólica em meio a outras verdades indemonstráveis. “Cassirer defende a tese que não só o conhecimento científico é um conhecimento simbólico, mas todo conhecimento e toda relação do homem com o mundo se dá no âmbito das diversas formas simbólicas” (FERNANDES, 2006, p. 20). Essa atribuição ao *homo symbolicum* de Cassirer (1994, p. 372) sobrepõe-se ao termo *homo rationale*, ou seja, ratifica que o pensar simbolicamente é uma característica que constitui a natureza humana.

A razão é um termo muito inadequado como o qual compreender as formas da vida cultural do homem em toda a sua riqueza de variedade. Mas todas essas formas são simbólicas. Logo, em vez de definir o homem como *animal rationale*, deveríamos defini-lo como *animal symbolicum* (CASSIRER, 1994, p. 372).

Um dos grandes questionamentos de Cassirer, aponta Pereira (2014, p. 173), diz respeito à produção do conhecimento humano e de como funciona a compreensão da realidade. Para Cassirer, toda relação do homem com a realidade não é imediata, mas mediada através das várias construções simbólicas e, deste modo, imagens são a condição que possibilita a relação do homem com o mundo, do espiritual com o sensível. Continua ele, diferente dos demais animais, cujas atuações na natureza são exclusivamente de percepções sensoriais (sistema receptor) e ações instintivas (sistema efetuator), o homem atua de maneira efetiva, mais

² Cassirer escreve *homo symbolicum* e *animal symbolicum*, enquanto Durand escreve *homo symbolicus* com o mesmo sentido, a capacidade do homem para o pensamento simbólico.

próxima de outro sistema, o sistema simbólico, capaz de trazer à tona uma nova dimensão da realidade conformada a partir do pensamento do próprio homem.

No mundo humano encontramos uma característica nova que parece ser a marca distintiva da vida humana. O círculo funcional do homem não é só quantitativamente maior; passou também por uma mudança qualitativa. O homem descobriu, por assim dizer, um novo método para adaptar-se ao seu ambiente. Entre o sistema receptor e o efetuator, que são encontrados em todas as espécies animais, observamos no homem um terceiro elo que podemos descrever como o sistema simbólico (CASSIRER, 1994, p. 47).

Assim, para Cassirer, corrobora Garagalza (2003, p. 81), o homem relaciona-se com o real associando sua racionalidade projetada no mundo por intermédio de símbolos que se entrelaçam na construção de experiências das mais diversas formas. Por essa natureza, entendemos que o ser humano, através do pensamento simbólico, atribui significados e sentidos às suas experiências sensíveis, sendo ele então, elevado a um patamar diferenciado.

Como Ernest Cassirer tão admiravelmente explicou, toda a atividade humana, todo o gênio humano não é senão o conjunto de “formas simbólicas” diversificadas. Dito por outras palavras, o “universo simbólico” que temos o terrível privilégio de apresentar aqui hoje não é nada mais nada menos que todo o universo humano! (DURAND, 1996, p.79).

Nessa concepção, Wunemberger e Araújo (2003, p. 38) nos oferecem a seguinte pergunta: “Deveremos (...) afirmar que a imaginação e suas produções interferem e interagem com as atividades intelectivas, sonhando o homem em primeiro lugar com o que vai racionalizar seguidamente, como mostraria a invenção de muitas técnicas?” Percebemos que a integração entre razão e imaginação pode ser compreendida, pela noção de não-polaridade, de acordo com Durand (1993), para mostrar o dinamismo do imaginário. Isso é, não existe separação entre razão e imaginação, segundo o autor, pois o simbólico se inscreve de maneira profunda na alma humana.

Durand (1993, p.7) discute que a consciência humana dispõe de duas formas básicas de apreensão da realidade. Uma forma é direta, na qual a realidade parece estar presente, no espírito, como na percepção ou na simples sensação. Na outra forma, indireta, na qual a realidade não pode se apresentar imediatamente à sensibilidade, e é então representada por uma imagem, “como por exemplo na recordação da nossa infância, na imaginação das paisagens de Marte, na compreensão da dança dos elétrons em torno do núcleo atômico ou na representação de um além da morte”. Em todos esses casos exemplares, aponta Durand (1993), só há representação por imagens na sua forma simbólica, não sensível. Essa forma indireta de apreensão simbolizante, para Durand (1993, p.54), é um fenômeno inelutável da consciência humana e que constitui a imediata organização do real, atribuindo a Cassirer o termo carga

simbólica, sendo ela “(...) a impotência constitutiva que condena o pensamento a nunca intuir objetivamente uma coisa, mas integrá-la imediatamente num sentido”. Continua Durand (1993, p. 55), essa impotência é o inverso de um poder também inato, “o da presença inelutável do sentido que faz que, para a consciência humana, nada é simplesmente *apresentado*³, mas tudo é *representado*⁸.” Portanto, podemos demarcar em Durand que simbolizar é mediação, a construção de sentido consciente que esclarece essa energia psíquica inconsciente e inelutável, estruturando assim a realidade por meio da representação da imagem e do símbolo.

Sendo o símbolo considerado necessário para a condição humana, ele é também uma necessidade para a comunidade, visto que o homem vive em grupos sociais. Sironneau (2003, p. 219) diz que, na ação humana orientada pela questão do símbolo, é significativo o fato de Durkheim ter percebido a importância do simbolismo social. Segundo ele, um grupo social necessita de representar a sua unidade de uma forma sensível, ou seja, necessita de se simbolizar; a formação da consciência coletiva pressupõe a mediação de sinais que permitem a comunhão humana. (SIRONNEAU, 2003, p. 221).

Nessa perspectiva, simbolizar a vida social é parte da representação que um grupo faz de si próprio, seus sentimentos morais, crenças e ritos são sempre interpretações simbólicas e expressões de uma consciência coletiva. Para Sironneau (2003, p. 222), este simbolismo é objetivo, no sentido em que cria uma verdadeira comunidade entre os membros do grupo e que “nenhuma sociedade se pode estabelecer e subsistir se não se constituir enquanto comunidade simbólica”. De fato, inevitavelmente, são comuns ao menos a um grupo representações simbólicas e específicas que lhe conferem significação, identificação e identidade, caso contrário, elas não permitiriam qualquer possibilidade de comunhão entre seus membros. Corroboram Legros, *et al* (2014, p. 130), no âmbito social, que as representações são “os universos das trocas próprias de um grupo cultural e dos objetos do qual esses indivíduos dependem”. Essas representações sociais são, conforme os autores, uma forma de consciência coletiva, um espírito social e de representação coletiva que comanda as representações individuais. Legros *et al* (2014) expõem que Durkheim considera ao menos dois tipos de representações sociais: “as representações coletivas, que seriam as ‘representações-tipo’, difundidas pela sociedade para o vivido em sociedade; as representações individuais que seriam apenas as variações particulares das representações coletivas [...]”. (LEGROS *et al*, 2014, p. 131).

³ Grifos do autor – Durand (1993, p. 55).

É através das representações coletivas relevantes da média dos membros de uma sociedade – o conjunto de ritos, tradições, símbolos, crenças, imagens, sentimentos, etc. – que permite que se faça uma leitura da manifestação do social, ou seja, de uma consciência coletiva.

Essa identificação, interpretação do pensamento simbólico no âmbito social, para Durand (1993, p. 13), se dá pela redundância dos significantes, “mas esta repetição não é tautológica, é aperfeiçoante através da acumulação de aproximações”. Durand esboça uma classificação sumária no qual os símbolos se limitam a uma redundância de gestos, de linguística, ou de imagens materializadas através da arte.

Uma redundância significativa de gestos constitui a classe dos símbolos rituais: o mulçumano que na hora da oração se inclina para Oriente, o padre cristão que benze o pão e o vinho, o soldado que faz o juramento a bandeira, o bailarino, o ator que ‘interpreta’ um combate ou uma cena de amor dão através de seus gestos uma atitude significativa ao corpo ou aos objetos que manipulam (DURAND, 1993, p13 e 14).

Nas relações linguísticas, para Durand (1993), tais redundâncias são na ordem do mito – ou um conjunto de parábolas, por exemplo – uma repetição de certas relações, lógicas e linguísticas, entre ideias ou imagens expressas verbalmente. Há ainda, de acordo com Durand (1993, p.14), o que se poderia chamar de símbolo iconográfico, a imagem pintada, esculpida, etc., que constitui múltiplas redundâncias, neste caso, exemplifica com o advento das cópias e, na contemporaneidade, dos objetos construídos em série. Essas redundâncias e configuração simbólicas que respondem a uma situação concreta exprimem-se em todas as representações coletivas de um grupo e constituem-se como funções essenciais para seu equilíbrio dinâmico e existência social.

As manifestações do pensamento ao nível simbólico constituem visões globais e a organização que orientam toda a ação humana. Expressas pelas redundâncias simbólicas, conforme Durand (1993), consistem na mais característica experiência humana, revestida por uma “*rede simbólica*”⁴, como afirma Pereira (2014, p. 174), “entretecida na linguagem, no mito, na arte, na religião, etc.”. São os diversos fios, elementos simbólicos, que tecem essa rede, o emaranhado da experiência humana. Todo o progresso, individual e coletivo, em pensamento e experiência é refinado por essa rede, e a fortalece. “É inegável que o pensamento simbólico e o comportamento simbólico estão entre os traços mais característicos da vida humana, e que todo o progresso da cultura humana está baseado nessas condições” (CASSIRER, 1994, p. 51).

⁴ Grifo do autor – Pereira (2014, p 174), atribuindo a expressão a Cassirer.

No entendimento de Cassirer, aponta Pereira (2014, p.175), todas as experiências humanas são dotadas de sentidos e significados, gerados pelo sistema simbólico, ou estaria o homem condenado a sua animalidade. Também, quer dizer que a capacidade humana vai além dos limites físicos, lhe propondo sempre a superação do simples visível: “é o pensamento simbólico que supera a inércia natural do homem e lhe confere uma nova capacidade, a capacidade de reformular constantemente o seu universo humano” (CASSIRER, 1994, p. 104).

Essa relação, manifestação e redundância simbólica do homem com a realidade, bem como sua organização e expressão de uma consciência coletiva, está intimamente ligada, para Cassirer (1994), à ideia de cultura, o mundo cultural, de significados e sentidos, integrante do universo simbólico na produção decorrente das atividades sociais humanas. Na formação de uma sociedade cultural, corrobora Maffesoli (1998, p, 98), que “há uma estranha pulsão, talvez se devesse dizer instinto, que me compele a fazer como o outro. Isso conforta o sentimento de pertença, o que favorece os processos de contaminação viral e as epidemias psíquicas, cuja amplitude é cada vez mais fácil medir”.

As sociedades e os indivíduos que as compõem, segundo o autor, são efetivamente determinados por quadros específicos, formas formantes cuja eficácia é inegável. A memória coletiva é, continua Maffesoli (1998, p. 98 e 99), “de certo modo, um terço a partir do qual uma cultura pode crescer [...] vai recolhendo uma multiplicidade de pequenas coisas que, em dado momento, vão impor-se com a evidência do hábito. Tal evidência preside as relações amiais, amorosas, sociais, culturais, e não é mais questionada”.

Nesse sentido, Pitta (2005a, p.16) corroborando, nos apresenta o conceito de Jung, psicanalista suíço, sobre o inconsciente coletivo, como a memória da experiência da humanidade, teoria que ele propôs ao ficar intrigado com o fato de seus clientes relatarem sonhos idênticos a mitos de outras culturas.

O mito seria então a organização de imagens universais (arquetípicas) em constelações, em narrações, sob a ação transformadora da situação social. O que implica em uma unidade entre o indivíduo, a espécie e o cosmos. O inconsciente coletivo é estruturado pelos arquétipos, ou seja, por disposições hereditárias para reagir. Esses arquétipos se expressam em imagens simbólicas coletivas, o símbolo sendo a explicitação da estrutura do arquétipo (PITTA, 2005a, p. 17).

Segundo a pesquisa de Jung, corrobora Maffesoli (1998, p. 99), pode-se formular a hipótese de que existe, sem dúvida alguma, “uma massa confusa de conteúdos arcaicos, indiferenciados”. Continua o autor, essa (in)consciência se dá através dos sonhos coletivos, dos mitos e dos arquétipos, é toda a pré-história da humanidade que continua a exprimir-se, algo

que ultrapassa cada indivíduo e que o integra em um conjunto mais amplo do qual ele é parte integrante, sua cultura. Ele conclui essa abordagem retomando a noção alemã de *Bildung*:

[...] algo como um instinto de formação, que incita cada ser vivo a adotar uma forma precisa e a conservá-la. Digo instinto pois o sonho, o mito ou o arquétipo são tudo menos racionais, e dirigem-se essencialmente à emoção coletiva. É nesse sentido que eles são uma forma que compele à integração ou à forma social. De certo modo, é um destino para o qual cada um é arrastado, por vezes a contragosto. [...] Eis, portanto, a força da forma: impondo uma emoção coletiva ela orienta as vontades individuais e, assim, “faz” sociedade (MAFFESOLI, 1998, p. 102).

É nesse contexto e, a partir dessas fundamentações que Gilbert Durand⁵ desenvolve a teoria geral do Imaginário de uma série de estudos e pesquisas aplicadas acerca das questões simbólicas e que vêm, ao longo dos anos, se estruturando enquanto teoria científica a partir da comprovação da existência da capacidade humana – individual e coletiva – de simbolizar. Durand (1983; 1985; 1993; 1996; 2004; 2012), vai tratar do Imaginário como denominador fundamental de todas as criações do pensamento humano, e não simplesmente de simbolismos, pois, para o autor, o símbolo é a expressão do imaginário. Seguir o trabalho de Durand, segundo Wunemberger (2007, p. 21) é, metodologicamente, tornar inteligíveis determinadas estruturas simbólicas, localizando as redundâncias de gestos, de linguística, ou de imagens materializadas através da arte, identificando sua tipologia a fim de delimitar as figuras míticas dominantes próprias e dinâmicas, sejam elas de criadores individuais, de agentes sociais ou de categorias culturais.

Para melhor elucidar as questões próprias que permeiam nossa proposta através de uma análise mitológica, destacamos o próximo capítulo na fundamentação sobre a teoria geral do Imaginário.

⁵ Na seção 3.1, página 30, vamos nos dedicar, em parte, da biografia de Gilbert Durand.

3 UMA TEORIA GERAL DO IMAGINÁRIO EM GILBERT DURAND

Convencional ao senso comum como aquilo que é fictício, oposto do real e que pertence ao mundo da imaginação, uma ciência do Imaginário, no decorrer do século XX – e estudos contínuos na contemporaneidade – foi tema de interesse de teóricos como *Sigmund Freud, Jacques Lacan, Cornelius Castoriadis, Paul Ricoeur, Henri Corbin, Gaston Bachelard, Jean-Paul Sartre, Michel Maffesoli, Gilbert Durand* e seguramente muitos outros, que apresentaram diferentes dimensões e significações ao tema. Na teoria científica, trata do surgimento de um campo de estudo do não racional, do imponderável, mas ao mesmo tempo reconhecido e notório.

É histórica a contraposição entre imaginário e verdadeiro, real. Em geral, opõe-se o imaginário ao real, ao verdadeiro. O imaginário seria uma ficção, algo sem consistência ou realidade, algo diferente da realidade econômica, política ou social, que seria, digamos, palpável, tangível. Essa noção de imaginário vem de longe, de séculos atrás (MAFFESOLI, 2005, p. 74).

Até o século XX, corroboram Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 37), as concepções de Imaginário, *a louca da casa*⁶, pautavam-se por um aspecto redutor e até mesmo negativo. Porém, após o desenvolvimento da fotografia, publicidade, cinema e do audiovisual, aumentaram as preocupações e as discussões acerca da imagem, sua difusão e circulação, possibilitando que diversas áreas do saber se utilizassem do termo Imaginário, muitas vezes até indiscriminadamente, sem que se esclareça com exatidão ou especificidade o sentido dado ao termo. Moraes (2016, p. 146) aponta para um questionamento importante nessa discussão do ponto de vista contemporâneo da cultura das mídias, “quando tratamos de uma sociedade midiaticizada, mediada, das imagens, vale a pergunta: de que imagens estamos falando?” Para Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 37), o estudo realizado sobre o Imaginário por Gilbert Durand permitirá que se compreenda com propriedade o conceito e a dinâmica organizadora das imagens e suas características simbólicas.

Para essa compreensão, percebemos extremamente importante observar a contribuição de Barbier (1994)⁷ por aproximar a questão do Imaginário em três fases históricas,

⁶ Grifo dos autores – Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 37).

⁷ Rene Barbier - professor de Ciências da Educação na Universidade de Paris VIII. Publicado originalmente em: *Revue Pratiques de Formation. Imaginaire et éducation (I): formation permanente, Paris: Université de Paris VIII, n.8, p.33-42, dec. 1984.*

desde a antiguidade grega: uma fase de sucessão; uma fase de subversão; e uma fase contemporânea de autorização:

A fase da sucessão

Caracteriza-se pela atualização do pensamento racional e a potencialização da função imaginante do ser humano. Após os pré-socráticos, o pensamento grego impõe pouco a pouco um dualismo entre real e imaginário.

A fase da subversão

Ela vai se afirmar por uma atualização do imaginário e por uma potencialização do real/racional. Já entre os gregos a ambivalência era notável. Há uma espécie de impossibilidade de se desfazer do imaginário. Então por que não reconhecer seu valor positivo. Esta será a opção tomada pelo movimento romântico do século XIX: o imaginário torna-se o único real, e a imaginação, o caminho da realização. Para que o real exista, é preciso fazer um desvio pelo imaginário. [...] O sonho é valorizado, a imaginação reina.

A fase da autorização

O fim do século XX abre a era da autorização na qual se assiste a um reequilíbrio da atualização e da potencialização dos pólos do imaginário e do real/racional. Sem dúvida, era preciso ter conhecido as duas primeiras fases de exclusão recíproca para poder chegar a esta terceira fase (BARBIER, 1994, p. 16, 17 e 19).

Nessa abrangência das raízes dos estudos do imaginário, antes do aprofundamento da temática, procuramos (re)conhecer e distinguir as diferentes atribuições dos termos (vocabulário) imaginário e imaginação. Para isso, atentamos, de imediato, para o sufixo nominal⁸ “-ário”, como um elemento que, acrescentado depois do radical da palavra primitiva “imagem”, altera o seu sentido e classe gramatical. Existem grupos de sufixos nominais formadores de substantivos extremamente importantes para o funcionamento da língua portuguesa. Para nós, é importante observar então que o sufixo “-ário” forma agentes e lugares, depositórios, como por exemplo, *secretário*, *funcionário*, *dicionário*, *bicicletário* e *imaginário*. Também, distintos, como “-ção”, “-são”, “-ança”, entre outros, formam nomes de ação, como *mudança*, *compreensão*, *emoção* e *imaginação*, essa última como sinônimo da capacidade de inventar, da ação do criar e imaginar.

O termo “imaginário”, de acordo com Wunenburger (2007, p. 7), foi escrito tão recentemente na língua francesa, berço dos estudos modernos do Imaginário – sobretudo com Gaston Bachelard e Gilbert Durand – que aparece ignorado em muitas línguas. O autor ressalta que não há um equivalente em inglês. Destaca a nota da tradução do livro “O Imaginário” de Wunenburger (2007), “segundo o dicionário *Houssais*, a datação do termo em português é de 1537”. Ainda, concorda o autor que, foi a partir do século XX, com o estudo das produções

⁸ Sufixos – disponível em: <https://www.normaculta.com.br/sufixos/>, <http://www.soportugues.com.br/> e <https://www.sinonimos.com.br/imaginario/>. Acessado em: 16 jun 2017.

imagéticas, de suas propriedades e efeitos que suplantou progressivamente a questão clássica da imaginação, que era até então tratada durante muito tempo apenas como a capacidade psicológica de engendrar e utilizar imagens.

Porém, e nesse sentido, buscando pelo entendimento do termo “*imaginário*”, tomamos a concepção de imagem, que pode ser definida de muitas maneiras, mas, para nosso enfoque de estudo, cabe, *a priori*, ressaltar a definição dada por Contrera e Hattori (2003, p. 26), sendo imagem como “um termo que comumente utilizamos para designar representações gráficas ou verbais de algo que existe ou poderia (e poderá) existir”. Em outras palavras, e de modo abrangente, é a representação de algo por semelhança. Ferreira-Santos e Almeida (2012), ampliando essa concepção, discutem que, para o filósofo Gaston Bachelard, a imagem:

[...] não é o rascunho do conceito, como quer a tradição mais racionalista. Mas o oposto. Podemos afirmar neste território epistemológico mais lunar, ou ainda, crepuscular, que o conceito é o rascunho da imagem. Seja a imagem registrada em algum suporte de língua artística (...), seja a imagem que se forma em nossa imaginação e será constelada com outros conjuntos de imagem em nosso imaginário; a imagem possui o atributo básico de mobilizar nossos afetos, memória, percepções, nos exigindo formas de acompanhar seu movimento (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012, p.31).

Também, Pitta (2005a, p. 44) diz que, para Bachelard, “as imagens formam a instância imediata e universal do psiquismo; o conceito sendo sempre segundo, pois construído a partir de uma oposição às imagens”. Essa concepção da imagem em Bachelard torna-se mais aprofundada, na qual constitui uma “*ação*”, ou seja, não há imagem sem imaginação, essa capacidade que as iniciem, animem, as deformem, sua faculdade de modificação, alteração, da construção de imagens independentes a partir de representações primeiras, a constatar, por fim, a produção de um Imaginário.

Explicam, Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 34) que, em Bachelard, numa perspectiva fenomenológica e hermenêutica, a imaginação é um processo simbólico, “é o grande operador das imagens, enquanto o imaginário é repositório dinâmico das constelações de imagens”. Para os autores, a imaginação é o operador do Imaginário. Segundo Turchi (2003, p.20), “o papel da imaginação não se limita a conceber a ideia, a reunir as imagens e as formas que hão de tornar sensível a ideia, antes, sua função é fornecer o impulso, é a parte ativa do processo”.

Wunenburger (2006, p. 11) descreve o Imaginário como uma esfera psíquica onde as imagens adquirem forma e sentido devido à sua natureza simbólica, “não se trata apenas de um termo que designa um conjunto de imagens heteróclitas”, misturadas, mas corrobora, ainda que num sentido aberto, “em denominar Imaginário um conjunto de produções, mentais ou

materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados” (WUNENBURGER, 2007, p. 11). Sintetiza Pino (2006, p. 54), o imaginário como um campo de subjetividade restrita, apresenta-se em cada um dos homens como processo subjetivo que antecede os seus atos de criação, de efetivação no plano do real, onde as imagens são a substância da atividade imaginária.

Nesse aspecto, então, ampliando nosso entendimento, a imagem é representação, de forma afetiva e dinâmica, a qual, para os estudos do Imaginário, deve ser compreendida enquanto material simbólico e como mediadora, pois, “a imagem – por mais degradada que possa ser concebida – é sempre portadora de um sentido que não deve ser procurado fora da significação imaginária” (SILVA, 2014, p. 30). Entendemos que, na obra de Durand (1983; 1985; 1993; 1996; 2004; 2012), a imagem é a matéria de todo o processo de simbolização, fundamento da consciência na percepção do mundo. Corroborando Silva (2014) que, em Durand, o imaginário funciona como um fecundador e como organizador da vida dos homens, mediando sua relação consigo mesmo, com o outro e com o mundo. É um sistema dinâmico de símbolos (imagens), organizador que possibilita integração entre a nossa via racional e a via imaginária.

Enfim Bachelard faz repousar a sua concepção geral do simbolismo imaginário sobre duas intuições que faremos nossas: a imaginação é dinamismo organizador, e esse dinamismo organizador é fator de homogeneidade na representação. Segundo o epistemólogo, muito longe de ser faculdade de "formar" imagens, a imaginação é potência dinâmica que "deforma" as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção, e esse dinamismo reformador das sensações torna-se o fundamento de toda a vida psíquica (DURAND, 2012, p. 30).

A abordagem construída por Durand (2012) trata do Imaginário como o conjunto das atitudes imaginativas que resultam na produção, ressignificação e reprodução dos símbolos, das imagens, dos mitos pelo ser humano. O autor faz um estudo da produção cultural humana, em especial das imagens que emergem das narrativas mitológicas, das religiões e das grandes obras literárias e artísticas. A esse conjunto de imagens, que o autor descreve como o acervo geral de imagens da humanidade, Durand (1993, p. 103), chamou de Museu Imaginário, referenciando André Malraux por:

[...] ter mostrado nitidamente que os meios rápidos de comunicação, que a difusão em massa das obras-primas da cultura, por processos fotográficos, tipográficos, cinematográficos, através do livro, da reprodução a cores, do disco, das telecomunicações, da própria imprensa, permitiam uma confrontação planetária das culturas e um recenseamento total dos temas, dos ícones e das imagens num Museu imaginário generalizado a todas as manifestações culturais.

De acordo com Araújo e Teixeira (2009, p. 8), é o projeto de Durand que consiste em estudar o modo como essas imagens do Museu Imaginário se produzem, se ressignificam, como se transmite, bem como sua recepção. A obra de Durand resgata a forma como engendramos e compreendemos a realidade, ou em outros termos, como afirma Budag (2015, p. 65), “o Imaginário é um enquadramento a partir do qual entendemos as coisas do mundo”.

Para toda essa sistemática de produção, de ressignificação e circulação dos bens simbólicos da cultura humana, Pitta (2005a, p. 21) mostra que Durand constrói a ideia de trajeto antropológico como “uma maneira própria para cada cultura de estabelecer a relação existente entre sua sensibilidade (pulsões subjetivas) e o meio em que vive (tanto o meio geográfico como histórico e social).” Ratificam Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 77 e 78) que o trajeto antropológico é esse círculo estabelecido entre o homem e o mundo, uma complementariedade sistêmica da formação do imaginário entre as capacidades inatas do *sapiens* e as narrativas míticas com a condição de inacabamento humano, ou seja, “o longo processo de desenvolvimento que torna o homem aberto à transformação e, conseqüentemente, ao aprendizado”. Para Durand (2012, p. 41), trajeto antropológico é “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico social”. É, então, nesse movimento simbólico entre interior e exterior, dinâmico e organizador no qual se instala a investigação antropológica do imaginário.

Nesse sentido, Pitta (2005a, p. 39) diz que na formação do trajeto antropológico deve-se ter em mente que o contexto sociológico modela os símbolos na dimensão cultural. Para essa proposição, Pitta (2004, p. 3) relaciona as duas hipóteses centrais que orientam a sistemática elaborada por Durand:

1 – “Não existe corte entre os cenários significativos das antigas mitologias e o agenciamento moderno dos relatos culturais: literatura, belas artes, ideologias e histórias...; (...) hipótese da existência de uma continuidade entre o imaginário mítico e a positividade histórica”; 2 – “os comportamentos concretos dos homens, e mais precisamente o comportamento histórico, repetem com timidez (...) os cenários e as situações dramáticas dos grandes mitos”.

É preciso, no que diz respeito à compreensão, à natureza da teoria do Imaginário e também para evidenciar a importância que adquire no mundo contemporâneo, ressaltar, ainda que num aspecto histórico, as contribuições de, como destaca Wunenburger (2007, p. 17), “obras particularmente criativas que vêm renovar a compreensão da imaginação e do imaginário”: Gilbert Durand e Gaston Bachelard, seu antecessor.

3.1 DE GASTON BACHELARD À GILBERT DURAND

A obra do filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962)⁹ tem como característica dupla vertente: uma científica e uma poética, opostas e complementares do psiquismo humano, conceitualização e devaneio. Na veia poética, conforme Wunenburger (2005, p. 41), a partir de 1935, os seus trabalhos metodológicos sobre o Imaginário foram irreversivelmente marcantes. Bachelard iniciou pesquisas sobre os processos da imaginação criadora “que se completaram nas cinco obras consagradas aos elementos da natureza (ao fogo, ao ar, à água e dois à terra), a estudos temáticos (Poética do espaço), teóricos (A poética do devaneio) e numerosos ensaios, alguns publicados após sua morte”. A contribuição bachelardiana aos estudos da “vida das imagens” (WUNENBURGER, 2005, p. 42), da imaginação, abalizou, desde então pesquisas literárias, psicológicas e filosóficas até a contemporaneidade e, de forma elementar e privilegiada, a esta nossa dissertação.

Um dos fundamentos básicos do pensamento de Bachelard, aponta Turchi (2003, p.23), consiste em “perceber o simbolismo imaginário como dinamismo organizador, fator de homogeneidade na representação”. Para Bachelard, o psiquismo humano se caracteriza pela existência de representações imagéticas, que, intensamente carregadas de afetividade, organizarão imediatamente sua relação com o mundo exterior (WUNENBURGER, 2007). Assim, para o filósofo, continua Wunenburger (2007, p. 18), a faculdade da imaginação está enraizada nas profundezas do ser, por representações dotadas de um poder de significação, de uma energia de transformação e, por “hormônios” imagéticos que enriquecem as imagens e as nutrem, com efeito, das simbologias dos quatro elementos (terra, água, fogo e ar). Ressaltam Legros *et al* (2014, p. 128), Bachelard, sem dúvida, determinou os limites mais significativos. “Segundo ele, a imaginação é superior em relação à representação, no sentido que essa última não passa de um mecanismo de comunicação das imagens, enquanto a imaginação é a criadora delas”.

O filósofo “já tinha proposto que as leis de produção das imagens fossem explicitadas, estudando-as a partir das atividades artísticas (dos criadores, poetas, artistas plásticos, espectadores ou leitores) ou dos sonhos espontâneos do trabalhador ou do homem de lazer” (WUNENBURGER e ARAÚJO, 2003, p. 26). Contudo, o método de Bachelard quis experimentar, segundo Wunenburger (2005, p.43), que “as imagens devem, de fato, ser

⁹ Gaston Bachelard: Nascimento, 27 de junho de 1884; Morte, 16 de outubro de 1962 (78 anos) - Paris, França. (FERREIRA, 2013, p. 3-5).

estudadas por outras imagens, o que implica igualmente numa escrita, num estilo poético adaptado”, tão típico de suas próprias obras, então, não buscou sintetizar uma cultura pesquisada em leituras, mas, por ele mesmo, sobre ele mesmo, experimentou as imagens dentro dos devaneios espontâneos e na sua leitura, um reencontro fenomenológico dos processos da imaginação criadora.

Então Bachelard, corrobora Turchi (2003, p.23), por intermédio do devaneio poético, constrói uma fenomenologia¹⁰ do Imaginário ultrapassando os obstáculos do compromisso biográfico do poeta e do leitor, colhendo o símbolo na sua forma mais pura. Diz Y. Durand (2003, p. 179), “o que motiva Bachelard reside no valor fenomenológico de uma imagem, isto é, na sua capacidade de se apresentar como “doadora de ser”. Apenas a fenomenologia, de acordo com Bachelard, continua Y. Durand (2003), aquela que leva em consideração a “partida da imagem”, em consciência individual, ajudará a compreender a imagem em toda a sua singularidade.

A imaginação, para Bachelard, tem a mesma consistência, a mesma realidade do real material, da natureza das coisas do real, que a ciência procura conhecer, a imaginação “envolve suas imagens de cargas afetivas, atraentes ou repulsivas, que fazem do mundo sonhado um mundo de alta densidade emocional” (WUNENBURGER, 2005, p. 45). Ressalta o filósofo que, a imaginação busca direção sempre aos devaneios felizes, pois ela é a resposta do querer viver perante a dificuldade de viver na realidade exterior. Conclui Bachelard que “é a sensibilidade humana que serve de *medium* entre o mundo dos objetos e dos sonhos” (TURCHI, 2003, p.23).

É essencial, momento oportuno, que tomemos a concepção da essência do devaneio em Bachelard. Segundo Ferreira (2013, p. 57), o devaneio tem como ponto de partida alguma coisa do presente ou do passado e trata-se, para o filósofo, não da fuga da realidade, mas de instantes de maravilhosa significação de reflexão de um sonhador. Nasce no repouso, na suprema felicidade, no bem-estar e transpõe todos os limites pela estática percepção.

O devaneio é um fenômeno espiritual demasiado natural – demasiado útil também para o equilíbrio psíquico – para que o tratemos como uma derivação do sonho, para

¹⁰ Fenomenologia: Conforme Heyn (2015, p. 52), a fenomenologia, termo derivado do grego, *phainómenos*, significa tudo o que é percebido pelos sentidos ou pela consciência (*apud* BRAGANÇA, 2010, p. 86). Edmund Husserl (1859-1938) foi o pioneiro na abordagem fenomenológica como disciplina da filosofia. Sua fenomenologia idealizava um retorno à intuição e a percepção da essência, que privilegia a experiência na construção das ideias. Para Ferreira (2013, p. 76), “a fenomenologia foi idealizada por Edmund Husserl (1859-1938) no intento de, através da intencionalidade, evitar posições extremas que privilegiassem o sujeito ou o objeto, ou, numa linguagem mais específica, idealismo e realismo. A fenomenologia é o estudo das essências que aparecem na consciência”.

que o incluamos, sem discussão, na ordem dos fenômenos oníricos. Em suma, convém, para determinar a essência do devaneio, voltar ao próprio devaneio. E é precisamente pela fenomenologia que a distinção entre o sonho e o devaneio pode ser esclarecida, porque a intervenção possível da consciência no devaneio traz um sinal decisivo (*La poétique de la rêverie*. p. 10, apud FERREIRA, 2013, p. 59).

Seguindo, Wunenburger (2005, p. 45) enfatiza que Bachelard vê nas imagens uma grande variedade, segundo seu nível de formação e de expressão, e descreve uma tipologia da imagem em *primitivas, naturais e literárias*. Por *imagem primitiva*, defende que são aquelas escondidas nas profundezas noturnas do psiquismo, acessíveis, ainda que muito difícil, somente nos sonhos noturnos, em fragmentos sem mediação, acusada de falta de criatividade porque o sujeito está dormindo e ausente dele mesmo. Para se fazer aparecer a *imagem natural*, o caminho mais seguro é “na espontaneidade onírica (devaneador) nos quais a consciência, livre de todo saber e da contaminação do conceito, apreende-as em seu imediatismo, em seu estado nascente” (WUNENBURGER, 2005, p. 46). A imagem que vem da natureza e da nossa natureza, complementa, absolutamente original, antes do pensamento, do relato, antes da emoção, que se desdobram do devaneio à contemplação. Essa *imagem natural*, Bachelard apresenta ainda não ser assimilada como representação, até estranha a um “desenho”, ela é antes uma primeira “orientação” dinamizadora, uma abstração viva, exemplificando essa classificação como: a árvore, a flor, a forja, a rocha, o cristal, a imensidão ou a casa, etc. Da *imagem literária* trata-se quando essas imagens primeiras (naturais) vem expressas em palavras, vocalizadas e mesmo verbalizadas sob uma forma escrita. Assim, a imaginação:

[...] encontra sua via mais completa na forma literária, que Bachelard julga muito mais fecunda que as expressões plásticas [...]. É por isso que ele tanto cultiva as imagens literárias, isto é, próprias à literatura, que são presumidamente mais “sinceras”, porque o criador soube dar às imagens naturais uma novidade universal (WUNENBURGER, 2005, p. 47).

Nessa tipologia, no entanto, para se tornar imagem consistente, precisa ser adicionada a objetos exteriores, sejam naturais ou fabricados, que possam vir a ser ocasiões para fixar, projetar, e ainda, atualizar valores e interesses.

Bachelard construiu, intimamente, uma compreensão do Imaginário na literatura. No ponto de vista do filósofo, segundo Wunenburger (2005, p.53), a literatura é mais eficaz que a estética visual ou as mitologias, compiladas por etnógrafos ou folcloristas. O escritor se sobressai, neste aspecto, do artista visual, pois sabe trabalhar uma imagem para reencontrar toda a sua primitividade substancial, com a dedicação de ser “sincero”, evitando didatismos e jogo de palavras, sem deixar de lado, no entanto, a ironia e o humor. Bachelard formulou um verdadeiro método de crítica literária, resultado de sua própria interpretação de textos, somente

na qual, segundo ele, seria capaz de descobrir o imaginário de um escritor. “Ele expõe de súbito uma leitura espontânea e rápida – atenta principalmente ao sentido do texto – a uma segunda leitura, lenta, que deve se preservar de toda a recitação em voz alta e que deveria se esforçar em recopiar os versos de um poema para aproximá-los melhor” (WUNENBURGER, 2005, p. 54). Bachelard inaugurou novas vias investigativas da imagem, enunciando um certo número de métodos e instrumentalização para delimitar o trabalho da linguagem e da criação poética, sua hipótese era que a crítica literária ela mesma devia permanecer um trabalho de devaneio, de satisfação das palavras e de tentativa de escritura.

No entanto, foi Gilbert Durand, de fato que, seguindo esses fundamentos, criou uma sólida fundamentação da teoria do Imaginário globalizante e concebendo uma proposta metodológica, seguindo, inevitavelmente o caminho já aberto de seu professor Bachelard.

A abordagem bachelardiana sobre a imaginação foi largamente ampliada mediante uma sistematização do Imaginário pelo trabalho do filósofo e antropólogo Gilbert Durand (1921-2012)¹¹, discípulo de *Gaston Bachelard*, *Henry Corbin*¹² e *Carl Gustav Jung*¹³, que, situando-se no nível de uma antropologia geral, inaugura uma “verdadeira ciência do Imaginário” (WUNENBURGER, 2007, p 19). É no trabalho de Gilbert Durand (1983; 1985; 1993; 1996; 2004; 2012), que apoiamos essa pesquisa, esquadrinhando sua teoria para nos servir de uma fundamentação teórica nos estudos do Imaginário.

Durand (1993, p. 70) diz que Bachelard foi gênio em sua teoria fenomenológica por ter superado a crítica científica da imaginação simbólica, porém essa superação bachelardiana só podia se efetuar através do simples e confuso mergulho onírico. Para Durand, todavia, era preciso ir além da *ingenuidade*¹⁴ da linguagem poética, chegar a uma totalidade do imaginário e dar acesso na experiência da consciência, não só da poesia. Turchi (2003, p. 23) diz que para Durand, após a obra do seu mestre, “restava apenas *generalizar*¹⁵ a antropologia restrita de Bachelard, promovendo uma reintegração maior das potências imaginativas do ato da consciência, tarefa sobre a qual ele se debruça”.

¹¹ Gilbert Durand: Nascimento, 1 de maio de 1921; Morte, 7 de dezembro de 2012 (91 anos) - Paris, França.

¹² Henry Corbin (1903-1978): Filósofo, tradutor de Heidegger na França, também marcou seu tempo por uma outra razão, (...) seus trabalhos sobre a noção de imaginação criadora. (THOMAS, 2005, p.69).

¹³ Carl Gustav Jung (1875-1961): Psiquiatra e psicoterapeuta suíço que fundou a psicologia analítica. Jung propôs e desenvolveu os conceitos da personalidade extrovertida e introvertida, arquétipos e o inconsciente coletivo. (SILVEIRA, 1981).

¹⁴ Grifo do autor: Durand (1993, p. 71).

¹⁵ Grifo da autora: Turchi (2003, p.23) seguindo o grifo de Durand (1993, p. 71).

Gilbert Durand construiu sua abordagem teórica, inicialmente distinguindo-se de Bachelard, particularmente no antagonismo do imaginário e da racionalidade, ou seja, na discordância “quanto a valorização das imagens por perspectivas teóricas que enfatizam a consciência racional, em detrimento do aspecto da realidade que não pode ser explicado ou compreendido exclusivamente pela razão, como o inconsciente, a imaginação, a fantasia, os mitos e a subjetividade” (SOBRERA ABELLA e RAFFAELLI, 2012, p. 228). Para Durand, “não existe ruptura entre o racional e o imaginário; o racional não é senão uma estrutura polarizante particular, entre muitas outras, do campo das imagens” (GARAGALZA, 2003, p. 81).

Também, Gilbert Durand vai apoiar sua teoria na psicologia de Jung por conceber o símbolo inseparavelmente à consciência imaginante. Godinho (2005, p. 90) coloca que – após a segunda grande guerra, quando Durand chegava à maturidade de sua obra – “a psicanálise já tinha trazido novas e importantes luzes sobre a imaginação humana; e a psicologia das profundezas de Jung, com as noções de arquétipos e de inconsciente coletivo, tinha aberto novas possibilidades a uma organização classificatória do imaginário humano”. Turchi (2003, p.25) corrobora que Durand toma como ponto de partida a teoria do simbolismo de Jung, onde o símbolo é de caráter dual, um mediador que complementa ou totaliza o consciente e o inconsciente.

Segundo Wunenburger (2007, p. 20), Gilbert Durand teoriza que o imaginário não se desenvolve em torno de imagens livres, assim ele propõe uma estruturação lógica, o que permite reduzir a diversidade das imagens singulares a alguns conjuntos análogos e significações simbólicas reguladas por um número finito de esquemas, arquétipos e símbolos, que vão se expressar nos mitos. Para Durand, seu interesse pelo imaginário tinha como aspecto fundamental uma classificação das imagens, problema não resolvido de maneira satisfatória até seus estudos, corrobora Godinho (2005, p. 91).

Partidário da interdisciplinaridade e contrário ao dualismo filosófico que contrapõe o materialismo ao subjetivismo, através da teoria que desenvolveu, Durand ratifica a retórica da imagem simbólica e reabilita a dimensão dos arquétipos e a força diretiva dos mitos, pois que, segundo ele sustenta, o imaginário não é, como ainda se pensa, uma vaga abstração, uma vez que segue regras estruturais, com vistas a uma hermenêutica (MELLO, 1994, p. 45).

Essa classificação das imagens teorizada por Gilbert Durand, é fruto de sua tese de doutorado – *As estruturas antropológicas do imaginário (1960)*¹⁶ – onde, na introdução, encontrando respaldo em *O ar e os sonhos*¹⁷, de Bachelard, e nas reflexões de Roger Bastide¹⁸ sobre as relações da sociologia e da psicanálise, conforme Turchi (2003, p.24), formula sua noção de trajeto antropológico dos símbolos, fundamento principal de sua teoria. “Parece que para estudar *in concreto*¹⁹ o simbolismo imaginário será preciso enveredar resolutamente pela via da antropologia, dando a esta palavra o seu sentido pleno atual - ou seja: conjunto das ciências que estudam a espécie homo sapiens [...]” (DURAND, 2012, p. 40). Pontua Burgos (1982, p. 47) que, em *As estruturas antropológicas do imaginário*, “Gilbert Durand demonstra um nítido avanço metodológico sobre todos os seus antecessores, inclusive Bachelard”.

Para alcançar esse acesso antropológico dos estudos do imaginário, Durand defende uma terceira via “entre o estruturalismo, que privilegia o formalismo (criado por *Lévi-Strauss*) e a hermenêutica (ilustrada por *Ricoeur*) que acentua a manifestação subjetiva do sentido” (WUNENBURGER e ARAÚJO, 2003, p. 27), no qual trata como *estruturalismo figurativo*, numa ligação indissolúvel entre a redução da diversidade das produções imagéticas a alguns conjuntos isomorfos²⁰ com a significações simbólicas, reguladas por um número finito de *schèmes*, arquétipos e de símbolos convergentes.

A imagem [...] não é outra coisa que a acomodação de esquemas sensório-motores até o momento desdobrada em interações exteriores, porém doravante interiores [...]. A imagem é, pois, ao mesmo tempo imitação sensório-motor interiorizada e esboço (esquema) de imitações representativas [...] ela marca o ponto de junção do sensório-motor e do representativo (PIAGET, 1990, p. 292).

Durand (2012) acredita, como Piaget, que há uma relação íntima entre os *schèmes* sensório-motores e a imagem. Para Piaget (1990), a imagem simbólica não é um ajustamento exterior, ela é a interiorização de um esquema de interação.

Embora nosso objetivo geral da dissertação esteja alinhado essencialmente às narrativas míticas – para uma percepção da identidade nacional brasileira – vislumbramos ser

¹⁶ Durand, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

¹⁷ BACHELARD, G. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

¹⁸ Roger Bastide (1898-1974), sociólogo e antropólogo francês, que viveu no Brasil entre 1938 e 1954 como professor de sociologia na Universidade de São Paulo. In: PEIXOTO, F. A. *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*. São Paulo: EDUSP/ FAPESP, 2000.

¹⁹ Grifo do autor: Durand (2012, p. 40).

²⁰ Isomorfo: análogo, semelhante, próximo, afim, similar, correspondente, equivalente. Este conceito, isomorfismo das expressões simbólicas, será retomado no tópico 3.4, página 49.

importante conhecer, na forma mais plena possível, a teoria geral do Imaginário, atentando para suas especificidades e para que não nos coloquemos em caminhos estranhos à elaboração metodológica. Isto posto, é interessante, para compreender o conceito de narrativas míticas, o mito, na teoria de Durand (1983; 1985; 1993; 1996; 2004; 2012), as seções 3.2, 3.3 e 3.4, se dedicam na fundamentação e a compreensão de Schèmes, Arquétipos e Símbolos, bem como as Estruturas Antropológicas do Imaginário e seus regimes.

3.2 OS SCHEMS

O *schème*²¹, para Durand (2012) antecede, como um alicerce, o símbolo, trata de uma generalização ativa, afetiva e anterior da imagem. Turchi (2003, p. 28) explica que este estabelece a junção entre os gestos inconscientes da sensoriomotricidade corporal e as representações, formando o esqueleto dinâmico da imaginação. A autora reforça que “refere-se à força afetiva que move os gestos reflexológicos da sensoriomotricidade, uma dinâmica da afetividade” (TURCHI, 2003, p. 27). Pitta (2005a, p. 18) fala que o *schème* corresponde a uma tendência geral dos gestos, leva em conta as emoções e as afeições, faz a junção entre os gestos inconscientes e as representações. Corrobora Wunenburger (2003, p. 27), que, para Durand, os *schèmes* estão na base da figuração simbólica, são o capital referencial de todos os gestos possíveis da espécie *homo sapiens*. Turchi (2003) firma o conceito de *schèmes* a forma de movimento interior, de força afetiva, e o faz diferenciando da ideia de esboço, conforme utilizado na terminologia kantiana, ou seja, a junção entre a imagem e o conceito.

Em contrapartida, adotamos o termo genérico "esquema" (*schème*) que fomos buscar em Sartre, Burloud e Revault d'Allonnes, tendo estes últimos ido buscá-lo, de resto, na terminologia kantiana. O esquema é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, constitui a factividade e a não-substantividade geral do imaginário. O esquema aparenta-se ao que Piaget, na esteira de Silberer, chama "símbolo funcional" e ao que Bachelard chama "símbolo motor". Faz a junção já não, como Kant pretendia, entre a imagem e o conceito, mas sim entre os gestos inconscientes da sensoriomotricidade, entre as dominantes reflexas e as representações (DURAND, 2012, p. 60).

²¹ Wunenburger (2003, p. 27) ressalta em não grafar *schèmes* em português “esquemas”, como fez Hélder Godinho na tradução do livro *As estruturas antropológicas do imaginário*, “optando por conservar este importante conceito durandiano no original. Contudo, Turchi (2003, p. 27), opta pela tradução para a palavra “esquema”, enquanto o próprio Godinho (2005, p. 93) retoma o original “*schèmes*” ao tratar deste conceito.

Os *schèmes*, completam Legros *et al* (2014, p. 20), “estabelecem uma ponte entre as margens da afetividade e aqueles que vão estabelecer a gama progressiva das ferramentas cognitivas”. Então, os *schèmes* são os motores da imagem e do imaginário.

Enquanto Gaston Bachelard concebeu a pesquisa do imaginário a partir da experiência poética humana com os elementos naturais do ar, fogo, terra e água, Durand (2012), por sua vez, desejando descrever o funcionamento do imaginário pela via antropológica, parte dos gestos dominantes inconscientes da sensoriomotricidade, dinâmica corporal, identificados no plano biológico e unidos por evidência em torno da formação de três sistemas de reflexos primordiais, *o postural, o nutricional e o copulativo*.

Para tal, busca fundamentação na Escola de Leningrado que, nas primeiras décadas do século XX, estabeleceu a noção de gestos dominantes, e, mais especificamente, em Betcherev, a teoria das duas dominantes do recém-nascido humano: a dominante da posição, que coordena os outros reflexos decorrentes de se colocar a criança na posição vertical e a dominante de nutrição que se manifesta por reflexos de sucção labial. Betcherev menciona, também, de modo mais vago, a dominante do reflexo sexual (TURCHI, 2003, p. 26).

De acordo com Biancolini e Fiedler-Ferrara (2005), Durand admite como hipótese de trabalho a existência de uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas e então elabora um princípio classificação a partir da noção dos gestos dominantes. Durand (2012, p. 54) teoriza que os três grandes gestos que nos são dados pela reflexologia desenrolam e orientam uma representação arquetípica e simbólica, (...) “diremos que cada gesto implica ao mesmo tempo uma matéria e uma técnica, suscita um material imaginário e, senão um instrumento, pelo menos um utensílio”.

A primeira noção apresentada por Durand (2012), trata da *dominante de posição*, que coordena ou inibe os outros reflexos, ligada à sensibilidade estática e a ideia de verticalidade, está associada ao posicionamento ereto do ser humano e remete aos movimentos de ascensão.

O segundo gesto, para o Durand (2012), a *dominante de nutrição*, se manifesta pelos reflexos da sucção labial e de orientação correspondente da cabeça. Esses reflexos são provocados ou por estímulos externos, ou pela fome, e equivalem, conforme Pitta (2005a, p. 22), às imagens de interiorização, descida, harmonização e contemplação.

O terceiro gesto, enfim, Durand (2012, p. 49) denomina de *dominante copulativa*, de que a sexualidade é o modelo natural. O autor (p. 54-55) diz que “projetam-se nos ritmos sazonais e cíclicos”. Pitta (2005a, p. 22) aponta ao reflexo da copulação, imagens que correspondem ao ritmo, a ciclicidade, ao diálogo e ao progresso. Dissociado do gesto sexual,

para Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 40), “o ritmo seria sugerido tanto pelos batimentos cardíacos como pela respiração, sublimando-se simbolicamente na música”.

Em resumo, podemos dizer que admitimos as três dominantes reflexas, *malhas intermédias entre os reflexos simples e os reflexos associados*, como matrizes sensório-motoras nas quais as representações vão naturalmente integrar-se, sobretudo se certos esquemas (*schèmes*) perceptivos vêm enquadrar e assimilar-se aos esquemas (*schèmes*) motores primitivos, se as dominantes posturais, de engolimento ou rítmicas se encontram em concordância com os dados de certas experiências perceptivas. É a este nível que os grandes símbolos vão se formar, por uma dupla motivação que lhes vai dar esse aspecto imperativo de sobredeterminação tão característico (DURAND, 2012, p. 51).

Conclui Durand (1996, p. 152) que os grandes eixos – *schèmes* – específicos “são imediatamente integrados e codificados, se assim o posso dizer, pela faculdade de simbolização fortemente desenvolvida no *homo sapiens*”. Por fim, diz, esses três eixos comportamentais e as “constelações” de imagem que eles agenciam são irredutivelmente “plurais”. Para Moraes (2016, p.140), os *schèmes* são as formas mais abstratas da imagem, uma generalização dinâmica e afetiva, que compõem o capital fundamental dos gestos e pulsações inconscientes motrizes das representações simbólicas. Concordamos com a autora que os *schèmes* “são primordiais nas estruturas antropológicas do imaginário propostas por Durand (2012)”.

3.3 OS ARQUÉTIPOS E OS SÍMBOLOS

Enquanto os *schèmes* tratam de uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, promovendo a união entre os gestos inconscientes e as representações, são, “poderíamos dizer, abstrações, eles ainda não são imagens” (GODINHO, 2005, p. 94). O que vai “substantificar” os *schèmes* são os *arquétipos*, que são símbolos fundamentais e muito estáveis das culturas, explica o autor. São os arquétipos que vão mediar os *schèmes* – reflexos dominantes puramente subjetivos – “sendo como imagens primordiais, unívocas e adequadas” aos *schèmes*, complementa Turchi (2003, p. 28).

Os arquétipos tratam da imagem primeira de caráter coletivo e inato, conforme Pitta (2005a, p. 18), é o estado preliminar, constitui o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais. Durand (2012, p. 60) diz que “os gestos diferenciados em *schèmes* vão determinar, em contato com o ambiente natural e social, os grandes arquétipos”. Continua, “este arquétipo, intermediário entre os *schèmes* subjetivos e as imagens fornecidas pelo ambiente perceptivo, seria, para usar a linguagem de Kant, *como o número da linguagem que a intuição percebe*”. Conforme pontua Wunenburger (2003, p. 28), “os arquétipos são apenas secundários,

quer sejam epítéticos (puro-maculado, claro-escuro, alto-baixo, etc.) ou substantivos (a luz – as trevas, o cume – o abismo, o herói – o monstro, etc.), eles constituem apenas as substantificações dos *schèmes*”.

Corroboram Araújo e Silva (2003, p. 343) que os arquétipos estão na linha divisória entre o *bios* e o psíquico e sua importância se dá por estabelecer a ponte entre o patrimônio genético da humanidade (os arquétipos do inconsciente) e o patrimônio sociocultural propriamente dito. O que caracteriza precisamente os arquétipos são a sua universalidade constante e sua adequação aos *schèmes*. Legros *et al* (2014, p.121) ratificam que o arquétipo não é um simples símbolo, porque lhe falta ambivalência, “ele – o arquétipo – é constante e se religa aos *schèmes*”. Os *símbolos*, por sua vez, são as especificações culturais dos arquétipos.

[...] a roda, por exemplo, é o grande arquétipo do esquema cíclico, porque não se percebe que outra significação imaginária lhe poderíamos dar, enquanto a serpente é apenas símbolo do ciclo, símbolo muito polivalente, como veremos. É que, com efeito, os arquétipos ligam-se a imagens muito diferenciadas pelas culturas e nas quais vários esquemas se vêm imbricar (DURAND, 2012, p. 62).

Os arquétipos dão origem à manifestação dos símbolos propriamente ditos e que podem apresentar vários sentidos, pois estão estes correlacionados a imagens distintas por diferentes culturas. Segundo Jorge e Moraes (2015, p. 12), de acordo com as experiências, cultura e, até mesmo ambiência cultural de cada sujeito, os arquétipos podem ser apropriados e utilizados de diversas formas. Durand (2012, p. 60) concorda com Jung que evidencia claramente o caráter de trajeto antropológico dos arquétipos quando escreve: “A imagem primordial deve incontestavelmente estar em relação com certos processos perceptíveis da natureza que se reproduzem sem cessar e são sempre ativos [...], certas condições interiores da vida do espírito e da vida em geral”. Corroborar Turchi (2003, p.28) que “se o arquétipo mantém sua universalidade constante e sua adequação ao esquema – *schème* – o símbolo apresenta-se de modo polivalente”.

Desse modo, estabelece Durand (1996, p. 153) que os arquétipos não são como formas abstratas e estáticas, mas dinamismos figurativos, são, pois, moldes específicos que, necessariamente, se realizam e se preenchem pelo meio ambiente imediato, o que o autor chama de “nicho ecológico”. É neste meio que surgem as imagens arquetípicas, as “grandes imagens”, motivadas de modo inevitável e simultaneamente pelo meio natural (o curso do sol, o vento, a água, o fogo, a terra, a rocha, o curso e as fases da lua, o calor e o frio, etc.) e pelo meio sociofamiliar (a mãe alimentadora, os outros: o pai, o irmão, o chefe, etc.).

O símbolo, por sua vez, afirma Pitta (2005a, p.18), “é todo o signo concreto, por uma relação natural, algo ausente ou impossível de ser percebido”, trata de uma representação que faz “aparecer” um sentido concreto. Esses, podem ser constatados nos rituais, nos mitos, na literatura, nas artes plásticas, etc., conclui a autora. Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 138) ajudam a explicitar melhor essa distinção, para eles, “no grande plano da teoria do Imaginário (...) no domínio postural, tem-se o esquema de ascensão que corresponde ao arquétipo do cume, do chefe, da luminária; a esses arquétipos corresponderiam símbolos como montanha, sol, cabeça, torre, farol...”. Segundo os autores, neste exemplos, é possível perceber, portanto, que a multiplicidade variante e ambivalente dos símbolos se liga à invariância e à universalidade dos arquétipos, que, por sua vez, re(a)presentam os *schèmes*, as dominantes reflexas.

Ao passo que o arquétipo está no caminho da ideia e da substantificação, o símbolo está simplesmente no caminho do substantivo, do nome, para isso Durand (2012, p. 62) usa mais um exemplo esclarecedor, “enquanto o esquema ascensional e o arquétipo do céu permanecem imutáveis, o simbolismo que os demarca transforma-se de escada em flecha voadora, em avião supersônico ou em campeão de salto”. Godinho (2005, p. 94) corrobora, que os símbolos no sentido estrito são especificações culturais dos arquétipos: “a flecha ou o avião são símbolos culturalmente determinados que dependem do *schème* ascensional e do arquétipo do céu, que ficam invariáveis e não dependem das culturas”.

Salienta Wunenburger (2003, p. 28), “deste modo, os símbolos designam, no sentido lato, a expressão cultural concreta do arquétipo e especificam-se sob a influência do meio físico (clima, fauna, vegetação, etc.) ou cultural (tecnologia, práticas alimentares, organização familiar ou social)”. Corroboram Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 58) que o símbolo é uma forma de (re)conhecimento, ou especificamente, tem como função mediar a transcendência de um significado e o mundo dos signos concretos, materializados.

Assim, sintetizam Legros *et al* (2014, p. 20) que, enquanto o *schème* trata de um roteiro antropológico completo através do conhecimento de si, desde a infância, e que continua depois por meio da aprendizagem dos signos e códigos, o acordo entre uma percepção e uma imagem depende essencialmente da função simbólica. “Se a imagem não condiciona, evidentemente, a existência do objeto, ela permite, por outro lado, sua *presentificação*, apesar de sua ausência”. Colaborando ainda nessa interpretação, Moraes (2016, p. 140) diz que os arquétipos, em seu caráter universal, são traduzidos pelos símbolos, em imagens que fazem sentido e interpelam as culturas com diferentes manifestações. Conclui a autora, “as imagens são representadas pelos símbolos, substantificação do arquétipo”. Os símbolos são, por sua vez,

as especificações culturais dos arquétipos, e dos *schèmes*, e podem ter diferentes sentidos, conforme sua integração numa ou noutra dinâmica do imaginário.

Maffesoli (2009, p. 252) conclui que “o arquétipo tal como é compreendido por Jung, em psicologia, ou G. Durand, em antropologia, outra coisa não é do que um senso comum que funda a dinâmica de toda socialidade”. Para essa lógica, Gilbert Durand estrutura, categoriza essa dinâmica de diferentes significações em regimes da imagem, conceito que será abordado na próxima seção.

3.4 AS ESTRUTURAS ANTROPOLÓGICAS DO IMAGINÁRIO

A teoria do imaginário de Durand, no que tange às estruturas e à dimensão simbólica da imagem, tem estabelecido como ponto de partida, como nos afirma Moraes (2016, p.139), a consciência da morte, uma angústia existencial que provoca o *Homo sapiens* – sobretudo o *Homo symbolicus* – a produzir atitudes imaginativas para combatê-la, uma negação contra seu destino mortal. Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 64), colocam que essa angústia existencial é a percepção da pessoa quando esta toma a consciência da proximidade de sua finitude, numa sensação de impotência frente à morte e o tempo. É diante desta percepção corporal da finitude e também a percepção do tempo que escorre – que não para – sem controle, o que Pitta (2005a, p. 23) trata como a percepção *dos semblantes do tempo* – Durand (2012) coloca como *as faces do tempo* – que leva o homem à produção de imagens simbólicas que se articularão em narrativas míticas – os mitos, dos quais veremos mais adiante, nas seções 3.1.5 e 3.1.6 – como forma de produzir sentido a toda essa angústia.

A produção imaginária é uma defesa contra o prospecto brutal da morte, em outras palavras, a função do imaginário provém de uma relação do homem com sua circunstância de ser mortal e o desejo de escapar a ela. Trata-se, portanto, de uma eufemização frente ao horrendo rosto da morte, da temporalidade, do destino (TURCHI, 2003, p. 31-32).

De todas as formas frente a angústia existencial, segundo Ferreira-Santos e Almeida (2012, p.65), Durand esclarece que a pessoa desenvolve modalidades diferentes de sensibilidade e de resposta à percepção dessa finitude. Nesse aspecto, os símbolos, assim são expressados em estruturas de sensibilidade, motivadas tanto pelo racional, conceitual das imagens, quanto por sua sensibilidade, poética e afetividade. Contudo, tais estruturas são formas dinâmicas, sujeitas a transformações, tipificações, de modificarem o campo imaginário. Para Pitta (2005a, p. 23), a natureza da função simbólica é a ambiguidade, e também um sem fim de seus significados, porém ligados por uma lógica própria.

De acordo com Moraes (2016, p. 139), a função primeira do imaginário, conforme postula G. Durand, é minimizar o peso conotador da morte e do tempo. Nessa perspectiva, conforme Y. Durand (2003, p. 177), “o imaginário define-se como um lugar de emergência de imagens (de vida) e de diversos processos (dramáticos, simbólicos, retóricos) tendo como função lutar contra a angústia.

Dada a tripartição reflexológica dos *schèmes* como estruturas dominantes, figurativas e dinâmicas, Gilbert Durand amplia sua classificação das imagens organizando-as em outros protocolos, mais largos, como aponta Godinho (2005, p. 95), sob o princípio da bipartição entre dois *regimes* da simbolização, numa polaridade, denominando um por *regime diurno* e outro por *regime noturno*.

Gilbert Durand percebe no material que estuda duas intenções fundamentalmente diversas na base da organização das imagens: uma dividindo o universo em opostos (alto/baixo, esquerda-direita, feio/bonito, bem/mal, etc.), outra unindo os opostos, complementando, harmonizando. O primeiro é o regime diurno, caracterizado pela luz que permite as distinções, pelo debate. O segundo é o regime noturno, caracterizado pela noite que unifica, pela conciliação (PITTA, 2005a, p. 22).

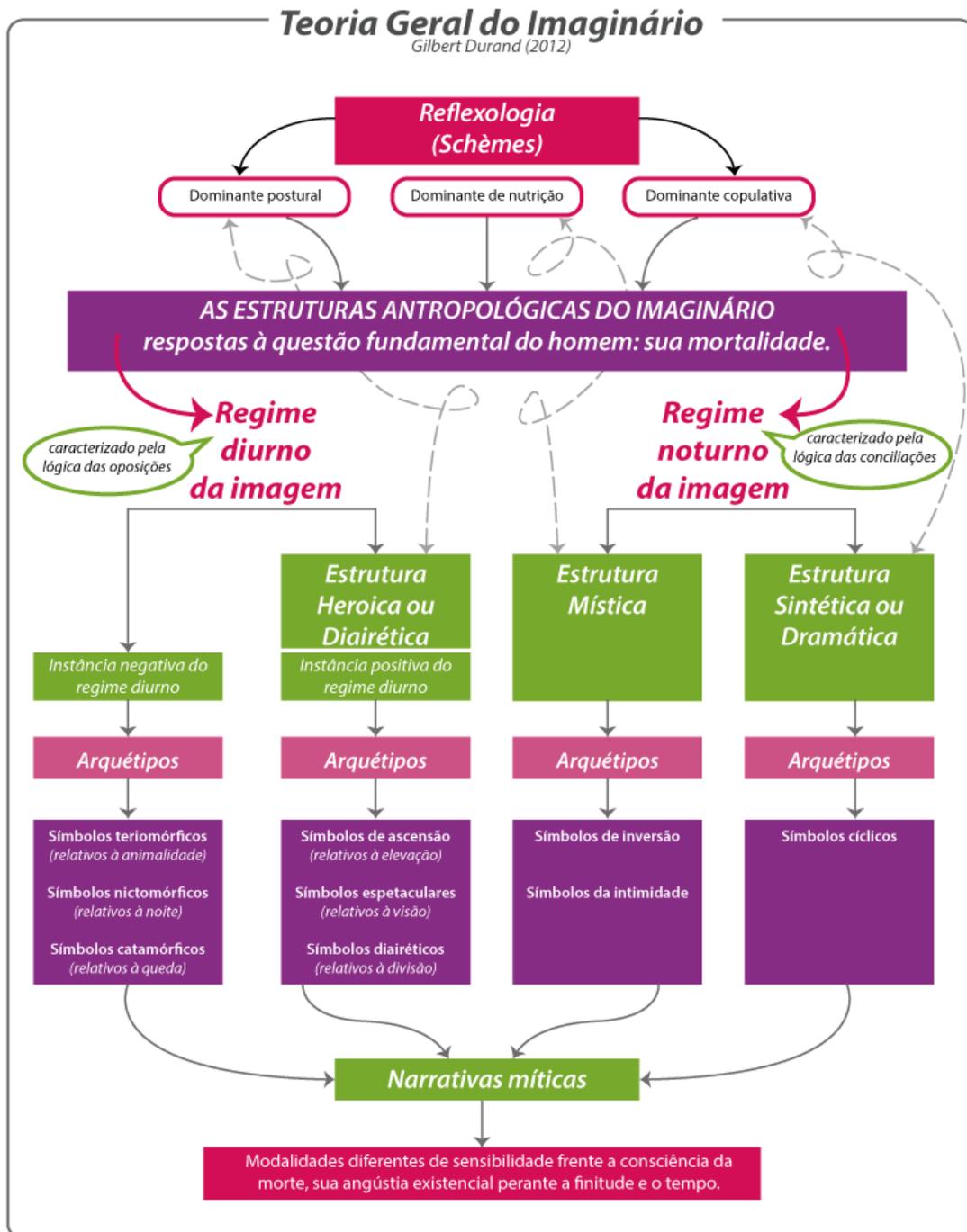
Estabelece Durand (2012, p. 64) que “esses agrupamentos de estruturas vizinhas definem o que chamaremos um *Regime do imaginário*”. Segundo o autor (p. 57-58), é a partir desse ponto que se pode estabelecer o avanço de seu estudo, que, considerando as notáveis convergências da tripartição reflexológica, bem como num acordo da tecnologia e da sociologia²², será fundamentado essa bipartição entre os dois regimes do simbolismo, o *diurno*, caracterizado pela luz que permite as distinções, pelo debate, e o outro *noturno*, caracterizado pela noite que unifica, pela conciliação, reforça Pitta (2005a, p. 23). Esses dois regimes polarizantes da teoria de Durand, seguindo Wunenburger (2003, p. 28) e Pitta (2005a, p. 26;29;36), vão criar três estruturas polarizantes: uma chamada de *estrutura heroica* ou *diarética* ou ainda *esquizomórfica* do imaginário – ligada ao regime diurno; e duas outras ligadas ao regime noturno – uma chamada de *estrutura mística* e outra de *estrutura sintética* ou *dramática* do imaginário.

Há dois regimes do imaginário, um diurno e outro noturno, abrangendo as estruturas de sensibilidade heroica, mística e dramática. Essas estruturas derivam dos reflexos dominantes, que realizam esquemas, que por sua vez se manifestam em arquétipos, que por fim agenciam os símbolos (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012, p. 19).

²² Também, Durand (2012, p. 51), coloca o ambiente tecnológico humano onde “vamos procurar um acordo entre os reflexos dominantes e o seu prolongamento ou confirmação cultural”.

Antes de seguir nessa fundamentação, onde vamos proceder o entendimento aprofundado das estruturas, motivamos visualizar, conforme a Figura 1, numa proposta visual (info)gráfica possível, essa configuração preliminar da tripartição reflexológica e sua relação com os dois regimes da imagem e suas estruturas.

Figura 1 – Representação (info)gráfica esquemática da teoria geral do Imaginário.



Fonte: do autor.

Cabe aqui, considerar uma discussão, uma problemática que surgiu na pesquisa somente quando nos propomos a sintetizar as estruturas da teoria geral do Imaginário numa representação (info)gráfica – figura 1 – um processo de interpretação dos signos linguísticos em representações e códigos visuais. Trata-se da opção por representar os “semblantes do tempo” (PITTA, 2005a, p. 23) como instância negativa do regime diurno.

De fato, entre os mais diversos autores que nos ajudam a compreender a teoria durandiana, não encontramos ou não fechamos consenso sobre tal colocação. Sendo assim, os debates que nos envolveram em tal discussão apontam para outras duas possibilidades, ou questionamentos. Devemos considerar os “semblantes do tempo” como uma instância superior na representação, sendo estes que condicionam os dois regimes da imagem, diurno e noturno? Ou, noutra consideração, deveríamos então, representa-los como um terceiro regime – mesmo que não receba esse nome –, ao lado dos demais – numa terceira coluna –, assim interpretando que os “semblantes do tempo” são elementos adjacentes, constituinte e estrutural da teoria?

A solução que ponderamos foi de utilizar na representação gráfica o modelo/organização do índice do livro: *DURAND, G. As estruturas antropológicas do imaginário. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.* O qual colocamos disponível para consulta em nosso Anexo A. Assim, para tal escolha, consideramos então por representar os “semblantes do tempo” como uma instância negativa do regime diurno. Também, observamos que as imagens 14 (p. 76) e 15 (p. 80) do livro: *GOMES, E. S. L. Educação e religião: ações simbólicas de Padre Rolim. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2015.*, disponível para consulta em nosso Anexo B, apresentam interpretações aproximadas do nosso entendimento e que ratificam nossa posição, contudo, não tomamos como encerrado desse debate – vislumbramos aqui uma oportunidade futura de pesquisa sobre esta particularização da teoria. A esses regimes, nos dedicamos a fundamentar no que segue.

O regime diurno da imagem

O *regime diurno* da imagem nas Estruturas Antropológicas do Imaginário define-se, segundo Durand (2012, p. 67) como o regime da antítese, ou seja, uma oposição entre palavras ou ideias e corresponde às imagens provocadas a partir da dominante postural e de seus *schèmes*. O autor explica que este regime é caracterizado por uma percepção da passagem do tempo e do medo da destruição e de uma correspondente reação a essa percepção, na forma da fuga do tempo destruidor e da busca por uma “vitória sobre o destino e a morte” (DURAND 2012: 123-125). Nesse ponto, o *regime diurno* da imagem se divide em duas grandes instâncias

opostas – uma percepção negativa e outra positiva. “A primeira (...) consagrada ao fundo das trevas sobre o qual se desenha o brilho vitorioso da luz; a segunda manifestando a reconquista antitética e metódica das valorizações negativas da primeira” (DURAND, 2012, p. 68).

Na teoria durandiana, conforme Turchi (2003 p. 32), “a questão da temporalidade e da morte é enfrentada pelo *regime diurno* com uma atitude diairética, que separa os aspectos positivos, projetando-os para o atemporal, ficando os negativos como a significação própria do devir e do destino”. Segundo a autora, existe no *regime diurno* uma instância negativa, sentida pelo terror da animalidade, das trevas e da queda, relacionadas ao tempo mortal.

Para Durand, a angústia existencial, da morte, os semblantes do tempo, essa instância negativa da imaginação, seguindo Pitta (2005a, p.23-26) e Turchi (2003, p. 32-33), são representados por três grandes temas simbólicos (ou constelações de imagens):

Símbolos teriomórficos – são relativos à animalidade angustiante, o terror diante da morte devoradora.

Símbolos nictomórficos – são análogos à escuridão, que provocam imagens de caos, agitação desordenada.

Símbolos catamórficos – relativos à experiência da queda dolorosa da infância representadas pelo medo, a vertigem, a dor, da gravidade ou do esmagamento, bem como o castigo.

Na segunda parte do regime diurno da imagem – numa instância positiva – a ***estrutura heroica*** – organizada em ascensional, espetacular e diairética – tem, segundo Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 20), relação como a dominante reflexa postural onde “os símbolos que gravitam em torno desse regime ligam-se aos gestos de verticalização, visão e tato. Com efeito, é ao se erguer que o homem pode enxergar melhor, pode distinguir através da visão e, com as mãos livres, separar”. Também, essa estrutura heroica é análoga à vitória sobre o destino e a morte. A estrutura de sensibilidade heroica combate, continuam os autores, por meio da antítese (dos opostos) aos símbolos teriomórficos (animal), nictomórficos (noite) e catamórficos (queda), aqueles que materializam o medo, da morte e do tempo, da finitude.

Qualquer epifania de um perigo à representação minimiza-o, e mais ainda quando se trata de uma epifania simbólica. Imaginar o tempo sob uma face tenebrosa é já submetê-lo a uma possibilidade de exorcismo pelas imagens da luz. A imaginação atrai o tempo ao terreno onde poderá vencê-lo com toda a facilidade (DURAND 2012, p. 123).

Ligados ao *schème* da dominante postural, da verticalidade do ser humano, esse outro lado da imaginação diurna, aponta Turchi (2003, p. 33), adota uma atitude guerreira, energia libidinal positiva que, através da figura ascensional e luminosa do herói, representa o contraponto da queda: “frente ao monstro devorador, aparece o herói disposto a lutar, com a espada na mão, até mata-lo”. Para Durand (2012, p. 124-125), os esquemas, ascensional, espetaculares e diairético – da verticalização, da luz e da espada levantada – parecem de fato ser o contraponto da queda, das trevas e do ajustamento animal ou carnal.

Neste ponto do regime diurno da imagem, corrobora Pitta (2005, p. 26), os símbolos constelam em torno da noção de potência, exemplifica que as armas são os arquétipos adequados e, como coloca Durand (2012), o cetro e o gládio são os símbolos correspondentes. Essa estrutura heroica, seguindo Pitta (2005a, p. 27-29) e Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 20-22), equivale a outros três grandes sistemas simbólicos (ou constelações de imagens):

Símbolos de ascensão – concernentes à elevação, se opõem à queda e são relativos ao impulso postural do corpo.

Símbolos espetaculares – relativos à visão, se opõem as trevas, homólogos à luz, ao sol, ao céu luminoso, a pureza celeste e a brancura, ao brilho do ouro da coroa e auréola.

Símbolos ***diairéticos*** – relativos à divisão, tem seus gestos característicos no corte, na distinção, na divisão, tratam da separação “cortante” entre o bem e o mal, representados pelo herói, um guerreiro, que empunha a arma.

Nesta estrutura, desse modo, ratifica Pitta (2005a, p. 29), o *regime diurno* da imagem é caracterizado pela lógica de oposições, na qual prevalecem as intenções de distinção e análise. Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 20) enfatizam que é importante não esquecer que, na decifração dos símbolos, dos signos e dos conceitos, é o “dinamismo das imagens, seu sentido figurado que importa”.

O regime noturno da imagem

Perante os semblantes do tempo, como aponta Turchi (2003, p. 34), a imaginação, para Gilbert Durand, pode inverter os valores de oposição e desenvolver uma outra atitude imaginativa unificando, pela lógica da conciliação, as forças do destino e “transmutando os aspectos tenebrosos do tempo em virtudes benéficas”. Se no regime diurno da imagem a lógica

consiste na antítese, preocupado em dividir e reinar, Pitta (2005a, p. 29) coloca que, oposto ao anterior, “o *regime noturno* vai se empenhar em fundir e harmonizar”. Para a autora, não mais se trata da busca pelo poder, pela ascensão, mas sim a vertente interior em busca do conhecimento e do acolhimento, do aconchego.

Diante das faces do tempo, desenha-se, assim, uma outra atitude imaginativa, consistindo em captar as forças vitais do devir, em exorcizar os ídolos mortíferos de Cronos, em transmutá-los em talismãs benéficos e, por fim, em incorporar na inelutável mobilidade do tempo as seguras figuras de constantes, de ciclos que no próprio seio do devir parecem cumprir um desígnio eterno. O antídoto do tempo já não será procurado no sobre-humano e da transcendência e da pureza das essências, mas, na segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes (DURAND, 2012, p. 194).

O regime noturno da imagem estará, continua Durand (2012, p. 197-198) constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo – do abrandamento, da suavização – que agrupa duas grandes constelações de símbolos que participam uma e outra de uma maneira direta das imagens temporais que acomodam. O autor divide esse regime em duas estruturas, denominando uma de *estrutura mística*, ligada ao reflexo dominante da nutrição e na construção de união e harmonia, e outra de *estrutura sintética* ou *dramática*, análoga ao movimento cíclico reflexivo dominante e no esforço de conciliar o desejo da eternidade com as instituições do devir. Turchi (2003, p. 34) reafirma que “assim, o antídoto do tempo passa a ser procurado na quente intimidade das substâncias ou nas constantes rítmicas”. A divisão basilar entre esses dois grupos está que:

[...] num dos casos a valorização é fundamental e inverte o conteúdo afetivo das imagens: é então que, no seio da própria noite, o espírito procura a luz e a queda se eufemiza em descida e o abismo minimiza-se em taça (*estrutura mística*), enquanto, no outro caso (*estrutura sintética*), a noite não passa de propedêutica necessária do dia, promessa indubitável da aurora (DURAND, 2012, p. 198).

A primeira estrutura antropológica do *regime noturno* da imagem oferecida por Durand (2012, p. 269-279), a *estrutura mística*, apresenta este termo utilizado no sentido em que se conjugam uma vontade de união pela secreta intimidade. Pitta (2005a, p. 29-30) diz que esse termo não deve ser entendido numa conotação religiosa, mas em seu sentido comum, que significa “construção de uma harmonia”. Segundo ela, “não se trata mais de polêmica, mas de quietude e gozo. Para atingir tal objetivo, o procedimento vai ser o da eufemização [...] e inversão dos significados simbólicos”. Turchi (2003, p. 35) coloca que nas estruturas místicas, não se busca ascender a um lugar elevado, mas procura-se penetrar nas profundezas. A *estrutura*

mística, seguindo Pitta (2005a, p. 30-33), Turchi (2003, p. 35-36) e Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 24-27) equivale aos grandes sistemas simbólicos (ou constelações de imagens):

Símbolos de inversão – tratam de desdramatizar, inverter o conteúdo angustiante de uma expressão simbólica, não caracterizados pela angústia “diurna”, mas na noite que é o “avesso do dia”, uma noite de paz, descanso, de reunião e de comunhão, tranquila, noite que é ventre, representam a fecundidade, a valorização da mulher e também frequentes nas mitologias, representam a mãe, a terra, a pátria, mãe-pátria, as Grandes Mães e sua relação com a matéria-prima.

Símbolos da intimidade – que transformam as conotações aterradoras da morte que estavam impregnadas no regime diurno e transformam-se em símbolo do repouso primordial, justa recompensa de uma vida agitada, trata de um retorno ao berço, local de calma e felicidade, um retorno ao lar.

A ***estrutura mística*** do imaginário, conclui Pitta (2005a, p. 33), “diante da angústia existencial e da morte, vai, pois, negar suas existências e vai criar um mundo de harmonia baseado no aconchego e na intimidade (de si, e das coisas)”. Salieta Gomes (2015, p. 81), a estrutura mística, como regime pleno de eufemismo, vai se empenhar em fundir e harmonizar, para exorcizar o tempo e a morte.

Complementando o *regime noturno* das estruturas antropológicas da imagem apresentadas por Durand (2012, p. 269-279), a ***estrutura sintética*** ou ***dramática***, integra outro grupo de símbolos caracterizados pela substituição dos contrastes trágico e triunfante do devir numa concepção dramática da mediação dos contrários. Segundo Turchi (2003, p. 36), faz uma clara referência ao movimento cíclico do destino e ao ímpeto, tendência, ascendente do progresso do tempo. Para Pitta (2005a, p. 33), neste ponto, o tempo se torna positivo, onde o destino não é mais uma fatalidade, mas consequência dos atos dos homens. Continua a autora, o homem não faz senão repetir o ato da criação, exemplificando essa característica com o calendário religioso, que “comemora no espaço de um ano todas as fases que ocorreram desde a criação”. A estrutura de sensibilidade dramática, como apontam Pitta (2005a, p. 34-36), Turchi (2003, p. 36-37) e Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 27-29), organiza os símbolos pelo ritmo, pelo devir, pelo tempo domesticado, o poder de repetição no domínio cíclico, é através da repetição da criação que o homem atinge o eterno retorno e equivale ao grande sistema simbólico (ou constelação de imagens):

Símbolos cíclicos – onde o tempo não tem começo nem fim, e os símbolos se reagrupam de forma a dominar todos os períodos temporais, a repetição do ato criador, pela regularidade, o *schème* cíclico eufemiza a animação e a continuidade, a marcha do tempo, os símbolos de progresso, os símbolos de vida e de crescimento que, por suas transformações sucessivas, sugere a progressão no tempo.

A *estrutura sintética* ou *dramática* do imaginário intenta, observando Pitta (2005a, p. 36), “harmonizar os contrários, mantendo entre eles uma dialética que salvasse as distinções e oposições, e propor um caminhar histórico e progressista”. Trata-se da noite necessária ao dia, como movimento cíclico (TURCHI, 2003, p. 36), uma promessa do alvorecer. Essa atitude imaginativa evidencia as valorizações negativas e positivas do tempo, ou seja, o regime noturno, por um todo, se caracteriza por inverter as concepções do tempo, onde não existe mais combate, mas, sim a assimilação e harmonização. Durand (2012, p. 345) aponta que “é muito difícil analisar as estruturas desta segunda categoria do *Regime Noturno* da imagem. (...) porque integram, numa sequência contínua, todas as outras intenções do imaginário”.

Invariância Antropológica e Isomorfismo

Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 20) atentam ainda que a compreensão da formação das imagens e os sentidos que povoam a cultura humana, nesta perspectiva da antropologia do imaginário, não se fundamenta em uma ilimitada produção simbólica, ou seja, “embora as culturas apresentem diversas roupagens, em profundidade mantêm as bases de produção de símbolos, sentidos e imagens”, possibilitando assim tal classificação como aparece nas estruturas antropológicas. Os autores tratam essa questão como o *eterno retorno* ou ainda como *invariância antropológica*. Esclarecendo, asseguram que existe uma premissa comum que une a dinâmica do imaginário, ou seja, os arquétipos e o universo simbólico são limitados, sustentando-se apenas diferenças culturais. Os autores observam que:

[...] os aclamados progressos científicos ou tecnológicos resultam em maior complexidade na elaboração de seus produtos, mas seus sentidos simbólicos não apresentam nada de novo [...]. Como exemplo, podemos pensar as novas tecnologias da informação. Conquanto haja entusiastas que imaginam um mundo novo a partir dessas tecnologias, de fato não alteram as bases afetivas, convencionais, conviviais e de produção e circulação dos sentidos. Inegavelmente, as tecnologias multiplicam as informações e encurtam distâncias, mas não alteram substancialmente os conteúdos simbólicos que, desde sempre, circulam entre os membros das mais diversas comunidades humanas (FERREIRA-SANTO e ALMEIDA, 2012, p. 20).

Nessa perspectiva, Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 75) também registram o conceito de *isomorfismo*, uma qualidade de características comuns de determinadas imagens, apresentando para além de uma semelhança icônica, uma ressonância de sentidos e significados, e ainda campos semânticos semelhantes ou convergentes. Durand (2012, p. 63) diz que este isomorfismo pelos *schèmes*, arquétipos e símbolos possibilitou a verificar a existência de certos protocolos normativos das representações imaginárias, bem definidos e relativamente estáveis, agrupados em torno das dominantes reflexológica e a qual chamou de estruturas. Para exemplificar esse entendimento, a Figura 2, apresenta um quadro pequeno de isomorfismos que podem ser percebidos nas imagens (colhidas fortuitamente e num sentido fenomenológico) que remetem simbolicamente ao arquétipo da mãe, do aconchego do colo, uma representação com semelhança icônica e de vasta ressonância simbólica.

Figura 2 – Exemplo de representação isomórfica de imagens²³.



Fonte: organização do autor, pesquisa realizada no banco de imagens do google.com.

De acordo com Wunenburger (2003, p. 28), são os símbolos (as constelações simbólicas) que designam, segundo Durand, o processo geral de pensamento, sejam eles indiretos ou concretos, ainda que simultaneamente, constituem o dado fundamental da consciência humana. Deste modo, ratifica o autor, “os símbolos designam, no sentido lato, a expressão cultural concreta do arquétipo e especificam-se sob a influência do meio físico

²³ Pesquisa realizada no banco de imagens do google.com, Acesso em 13 de jul. 2017: 1 - <https://goo.gl/z1ojp4>, 2 - <https://goo.gl/2VuUZL>, 3 - <https://goo.gl/GAK5wD>, 4 - <https://goo.gl/UT3zA5>, 5 - <https://goo.gl/aSQXLh>, 6 - <https://goo.gl/Whn3p4>, 7 - <https://goo.gl/FrkjuF>, 8 - <https://goo.gl/knKu2r>, 9 - <https://goo.gl/JaCQ3o>.

(clima, fauna, vegetação, etc.) ou cultural (tecnologia, práticas alimentares, organização familiar ou social)”. Reforça Godinho (2005, p. 93), que “o esforço classificador de Gilbert Durand é realmente globalizante no sentido de que ele faz nascer o imaginário na confluência do subjetivo e do objetivo, do mundo pessoal e do meio cósmico ambiente”. Conclui Turchi (2003, p. 37), a imaginação assim concebida, como fator geral de equilíbrio antropológico, é o vetor que divide os dois regimes do imaginário em estruturas em que os norteiam, relativos aos *schèmes*, os arquétipos e os símbolos, reunidos num sistema, não apenas numa síntese, ou seja, trata de um equilíbrio dinâmico.

Gilbert Durand (2012), completando ainda sua explicitação quanto às *estruturas de sensibilidade*, vai elevar toda essa organização/categorização a outra condição humana, além da sua percepção dos regimes da imagem, e diz:

[...] no Regime Noturno, e especialmente nas suas estruturas sintéticas, as imagens arquetípicas ou simbólicas já não bastam a si próprias em seu simbolismo intrínseco, mas, por um dinamismo extrínseco, ligam-se umas às outras sob a forma de narrativa. É essa narrativa – obcecada pelos estilos da história e pelas estruturas dramáticas – que chamamos “mito” (DURAND, 2012, p. 355).

Numa conclusão sobre os estudos de *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, o autor finaliza:

Por isso, procuramos nesta fenomenologia do imaginário não deixar de fora nenhum recurso antropológico. Eram estruturas que procurávamos e não uma *totalitária* infraestrutura. E sob a convergência das disciplinas antropológicas, o mito e o imaginário, longe de nos aparecerem como um momento ultrapassado na evolução da espécie, manifestaram-se como elementos constitutivos – e instaurativos, como julgamos ter mostrado – do comportamento específico do *homo sapiens* (DURAND, 2012, p. 429).

No prolongamento destes protocolos normativos das representações imaginárias, como coloca Gilbert Durand, esse agrupamento antropológico das imagens em regimes, subestruturas e constelações simbólicas, e conforme Turchi (2003, p. 28), uma vez delimitado os termos *schèmes*, arquétipos e símbolos, podemos avançar no sentido de compreender a definição de mito na teoria, tal como: “sistema dinâmico de símbolo, de arquétipos e de esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa” (DURAND, 2012, p. 62-63). Corroboramos Moraes (2016, p. 141) que “a narrativa composta por *schèmes*, arquétipos e símbolos, em um processo de racionalização, chamamos de mito”, e essa será a temática que nos leva ao próximo tópico.

O *Mito* e as narrativas míticas

A teoria de Gilbert Durand (1983; 1985; 1993; 1996; 2004; 2012), em seu objetivo pleno – como estamos abordando e temos visto isto, nos permitindo relembrar para não escapar o nosso raciocínio e – como coloca Wunenburger (2007, p.11), consiste em estabelecer o imaginário como um conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras visuais e/ou linguísticas, organizados em agrupamentos/quadros coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica com um ajuste de sentidos próprios e figurados que correspondem à condição humana. Pitta (2005a, p. 15) corrobora que, nessa perspectiva, o imaginário pode ser considerado como “essência do espírito, à medida que o ato da criação [...] é o impulso oriundo do ser (individual ou coletivo) completo [...], é a raiz de tudo aquilo que para o homem, existe”. Godinho (2005, p. 97) diz que a classificação das estruturas antropológicas da imagem – da qual tratamos no tópico anterior – mostra que o imaginário funciona como uma espécie de organismo percorrido por um dinamismo, e essa classificação proposta pela teoria do Imaginário, tem como vocação natural ser aplicada a relatos, às narrativas. Estas, por sua vez, cuja principal função seria levar o homem a um equilíbrio biopsicossocial diante da percepção da temporalidade e, conseqüentemente, da finitude, é o que Durand trata como *narrativas míticas, o mito*, ao afirmar, “o sentido do mito em particular não faz mais que remeter-nos para a significação do imaginário em geral” (DURAND, 2012, p. 374). Reforça ainda tal entendimento, Durand (2012, p. 432), quando “verificamos que o imaginário constituía a essência do espírito, quer dizer, o esforço do ser para erguer uma esperança viva diante e contra o mundo objetivo da morte”.

Nesta concepção, é essencial trazer a afirmação de Gomes (2009, p. 48) em que “o relato do nascimento das coisas é uma narrativa mítica, porque se propõe a descrever uma origem”. Para Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 48), trata de uma forma de conhecimento que remonta aos primórdios da humanidade, uma narrativa simbólica como primeira formulação da experiência de existir no mundo, uma busca de ordenar o sentido da experiência humana no mundo concreto.

Nas sociedades tradicionais, o mito dito na ordem primordial evoca e invoca o tempo original onde o caos foi ordenado, o tempo dos começos e das potências que assumiram a função da criação. Expressam o poder da origem e, por esta razão, não precisa ser justificado (BALANDIER, 1999, p. 25).

Para Almeida (2011, p. 22), é o mito uma forma simbólica que a faz a mediação do homem com o mundo, com o outro e consigo mesmo. Ratifica essa atribuição Araújo (2014, p.

104) ao defender que é preciso encarar o mito como uma modalidade originária com *uma lógica interna própria*²⁴ de doação de sentido, de manifestação de como as coisas são e da apropriação do (re)conhecimento do mundo. Para Durand (2012, p. 432), o imaginário – no que tange às narrativas míticas²⁵ – se manifesta como imaginação criadora, “sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor”. Corroborando para essa concepção, Almeida (2011, p. 23) diz que todo discurso, dado seu caráter de mediação entre o homem e o mundo, é uma narrativa. Segundo o autor, seja uma pintura, uma música, um poema, ou ainda um conjunto de leis ou ideologia, todas essas formas de expressão são simbólicas, o que remetem às formulações míticas, e se apresentam como narrativas.

Para nos ajudar a elucidar essa aproximação, ou podemos dizer melhor, essa analogia do conceito de mito às narrativas simbólicas, atentamos para Gomes (2009) ao expor o seu entendimento sobre a cosmologia:

Sendo assim, partimos do pressuposto que a cosmologia, “Qualquer narrativa, doutrina ou teoria a respeito da origem do mundo ou do universo” (AURÉLIO), é uma elaboração humana decorrente de alguma necessidade imperativa, não apenas pessoal ou individual, mas coletiva. [...] A narrativa da origem do mundo é denominada cosmologia. [...] A narrativa cosmológica não é texto de um autor individual. Sua autoria é coletiva, pois foi montado e articulado pela tradição oral, constituindo-se no passar dos anos, no transcorrer da vida, nas vivências de muitas pessoas. [...] A narrativa cosmológica não é um relato do que foi visto, pelo contrário, relata o que não foi visto (GOMES, 2009, p. 47-49).

Ainda sobre essa compreensão de narrativa cosmológica, a autora diz que trata da narrativa de um acontecimento do não tempo, antes do começo, num lugar que não existe, fora da geografia e da cronologia. Trata de um relato simbólico, mas de importância organizadora fundamental. Gomes (2009, p. 49) mostra que, mesmo que a cosmologia trate de algo extraordinário, não deve ser tratada como falsa ou mentirosa, isso porque, no mito existe uma outra concepção de verdade, “nem é a concepção grega, como resultado das evidências da realidade, nem a latina, por se referir à exatidão de um relato fiel do que aconteceu”. O mito, para ela, trata de uma verdade hebraica, na qual se relaciona com a crença, fundada na confiança e na esperança, que tem sua forma mais elevada na revelação divina. Budag (2015, p. 66) percebe o mito como um discurso mítico que coloca em cena personagens, cenários e situações

²⁴ Grifo do autor: Araújo (2014, p. 104).

²⁵ Grifo nosso.

geralmente utópicos, divinos, nos quais está investida uma crença e assim, acaba sendo aplicado às questões metafísicas, que escapam à ciência.

Aqui percebemos na formulação de Gomes (2009) para o conceito de mito que, a veracidade “não está em sua verificabilidade ou em seu veredito, mas em sua promessa [...]” (GOMES, 2009, p. 49). De acordo está Vaz (2003, p 411) ao pontuar que “o mito é revelador de sentido e não imposição de verdade única, serve de veículo ao espírito humano para remontar do sensível para o seu sentido, do tempo para o eterno”. Corroborando Almeida (2011, p. 23), o mito, como potência criadora e mediadora da vida individual e coletiva, está na base das formulações ideológicas e sobretudo das narrativas históricas. Gomes (2009, p. 48) entende que “o mito, a organização cultural e o sujeito social constituem uma teia de relações, cujo estofamento constitutivo é o mesmo”. Aponta ainda, Gomes (2009, p. 51), que os mitos são verdadeiros quando possibilitam “agrupar os indivíduos, num corpo social, porque falam de um nascedouro e de um destino comuns”.

Por seu caráter simbólico, o mito, conforme Gomes (2009, p. 73), tem função mediadora, contribui para a dimensão da realidade humana inexplicável e, ainda, evidencia uma função da imaginação, que se materializa numa narrativa mítica ao reunir o psíquico e o social, o conhecido e o desconhecido, o real e o sonho, o inconsciente e a consciência. O mito produz uma síntese do mundo e mostra uma unidade fundamental, não permite que o homem se sinta isolado ou sem sentido, estranho no universo.

O mito é um dos mais antigos e poderosos elementos da civilização humana. Está intimamente ligado a todas as outras atividades humanas: é inseparável da linguagem, poesia, arte e pensamento histórico primitivo. A própria ciência teve de passar por uma idade mítica, antes de atingir a sua idade lógica: a alquimia precedeu a química, a astrologia precedeu a astronomia (CASSIRER, 2003, p. 41).

Compreendemos que o mito fornece todas as vertentes simbólicas para nos situarmos no mundo, numa racionalização em narrativas – tanto visuais quanto linguísticas, reafirmamos – onde podem se desenvolver todas as configurações do imaginário, sejam elas individuais, sociais ou de categorias culturais. Corroborando, Vaz (2003, p. 411) entende que o mito, por ele mesmo, não é uma ideia ou um conceito, mas é uma forma expressiva de significação. Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 140) salientam que “uma das funções do mito é a de fornecer modelos, preparar-nos psicologicamente para os diferentes embates em nossa trajetória existencial”.

Mello (1994, p. 45) diz que Durand vê o mito como o último fundamento teoricamente possível de explicação humana, um alicerce de conteúdo arquetípico. O mito,

segundo Pitta (2005a, p. 18), na teoria do imaginário, é um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e *schèmes* que tende a se compor em relatos, a se apresentar em forma de história. Ratifica a autora que é ainda função do mito fornecer modelos de comportamento, ou seja, permitir a construção individual e coletiva da identidade. Wunenburger (2007, p. 63) corrobora que, nesse sentido, o imaginário – a narrativa mítica – serve para dotar os homens de memória fornecendo relatos que sintetizam o passado e justificam o presente. Como exemplo, o autor cita que a fundação das cidades, “é inseparável de mitos de origem que de algum modo fixam seu destino e legitimam sua história e suas instituições”. Sem a mediação do imaginário – de uma racionalização através dos mitos – conclui Wunenburger (2007, p. 66), os indivíduos, sobretudo as sociedades, “podem não passar de organizações estáveis e funcionais passíveis de ser comparadas a formigueiros”. Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 55) entendem que o mito, como narrativa simbólica dinâmica, é um dado antropológico, “faz parte da cultura e da produção de bens simbólicos que perfazem o imaginário”.

Continuando, ressaltamos Durand (1996, p. 94-95), que relaciona quatro elementos constitutivos para uma definição de mito. O mito surge em primeiro momento como discurso, onde traz para o palco simbólico personagens, situações e cenários mais ou menos não naturais, e/ou não-profanos. Não se trata do irreal, como nos colocou Balandier (1999, p. 25), “o mito dito na ordem primordial evoca e invoca o tempo original onde o caos foi ordenado, o tempo dos começos e das potências que assumiram a função da criação”.

O segundo ponto no qual o autor define mito, é que como todo o discurso, o mito é segmentável em pequenas unidades semânticas, *mitemas*²⁶ – que ele busca no antropólogo francês Lévi-Strauss (1975, p. 243) – e pela articulação desses *mitemas*, ou seja, redundância. Destaca como terceiro ponto desse conceito, a diferença que se dá para as “desvalorizações em narrativas simples como o conto”, no qual trata de um empenhamento pregnante no mito, da *pregnância simbólica*, conceito que ele também vai buscar em Cassirer. Moraes (2016, p. 141) ratifica que o mito “tem como característica a redundância, seja dos temas ou da sequência simbólica”. Esse ponto, da *pregnância simbólica*, observamos ainda que:

A grande mudança na concepção do mito ocorre com os estudos de Cassirer, autor que resgata a dimensão sensível presente nos mitos, desenvolve a noção de *pregnância simbólica* e devolve à imaginação sua condição central na vida do espírito, pelo seu pulsar simbólico-afetivo. Assim, com Cassirer o mito recupera sua função expressiva de objetivar, simbolicamente, a experiência do homem, e não da sua vivência individual (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012, p. 56-57).

²⁶ O *mitema* é definido como a menor unidade com sentido que compõe o mito. (Garcez, 2008). O conceito de *mitema* será ampliado no tópico 6.1, página 98, da aplicação mitológica: a mitocrítica.

Para completar sua definição, Durand (1996, p. 94-95), nesse conjunto, diz que o mito põe em ação uma própria lógica especial, uma lógica que faz a sequência das três outras proposições, sobretudo a primeira e a terceira, se manterem juntas, ou seja, incorpora discursos, narrativas com situações, cenários e personagens não-naturais com a característica da redundância simbólica. Assim, conclui o autor, “um mito assinala-se e demarca-se de qualquer outro discurso, mas sua determinação faz-se, como é óbvio, pelo léxico”. Gomes (2009, p. 74) corrobora que no mito nada está isolado ou sem sentido, pelo contrário, tudo pertence a uma rede de relações.

Essa especificidade do mito para Gilberto Durand, segundo Godinho (2005, p. 98), considera então “uma característica fundamental do discurso mítico: sua repetição, sua redundância”. Durand (1996, p. 246) conclui que “toda a narrativa [...] possui um estreito parentesco com o *sermo mythicus*”, o mito, o que seria de “algum modo, o *modelo* matricial de toda narrativa, estruturado pelos esquemas e arquétipos fundamentais da psique do *sapiens sapiens*, a nossa”. Contudo, numa observação oportuna, Araújo (2003, p. 489) faz uma distinção ao destacar que são “as *imagens arquetípicas* que, enquanto parte visível daquilo que Carl Jung designa de arquétipos (...), moldam o *sermo mythicus* e não o contrário”. Afirmo o autor, “embora à primeira vista possa parecer lógico definir o mito mediante o arquétipo (...), só é possível atingi-lo através das suas manifestações”, a produção de figuras constantes que moldam ou afetam as variações culturais ou contextos históricos.

Evidenciando a importância que o imaginário – as narrativas míticas – adquire em nessa pesquisa, especificamente, as produções culturais e sobretudo midiáticas (na televisão), nosso ponto de partida se sustenta também na concepção de Castoriadis, abordada por Legros *et al* (2014, p. 95), onde “tudo o que se apresenta a nós, no mundo social-histórico, está indissociavelmente tecido no simbólico”. No âmbito social, Legros *et al* (2014, p. 12) enumeram quatro principais características contemporâneas do Imaginário como “função social”²⁷, e destacam:

- a) Uma função antropofisiológica: a necessidade do devaneio; b) Uma função de regulação humana diante da incompreensibilidade (a morte, por exemplo): operando como intermediária do mito, do rito, do sonho ou, ainda, da ciência; c) Uma função de criatividade social e individual: representando os principais mecanismos da criação e oferecendo uma abertura epistemológica (relativizando a percepção do real); E uma função de comunhão social: favorecendo, principalmente pelo mimetismo, os ideais-tipo, os sistemas de representação, a memória coletiva.

²⁷ Grifo dos autores – Legros *et al* (2014, p. 12).

E então, continua Durand (2004, p. 90), essa concepção do mito na teoria do imaginário vem ratificar o conceito de trajeto antropológico, o que faz emergir um *vaivém*²⁸ contínuo do simbólico nas raízes inatas da representação do *sapiens* e, nas várias interpelações do meio cósmico e social. Para Turchi (2003, p. 31), é o trajeto antropológico que “pluraliza e singulariza as culturas, sem esquecer a natureza biológica do homem, plena de potencialidades de atualizações culturais”. Continua a autora, “é o mito que de alguma forma distribui os papéis da história e permite decidir o que faz o momento histórico, a alma de uma época”. Nesse aspecto, Jorge e Moraes (2015, p. 16) destacam que “o mito é o combustível que alimenta esse reservatório/motor das construções imaginais da sociedade”. É o mito uma mediação do homem com o mundo, numa narrativa dinâmica, “não para que o homem simplesmente conheça, compreenda ou explique o mundo, mas também para se inserir, para se situar, para se apaziguar, para viver em grupo, para produzir cultura, para se desenvolver, enfim, para existir. (ALMEIDA, 2011, p. 24).

Moraes (2016, p. 146) coloca que, “partindo para uma sociologia do imaginário, Maffesoli (2011) diria que este é a aura de um grupo, aquilo que imaginalmente o une”. Nessa perspectiva subsiste então uma questão importante que nos remeterá à próxima seção: o imaginário, sobretudo as narrativas míticas, é que organiza um grupo enquanto comunidade imaginada e que transcende as pessoas que o compõem?

O Mito e uma sociologia do imaginário

Para abordar essa tópica, começamos observando Maffesoli (1998, p. 101-102), quando argumenta que o tempo não se acelera numa direção linear, “ao contrário daquilo que pensava o progressismo moderno e seus diversos avatares contemporâneos, bem ao contrário, parece encurvar-se.” O que está discutindo aqui são as questões das narrativas míticas, onde o arcaico e o tradicional se reencantam. Para o autor, através dos mitos, dos sonhos coletivos, “toda a pré-história da humanidade continua a exprimir-se [...], algo que ultrapassa cada indivíduo e que o integra em um conjunto mais amplo do qual ele é parte integrante”. Cassirer (2003, p. 57) fala que “em todas as atividades e em todas as formas de cultura humana encontramos uma *unidade na diversidade*²⁹”, ou seja, uma homogeneidade de esquemas (no sentido de sinopse, de plano), um esqueleto ou fórmula comum, se assim podemos

²⁸ Grifo do autor: Durand (2004, p. 90).

²⁹ Grifo do autor: Cassirer (2003, p. 57).

compreender, e ratifica que ainda, “os motivos do pensamento mítico e da imaginação mítica são, em certo sentido, sempre os mesmos”.

Para Turchi (2003, p. 157), “a história que forja a união de um grupo nem sempre se constitui de fatos comprovados”, muitas vezes abastecem-se de narrativas metafóricas que possam servir de exemplo, tomando assim a manifestação do mito em toda a sua essência e natureza, o que lhe dará uma forma.

Enquanto a cultura de um grupo, para Maffesoli (2001, p. 75), pode ser identificada de forma precisa, seja por meio das suas grandes obras culturais, no sentido restrito, o Imaginário, na essência antropológica do termo, trata de uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera que ultrapassa suas obras, algo de imponderável, o estado de espírito que caracteriza um povo. O imaginário característico de um povo, aponta Wunenburger (2007, p.79), é “o produto cumulativo de sua história afetiva e de suas narrações míticas retrospectivas”. Para o autor, é o imaginário que alimenta a cultura, a memória do grupo, e “molda inevitavelmente o gosto, a sensibilidade, as obras, os estilos, os valores de um povo, ao menos em alguma de suas faces”. Maffesoli (2001, p. 75) complementa que “esta é a ideia fundamental de Durand: nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de *algo mais*, [...] que se tenta captar por meio da noção de imaginário”.

Podemos compreender que esta noção do imaginário de um grupo social nos reporta, devolve-nos, mais uma vez, ao conceito de *Trajeto Antropológico* de Gilbert Durand, ao passo que “o ser humano vive, portanto, uma constante necessidade de equilíbrio, nesta gangorra existencial, entre as imposições do meio e a sua própria subjetividade” (BARROS, 2014, p. 48). Importa-nos, ao continuar nesse entendimento, atentar para o que enfatiza Turchi (2003, p. 31), “que é através da cultura que o imaginário aparece plenamente – a gênese do símbolo está nas construções imaginárias culturais”. Barros (2014, p. 51) mostra que Maffesoli está de acordo ao afirmar que a vida em sociedade é tributária de imagens que estão enraizadas nela. Corrobora Moraes (2016, p. 142) que a substância do mito – as narrativas mitológicas – está continua e estreitamente ligada ao conceito de *trajeto antropológico*, por todo esse dinamismo entre o social e individual, sendo o que “o mito, [...] nos permite discutir a condição humana e as relações sociais dos grupos envolvidos pela natureza das imagens simbólicas veiculadas, advindas dos arquétipos universais, manifestadas pelas criações artísticas e culturais”. Complementa Kauling (2017, p. 39) que, nesse viés antropológico, “o imaginário é uma introspecção do real, uma aceitação inconsciente, uma maneira de ser, partilhada com outros. É o antes, o durante, o depois”, ou seja, como concordamos em *Legros et al* (2014, p. 18), comportamentos que “[...] se inscrevem em um cenário em que o passado, o presente e o

futuro permanecem emaranhados”. Assim, entendemos o imaginário como uma via que coliga os aspectos antropológicos aos sociológicos, uma relação socialmente construída, negociada e mantida no curso das interações humanas.

Realçando toda essa concepção, Legros *et al* (2014, p. 10) justificam pensar uma sociologia do imaginário pontuando que a vida dos homens e das sociedades é, constantemente, submetida aos impulsos imaginários, tanto materiais quanto nas produções mentais, coletivas e individuais. Para os autores, “o imaginário, assim, diz respeito a uma civilização: circula através da história, das culturas e dos grupos sociais”. Ampliando, pontuam que, para Durand “o imaginário é o produto do pensamento mítico”, concreto, que funciona sob o princípio da analogia e das recorrências simbólicas. Sironneau (2003, p. 221), explica que foi *Durkheim*³⁰ que mostrou a importância do símbolo no âmbito social, um grupo social necessita representar a sua unidade de uma forma sensível, ou seja, de se simbolizar objetivamente no sentido de estabelecer e subsistir enquanto comunidade simbólica, numa (in)consciência coletiva. Durkheim (1922, p. 120, *apud* LEGROS *et al*, 2014, p. 54) insiste nesse ponto essencial: “a sociedade é antes uma comunidade de ideias. O que liga os homens ao seu meio é *uma maneira comum de pensar, ou seja, de representar as coisas*³¹”.

A sociologia, explica Sironneau (2003, p. 230) fez, e faz, uma reflexão mais geral – do que meramente às aproximações políticas³² – sobre “a constituição do laço social que coloca em primeiro plano o papel instituinte do imaginário e o papel fundador do mito”. Retoma Sironneau (2003, p. 228) sua orientação, corroborando com a afirmação de *Claude Lévi-Strauss*, “os mitos ensinam-nos muito acerca das sociedades de onde provêm”, quando este também reconhece que foram os etnólogos os primeiros a chamar a atenção para a dinâmica própria do pensamento mítico na vida social. Concordam Legros *et al* (2014, p. 189), então, que “a sociologia do imaginário identifica as imagens que movem subterraneamente o social e determinam os comportamentos coletivos”.

³⁰ *Émile Durkheim* nasceu em 1858 em Epinal, no noroeste da França e faleceu em Paris, no ano de 1917. Discípulo de Kant e Augusto Conte, sua contribuição foi notável para a consolidação da sociologia enquanto ciência na França. A contribuição científica de *Émile Durkheim* para a análise da sociedade foi vasta, abordando diferentes segmentos e processos sociais [...] fundamentais para a construção de uma lógica conceitual voltada ao consenso social. (LUCENA, 2010, p. 295-296).

³¹ Citação do autor: Durkheim (1922, p. 120), grifada por Legros *et al* (2014, p. 54).

³² O estudo da relação do pensamento mítico e as ideologias políticas contemporâneas tornou-se um domínio muito rico em investigações de todo o gênero, hoje amplamente balizado por sociólogos e mitólogos. Claude Lévi-Strauss já tinha feito essa observação [...]: “nada é mais parecido com o pensamento mítico do que a ideologia política”. (SIRONNEAU, 2003, p. 230).

Dentre uma série de domínios da sociologia e sua aproximação ao imaginário destacados por Sironneau (2003), resgatamos dois deles, dos quais nos remetemos para importantes reflexões nesta pesquisa:

- a) *A sociologia dos mitos fundadores* das cidades, das nações e dos impérios desenvolveu-se igualmente numa perspectiva semelhante à de uma sociologia do imaginário, étnico ou nacional. Este domínio é muito vasto, por isso evocaremos apenas os trabalhos de *Elise Marienstra* sobre os mitos fundadores da nação americana, os de *Colette Beaune* sobre os mitos fundadores da nação francesa e os de *Frédéric Monneyron* sobre a relação entre mito e nação na Europa (SIRONNEAU, 2003, p. 234).
- b) *A sociologia dos meios de comunicação social* (fotografias, quadrinhos, cinema, televisão) deu igualmente lugar a numerosos trabalhos, onde o fato de se ter em consideração a imagem e o mito constitui núcleo central. Citamos aqui os trabalhos de *Edgar Morin*, *Jean Cazeneuve* e *Jean-Jaques Wunenburger* (SIRONNEAU, 2003, p. 235).

Conclui o autor, a sociologia do imaginário na contemporaneidade, dentro da sociologia tradicional, “sua vocação é, à semelhança daquilo que Gilbert Durand sempre sugeriu, pluridisciplinar, tanto a nível de seus objetos como a nível de seus métodos” (SIRONNEAU, 2003, p. 235). Constatamos aqui, mais um ponto de justificação da nossa dissertação, ao ponto de que, como nos colocou Sironneau (2003), vários estudiosos vêm se dedicando para interpretar, na sociedade, essas questões do mito fundacional de determinadas sociedades, bem como os estudos das narrativas míticas nos meios de comunicação

Para continuarmos nesse entendimento entre a narrativa mítica e sociedade, como nos aponta Gomes (2009, p. 69), compreendemos então o social como o estar junto grupal, uma comunhão de membros marcados por uma mesma experiência vivida, por uma sensibilidade, unidos por uma viscosidade emocional. Esse viver o grupo, continua a autora, aponta para um princípio agregador capaz de mobilizar uma interdependência, uma identidade/identificação, e uma forma de eternidade. Existe, na caracterização de grupo social, uma homogeneidade nos motivos do pensamento mítico, como já nos lembrou Cassirer (2003), uma forma de tornar visível a forma arquetípica da sociedade, ou seja, “há uma forma matricial da qual se molda uma memória coletiva, essa forma é o mito” (GOMES, 2009, p. 70). Araújo (2014, p. 116)

ratifica esse postulado que “o mito já é esboço de racionalização, visto que ele utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias”.

Sobre esse ponto de vista, Gomes (2009, p. 70) trata de apresentar dois modos possíveis do mito formar uma construção social, pela linguagem e pelas imagens arquetípicas. *O mito forma o social pela linguagem*, já que ela própria é a característica da narrativa mítica e também porque a linguagem determina ação, ou seja, o homem vive pela linguagem, por meio dela ele sente e atua. Para a autora, a linguagem é definida mais como comunicativa do que informativa no aspecto social.

Ao se pensar no mito como linguagem, há pelo menos dois modos de conceber sua função. Uma primeira como sistema semiológico a serviço da ideologia burguesa e uma segunda como sistema simbólico que remete a transcendência e a universalidade. [...]. Dessa forma (a segunda), o mito, por ser simbólico, tem a função mediadora. Além de contribuir para se perceber uma dimensão da realidade humana inexplicável, o mito traz à tona uma função da imaginação. Essa função materializa-se na narrativa mítica [...]. Além do mais o mito tem uma função socializante, produz uma comunicação profunda com o meio social (GOMES, 2009, p.71-74).

O mito forma o social pelas imagens arquetípicas, segundo Gomes (2009, p. 75), quando, para além da linguagem, os sujeitos sociais permanecem ligados a uma certa psicologia coletiva, por meio dos arquétipos sob os quais se constrói a vida em sociedade.

[...] o mito é uma constelação de crenças, sentimentos e imagens organizadas ao redor de um tema central, com a finalidade de auxiliar os sujeitos sociais a confrontarem e elaborarem os seus desafios existenciais [...], na necessidade humana de lidar psicologicamente com os dramas humanos, dos quais a mortalidade é o principal. [...]. É quando vivemos as mesmas experiências que nossos ancestrais que as mensagens míticas são captadas. Essas vivências têm a ver com as passagens que fazemos tanto ao longo da vida corporal, quanto ao longo das relações que estabelecemos com os outros (GOMES, 2009, p. 75-76).

Desse modo, Campbell (1990, *apud* GOMES, 2009, p. 79) reconhece que os mitos têm, para além de função de modelagem social, de oferecer suporte ou validação de determinada ordem social, têm uma função pedagógica, ensinar aos indivíduos através das narrativas míticas. Apesar de assumirem roupagens diversas em diferentes épocas, seus temas são redundantes, sempre os mesmos, ainda quando, “além de serem cíclicos, recorrentes, mantêm-se por um tempo, esgota-se e depois reaparecem. É assim porque se baseiam nas experiências das pessoas de uma dada comunidade, num tempo e espaço determinado [...]” (GOMES, 2009, p. 78). Mostra ainda a autora que o social, para Campbell (1990), é moldado pelo mito quando os indivíduos juntos buscam uma forma de experimentar o mundo e experimentar a eternidade, numa memória histórica coletiva. Conclui Gomes (2009, p. 81) que “o mito é aquele conjunto

de imagens, portanto diverso e plural, que permanece como *invariante imóvel*³³ na história de uma dada sociedade. Para a autora, o mito não é apenas linguagem, mas o inconsciente manifesto nas imagens sociais. Durand (1996, p. 135) completa que os *sermones mythenici* são “reguladores que emergem periodicamente para comemorar e restituir a sociedade em causa”.

O mito, nesse processo histórico de mediação, pedagógico – como associa Campbell –, no qual o homem está inserido, marca certos regressos, certas redundâncias, assim como uma narrativa exige memória, e observa Durand (1996, p. 161), “o encadeamento dos atos e das obras dos homens não difere da narrativa redundante e recorrente revelada pelo *sermo mythenicus*”.

Deste ponto, recuperamos a concepção da narrativa mítica do social no sentido de origem, como nos colocou muito bem Gomes (2009, p. 48) em que “o relato do nascimento das coisas é uma narrativa mítica, porque se propõe a descrever uma origem”. O mito, complementa também Gomes (2009 p. 74), tem papel funcional socializante, “reunir, produzir uma síntese de mundo, mostrar uma unidade fundamental”. Ao contar as origens por meio de uma história, coloca Vaz (2003, p. 414), numa narrativa que cruza o natural, os mitos sugerem que a vida do homem, e do grupo, é significativa e preciosa. Continua o autor, “recorrer ao imaginário para se exprimir pelo mito é acreditar num mundo que transcende o físico que se vê, é pensar nele, deseja-lo, tê-lo como paradigma ideal do real e do realizável”. É, portanto, ao nível da análise, da manifestação mítica de uma existência de um grupo cultural, onde vamos encontrar essa dimensão primordial do simbólico que caracteriza o imaginário social.

Isto posto, avançaremos aos pressupostos durandianos dos conceitos operatórios destinados à identificação e evidenciação de um mito (ou mais) e suas transformações em uma obra, ou seja, após termos nos esforçado para fundamentar neste capítulo nosso entendimento das bases da teoria geral do imaginário de Gilbert Durand, nos atentaremos, adiante, das possibilidades e dos métodos de investigação do *sermo mythenicus* – “mitodologia, para designar o método próprio ao estudo do imaginário” (PITTA, 2005a, p. 97), subdividida em duas sistemáticas: a mitocrítica e a mitanálise, a qual nos limitamos e objetivamos aos estudos da mitocrítica e nos dedicaremos a essa sistemática numa seção específica da dissertação para sua aplicação – essa recorrência simbólica matriz de toda produção imagética, o conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras visuais e/ou linguísticas, como nos lembra Wunenburger (2007, p.11) do homem e do seu grupo social. Para isso, observamos:

³³ Grifo da autora: Gomes (2009, p. 81).

Portanto, os conteúdos imaginários [...] de uma sociedade nascem durante um percurso temporal e um fluxo confuso, porém importante, para finalmente se racionalizarem numa “teatralização” [...] de usos “legalizados” [...], positivos ou negativos, os quais recebem suas estruturas e seus valores das várias “confluências” sociais [...], perdendo assim sua espontaneidade mitogênica em construções filosóficas, ideologias e codificações (DURAND, 2004, p. 96)

Nesse argumento de Durand (2004), alcançamos um caminho que nos levará para duas outras temáticas essenciais nesta fundamentação, a questão da identidade nacional e comunidade imaginada, também o uso da TV como tecnologia do imaginário, ou seja, quando o autor aponta para os “valores das várias confluências sociais”, discutiremos essas questões vinculadas à percepção de uma identidade nacional brasileira, sendo essa como objeto de estudo, “racionalizada numa teatralização de usos legalizados”, no nosso caso, numa obra televisional. É nessa perspectiva que, ressaltamos nossa pesquisa dos estudos do Imaginário na concepção de Gilbert Durand (1983; 1985; 1993; 1996; 2004; 2012), e contribuições de autores diversos, numa análise mitológica que remete especificadamente a representação histórica (memória coletiva) e construção de uma identidade nacional brasileira.

Assim sendo, antes de nos lançarmos efetivamente à mitologia, sobretudo à mitocrítica, nosso próximo capítulo tratará essencialmente da fundamentação teórica sobre as questões que envolvem identidade cultural, sob o ponto de vista das comunidades imaginadas.

4 IDENTIDADE CULTURAL E NARRATIVA NACIONAL

Na contemporaneidade, as representações sociais, a memória social e a cultura imaterial de um grupo têm envolvido, como aponta Dias (2011, p. 152), recentes debates teóricos pela perspectiva dos estudos culturais, ou seja, tornou-se tema bastante emergente numa série de indagações sobre a cultura. Salientamos aqui o que nos interessa de imediato, este grupo como uma nação, no qual estamos observando, nesta pesquisa, as questões do Imaginário.

Para essa fundamentação, nos parece essencial percorrer um caminho evidente, os conceitos de *identidade cultural*, uma *identidade nacional* e enfim as possíveis vertentes das narrativas para uma *identidade nacional brasileira*, assim, buscando compreender nos autores essas percepções para possibilitar nossa investigação na teoria do Imaginário e aplicar metodologicamente a mitocrítica, adiante.

O conceito de identidade cultural é um tema relativamente novo que vem sendo estudado, como afirma Hall (2015, p. 9), “é demasiado complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova”.

É realmente um dilema e um desafio para a sociologia – se você se lembrar que, há apenas algumas décadas, a *identidade* não estava nem perto do centro do nosso debate, permanecendo unicamente um objeto de meditação filosófico. No entanto, continua o autor, atualmente “a *identidade* é o *papo do momento*³⁴, um assunto de extrema importância e em evidência (BAUMAN, 2005, p. 23-34).

Para Cerri (2002), identidade é a condição das coisas ou pessoas de serem iguais (deriva de *idem*³⁵), ou o conjunto de características que permite diferenciar um grupo como ele mesmo e não como outro. Bauman (2012, p.32) explica que *ter uma identidade*³⁶ parece ser

³⁴ Grifo do autor: Bauman (2005, p. 24).

³⁵ Identidade: Do latim *idem*, igualdade e continuidade. A qualidade daquilo que é idêntico, o estado de uma coisa que não se modifica. Disponível em: <<http://maltez.info/respublica/topicos/aaletrai/identidade.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

³⁶ Grifo do autor: Bauman (2012, p.32).

uma das necessidades humanas mais universais [...] em que “todos nós parecemos participar da busca do que *Michel Morineau*³⁷ denominou, de forma adequada, *la douceur d’être inclu*³⁸:

Por si mesma, em certo sentido, essa expressão diz tudo: corresponde a um desejo básico – o de pertencer, fazer parte de um grupo, ser recebido por outro, por outros, ser aceito, ser preservado, saber que tem apoio, aliados. [...]. Ainda mais importante que todas essas satisfações específicas, obtidas uma a uma, em separado, é aquele sentimento subjacente e profundo, sobretudo o de ter a identidade pessoal endossada, confirmada, aceita por muitos – o sentimento de que se obteve uma segunda identidade, agora uma identidade social (BAUMAN, 2012 p. 32).

Essa constatação diz precisamente ao “medo da crueldade da exclusão que torne tão doce a expectativa de pertencer”, afirma Bauman (2012, p. 208), a experiência da exclusão, continua, “cria a sede de identidade e desencadeia a busca ativa pelo doce néctar do pertencimento, ou seja, da confirmação autorizada da identidade, imprimindo sobre ela um visto de entrada”.

Esse conceito pode ser, em primeiro momento, visto como uma forma de coletividade, uma característica de um grupo que partilha das mesmas atitudes numa construção social e que faz seus indivíduos se sentirem mais próximos e semelhantes. A cultura, nos parece, é responsável pela identificação e diferenciação dos diversos indivíduos em sua sociedade, sendo essa intimamente ligada à memória do grupo, ao conjunto de valores que os definem e a coletividade a qual fazem parte. Como ponto de partida, podemos assumir que as preocupações com as questões sobre a identidade de um povo se deve a tudo que está atrelado à sua cultura, bem como suas tradições, os impulsos imaginários, tanto materiais quanto nas produções mentais, coletivas e individuais.

Rodrigues (2013, p. 51-52) discute, entre vários pontos de vista, a origem do termo Cultura, sendo importante aqui observar o entendimento do autor atribuindo à síntese do termo germânico *Kultur*, que simbolizava aspectos espirituais de uma comunidade e do termo em francês *Civilization*, que se referia às realizações materiais de um povo. A síntese destes termos foi organizada por *Edward Tylor* em 1871, originando o vocábulo em inglês *Culture*, que pode ser traduzido como Cultura (LARAIA, 1996, p. 25). Tylor define então o termo como “todo

³⁷ Michel Morineau (1929-2007) foi um historiador francês especializado na história da era econômica moderna. Professor de Economia na Universidade Blaise-Pascal, de Clermont-Ferrand II (em 1989), depois na Universidade de Paris XII Val-de-Marne (1991). (Tradução nossa). Disponível em: <http://data.bnf.fr/11916893/michel_morineau/>. Acesso em: 24 jul. 2017.

³⁸ Em português: a doçura de ser incluído. (Tradução nossa). *La douceur d’être inclu*, in F. Thelamon (org.), *Sociabilité, Pouvoirs et Société*, atas do Colóquio de Rouen, nov 1983, Rouen, Université de Rouen, 1987, p.19. (*apud* BAUMAN, 2012, p. 208).

complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (TYLOR *apud* LARAIA, 1996, p. 25).

Não temos como empreender nessa pesquisa todo um esgotamento da origem deste conceito, mas entendemos que é oportuno tomar fundamento do enfoque antropológico para evitar distanciamento dos objetivos principais de nosso estudo, o Imaginário.

Claude Lévi-Strauss, o mais destacado antropólogo francês, considera que a cultura surgiu no momento em que o homem convencionou a primeira regra, a primeira norma. Para Lévi-Strauss, esta seria a proibição do incesto, padrão de comportamento comum a todas as sociedades humanas. Todas elas proíbem a relação sexual de um homem com certas categorias de mulheres (entre nós, a mãe, a filha e a irmã) (LARAIA, 1996, p.54).

Bauman (2012) ressalta essa afirmação corroborando com os estudos de Lévi-Strauss:

A proibição do incesto oferece o ponto de encontro mais evidente entre natureza e cultura: a natureza impõe a necessidade de aliança sem definir seu formato; a cultura determina sua modalidade. O *Dasein*³⁹ é natural, o *Sosein*³⁹, cultural. Este parece ser um padrão universal para os laços que unem os fenômenos culturais a seu alicerce natural [...] (BAUMAN, 2012, p. 158).

Laraia (1996, p. 55) apresenta Leslie White, antropólogo norte-americano contemporâneo, que considera que a passagem do estado animal para o humano ocorreu quando o cérebro do homem foi capaz de gerar símbolos.

Todo comportamento humano se origina no uso de símbolos. Foi o símbolo que transformou nossos ancestrais antropóides em homens e fê-los humanos. Todas as civilizações se espalharam e perpetuaram somente pelo uso de símbolos. [...]. Toda cultura depende de símbolos. É o exercício da faculdade de simbolização que cria a cultura e o uso de símbolos que torna possível a sua perpetuação. Sem o símbolo não haveria cultura, e o homem seria apenas animal, não um ser humano. [...]. O comportamento humano é o comportamento simbólico. Uma criança do gênero Homo torna-se humana somente quando é introduzida e participa da ordem de fenômenos superorgânicos que é a cultura. E a chave deste mundo, e o meio de participação nele, é o símbolo (WHITE, 1970, *apud* LARAIA, 1996, p. 55).

Diante das contribuições oferecidas por Laraia (1996), entendemos, por essa via antropológica, que, em essência, a cultura representou verdadeiro salto da natureza para a humanidade, ratificando aqui o que Cassirer (1994) nos apresentou, essa característica que

³⁹ *Dasein e Sosein*: Trata de uma análise de diversas maneiras do ser, que podemos visualizar, em português, aproximadamente da seguinte maneira: *Dasein* é o que existe efetivamente, isto é, o que age. *Sosein* é a essência do *Dasein*, é aquilo mesmo que está aqui (da) para agir. (FLUSSER, 2004, 149).

distingue o homem dos outros animais, a capacidade da imaginação, (re)conhecimento e representação por meio da construção de significados, ou seja, pela simbolização, o *homo symbolicum(s)*. Corroborando Rodrigues (2013, p. 53) que “[...] a cultura não é estanque, varia de acordo com cada sociedade e cada sociedade tem uma cultura própria e diferente”. Morigi *et al* (2012, p. 185) pontuam que através das representações sociais se manifestam as relações simbólicas que fortalecem o sentimento de identidade do grupo. Segundo Jodelet (2002, p. 22), as representações sociais atuam como “[...] uma forma de conhecimento socialmente elaborado e compartilhado, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social”. Para os autores, as produções simbólicas expressam e ajudam na construção das identidades, das práticas culturais e das tradições que, por sua vez, conformam modos de vida.

Cultura abrange todas as realizações materiais e os aspectos espirituais de um povo. Ou seja, em outras palavras, cultura é tudo aquilo produzido pela humanidade, seja no plano concreto ou no plano imaterial, desde artefatos e objetos até ideias e crenças. Cultura é todo complexo de conhecimentos e toda habilidade humana empregada socialmente. Além disso, é também todo comportamento aprendido, de modo independente da questão biológica (SILVA, 2006, p.85).

Essa reflexão sobre a cultura aproxima-nos da teoria do Imaginário quando retomamos as colocações de Wunenburger (2007, p. 11-14) que define o imaginário como conjuntos dinâmico das produções mentais e materializadas, com base num agrupamento sistêmico de imagens na medida em que comportam uma espécie de princípio de auto-organização, e também, sobretudo, a concepção de Castoriadis, abordada por Legros, *et al* (2014, p. 95), onde “tudo o que se apresenta a nós, no mundo social-histórico, está indissociavelmente tecido no simbólico”. Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 14) concordam que a cultura é a via da criação, da transmissão, da apropriação e interpretação dos bens simbólicos e das relações que se estabelecem. Para concluir essa aproximação – ou diferenciação – dos termos cultura e imaginário, é essencial observar que:

A cultura é um conjunto de elementos e de fenômenos passíveis de descrição. O imaginário tem, além disso, algo de imponderável. É o estado de espírito que caracteriza um povo. [...] A cultura pode ser identificada de forma precisa, seja por meio das grandes obras da cultura, no sentido restrito do termo, teatro, literatura, música, ou, no senti do amplo, antropológico, os fatos da vida cotidiano, as formas de organização de uma sociedade, os costumes, as maneiras de vestir-se, de produzir, etc. O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável (MAFFESOLI, 2001, p. 75).

Esta breve noção de cultura nos interroga de maneira especial para um dado do conceito de identidade cultural, ou seja, quais os elementos constituintes possíveis de referenciar culturas diferentes com determinadas e específicas características identitárias? Compreendemos, a priori, que nossa perspectiva de discussão que envolve a ideia de uma *identidade cultural* ligada a sistemas coletivos específicos e que diferenças entre identidades que permitem reconhecer um determinado grupo, só podem ser percebidas se estiverem associadas a elementos efetivamente significativos e a sua carga simbólica de orquestração social. É este caminho que estamos percorrendo quando nos propomos em investigar num dado produto televisional – a série de TV ficcional histórico-contemporânea *Família Imperial* – quais manifestações caracterizam simbolicamente tais identificações de uma nacionalidade brasileira, observadas pela perspectiva dos estudos do Imaginário pela perspectiva durandiana.

Existe, com obviedade, uma forte relação entre o subjetivo e o coletivo na vivência das identidades, é o que aponta Woodward (2000, p. 15). De fato, ratifica Rosa (2008, p.29), elas “exercem uma interdependência em sua função social: não há como vivenciar uma identidade cultural específica se esta não for incorporada à identidade pessoal de cada agente social”. No entanto, tal distinção colocada é necessária para salientar nosso destaque – de acordo com os objetivos da dissertação – em percorrer o caminho das identidades culturalmente formadas, portanto das identidades culturais, essencialmente numa perspectiva coletiva.

Hall (2015, p. 29) aponta para o conceito de identidades culturais, em particular, centrada nas questões de uma *identidade nacional*, para ele, no mundo moderno – e contemporâneo – “as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Nesse contexto, é interessante acompanhar a seguinte formulação:

Quando afirmamos que pertencemos a um determinado grupo, não passa pela nossa cabeça querer saber de que modo o referido grupo se construiu como um conjunto dotado de identidade e de que maneira eu só existo mediante a existência e identidade desse referido grupo. [...]. Uma sociedade não é uma coisa muito palpável, é um conceito muito flexível e difícil de ser percebido concretamente, como já havia observado o mais consagrado dos sociólogos, o alemão Max Weber. Neste sentido, a identidade de um grupo forma-se normalmente por sinais externos e por um conjunto de símbolos e valores a partir dos quais se opera uma identificação (DECCA, 2002, p. 8).

Para ampliar esta perspectiva da identificação, Maffesoli (2005, p. 327) nos apresenta o conceito grego de *Paideia*: a formação do homem em seu sentido mais profundo com a transmissão dos valores de uma geração à outra e, para integrar-se, nesse sentido, é preciso identificar-se com esses valores que fortalecem o grupo social e que se constituem e perduram a partir de um pólo idealizado. Para Maffesoli (2005, p. 328), este é entendido como:

[...] sendo um imaginário que atrai, que fascina, em torno do qual se cristalizam as atitudes, as representações que constituem a sociedade. [...]. Em outras palavras, a figura, o ideal, a imagem idealizados favorecem o contexto, integram o indivíduo num sistema de comunicação e inter-relações que é causa e efeito de toda a sociedade. *Primum relationis*.

Afirma Maffesoli (2005), não há cultura sem identificação. Uma identificação com certa nacionalidade é especificamente simbólica, podemos fundamentar isso sustentados por Hall (2015, p. 29), quando diz que “ao nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses, ou galeses, ou indianos, ou jamaicanos” – ou brasileiros –, mas obviamente, admite o autor, estamos falando metaforicamente, ou seja, “essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes”. Hall (2015, p. 30) coloca ainda que as identidades nacionais não são coisas com as quais nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação, sendo a nação “algo que nos produz sentidos – *um sistema de representação cultural*⁴⁰”. Complementa ele, uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu “poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade” (SCHWARZ, 1986, p. 106 *apud* HALL, 2015, p. 30). O autor corrobora com Anderson (1989) quando apresenta o conceito de que a identidade nacional é uma *comunidade imaginada*⁴¹.

Benedict Anderson foi um dos autores que procurou compreender o imaginário correlacionado ao conceito de nação e, para isso, parte da seguinte formulação: “Dentro de um espírito antropológico, proponho, então, a seguinte definição para nação: ela é uma comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana” (ANDERSON, 1989, p. 14). Saliba (1996, p. 311) diz que Anderson procurou compreender todo o imaginário ligado à nação com os sistemas culturais amplos que a precederam, para o autor, Anderson gerou o que chama de “*mágica do nacionalismo*: sua capacidade de transformar o acaso em destino, a fatalidade em continuidade, a contingência em significado”. Anderson (1989) desenvolveu uma específica pesquisa.

Para os casos específicos que Anderson analisa, dentro de sua especialidade, os países do Sudeste Asiático – os sistemas culturais relevantes que precederam a nação foram a comunidade religiosa e o reino dinástico. Anderson privilegiou, sobretudo, os destinos peculiares de suportes de difusão como o livro e o romance – respectivamente, a mercadoria impressa e o gênero literário característicos da produção cultural na modernidade [Anderson 1989] (SALIBA, 1996, p. 311).

⁴⁰ Grifo do autor: Hall (2015, p.30)

⁴¹ Grifo do autor: Hall (2015, p.31)

Desse ponto de vista, segundo Anderson (1989), as diferenças entre as nações estão justamente nas formas diferentes como elas são imaginadas. Por imaginada, corrobora com Seton-Watson (1977, p. 5, *apud* ANDERSON, 1989, p. 14), na simples afirmação de “o que posso dizer é que uma nação existe quando um número significativo de pessoas de uma comunidade considera que constituem uma nação, ou se comportam como se constituíssem uma nação”. Coloca ainda que “podemos traduzir *considera* por *imagina*”.

Contudo, para compreendermos melhor esse conceito de Anderson (1989, p. 14), de comunidade imaginada, observamos que, segundo o autor, é *imaginada* pois, mesmo nas menores das nações, seus membros – compatriotas – não se conhecerão numa totalidade, “nem sequer ouvirão falar deles”, mas compartilharão dos mesmos símbolos, um sentimento de unificação, uma comunhão. Além disso, é imaginada como *limitada*, “porque até mesmo a maior delas, que abarca talvez um bilhão de seres humanos, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais encontram-se outras nações. Nenhuma nação se imagina coextensiva com a humanidade” (ANDERSON, 1989, p. 15), não procura abraçar toda a população mundial.

Segundo Rodrigues (2013), um dos primeiros estudos reconhecidos sobre a concepção moderna de nação é referida em Renan (1882)⁴², que rejeita uma concepção estatal de nação e busca identificar a nação como forma de moralidade. “Os elementos provenientes do passado, como lembranças comuns, são tão importantes quanto os elementos do presente, como o consentimento atual de se viver juntos e desejo de continuar a compartilhar a herança comum” (RENAN, 1882, p.1, *apud* RODRIGUES, 2013, p. 22).

Sobre uma concepção estatal de nação, em termos de política prática, observamos as seguintes colocações:

As culturas são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura *nacional*. As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada, sob aquilo que Gellner⁴³ chama de “teto

⁴² Transcrição de uma conferência de *Ernest Renan* na Universidade de Sorbonne em 11 de março de 1882. Na referida obra, denominada *O que é uma Nação?* No original *Qu'est-ce qu'une nation?* (RODRIGUES, 2013, p. 22).

⁴³ Gellner, Ernest 1998. *Dos Nacionalismos*, Lisboa, Teorema (*Encounters with Nationalism* 1994). [...], uma coletânea de artigos escritos entre 1989 e 1994. É conhecido o contributo do seu autor para a reflexão sobre o nacionalismo. As suas teses sobre este fenómeno surgem ainda em 1965, mas é com *Nações e Nacionalismo*, de 1983, que Gellner se transforma na referência incontornável que hoje conhecemos no campo da reflexão sobre o fenómeno nacionalista. (ALVES, V. M., [Recensão a] Gellner, Ernest 1998. *Dos Nacionalismos*, Lisboa, Teorema (*Encounters with Nationalism* 1994). CIAS - Centro de Investigação em Antropologia e Saúde, 2017. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316.2/41247>. Acessado em: 24, jul. 2017.)

político” do Estado-nação, que se tornou, assim, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas (HALL, 2015, p. 30).

Ainda, nessa discussão, como exemplo, Bauman (2012, p. 38), ao discutir os esforços para a implantação do projeto nacionalista francês, disse que “a ideia que orientou todos os esforços do Estado-nação moderno foi a de impor um tipo de lealdade sobre o mosaico de *particularismos* locais, comunitários”.

Khaled Junior (2010, p. 48) corrobora com Hall (2015) que as nações são uma invenção da modernidade, mesmo que soe aparentemente como um conceito da antiguidade. Para ele, o próprio termo nação é historicamente recente e sem dúvida, um dos consensos mais aceitos entre os teóricos do nacionalismo. “No sentido moderno, a sua utilização vincula-se a um Estado Nacional, que promoveu de cima para baixo a invenção da nação, pois foi o Estado que construiu a nação, e não o contrário”.

Entretanto, a discussão política de tal concepção do termo não é essencialmente expressiva para o objetivo da nossa dissertação, pois, sem dúvida, a definição de nação representa um conceito mais intrincado e problemático de se atingir, contudo, é relevante o exposto como historicidade. Ratificando essa complexidade de delimitar um conceito tão plural, cabe-nos observar que:

A Nação pode ser vista como uma configuração histórica, em que se organizam, sintetizam e desenvolvem forças sociais, atividades econômicas, arranjos políticos, produções culturais, diversidades regionais, multiplicidades raciais. Tanto o hino, a bandeira, o idioma, os heróis e os santos, como a moeda, o mercado, o território e a população adquirem sentido no contexto das relações e forças que configuram a Nação. A Nação pode ser uma formação social em movimento; pode desenvolver-se, transformar-se, romper-se (IANNI, 1987, p. 5).

A fundamentação do conceito de identidade nacional, de uma nação, que nos interessa resolver no momento é aquela que está relacionada às narrativas simbólicas, aos aspectos culturais e ao sentimento de comunhão, de pertencimento existente por se fazer parte de um grupo característico, sobretudo, de uma identidade. Delimitamos, de acordo com os objetivos da dissertação, a compreender, nesta fundamentação, de que uma cultura nacional atua como uma fonte de significados culturais, um foco de identificação e um sistema de representação, e nesse ínterim, estamos na busca de perceber – no nosso objeto empírico da pesquisa – o quanto as culturas nacionais e as identidades nacionais que elas constroem são significativamente unificadas.

4.1 A NARRATIVA DA CULTURA PARA A IDENTIDADE DE UMA NAÇÃO

As identidades nacionais, conforme Hall (2015, p. 34) oferecem tanto a condição de membro do estado-nação político quanto a identificação – simbólica – com a cultura nacional, numa condição de pertencimento. A construção de um sistema simbólico comum, reconhecido por todos, é decorrente das narrativas das manifestações culturais, saberes, práticas ou tradições, bem como dos objetos – das materializações – e edificações, um legado consciente e significativo herdado do passado sendo transmitido às gerações futuras. As narrativas, nesse sentido, sugerem ser o elemento determinante para representar simbolicamente uma identidade, o que Hall (2015, p. 11) chamou de processo de identificação, numa constante afirmação, nas narrativas simbólicas, dos elementos que a compõem – a identidade. Contudo, salientamos que esse recurso não se restringe apenas aos relatos textuais e nem mesmo exclui todas as demais formas de representação, como nos lembra Saliba (1996), “sabemos que a nação, como *comunidade imaginada* foi construída culturalmente, não apenas através de suportes escritos, mas também visuais, materiais – e toda uma ampla variedade de outros suportes que nossa época se encarrega, cada vez mais, de multiplicar”.

Segundo Silva (2003, p. 8), “todo imaginário é uma narrativa, um desafio, uma narrativa inacabada, um processo, uma teia, um hipertexto, uma construção coletiva, anônima e sem intenção”. Assim, o autor corrobora para nossa fundamentação de que uma identificação com certa nacionalidade é estritamente simbólica, num processo de narrativas dinâmicas que nos remetem ao conceito de mito. É essencial nos lembrar que o mito, segundo Pitta (2005a, p. 18), na teoria do Imaginário, é um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e *schèmes* que tende a se compor em relatos, a se apresentar em forma de história. Ainda, é função do mito fornecer modelos de comportamento, ou seja, permitir a construção individual e coletiva da identidade – podendo-se correlacionar, para nós, as identidades nacionais.

Hall (2015, p. 31-33) ao discutir como uma cultura nacional atua como fonte de significados, um foco de identificação e um sistema de representação, apresenta cinco aspectos abrangentes à questão de como é contada a narrativa de uma cultura nacional, as quais sintetizamos aqui:

1. A *narrativa da nação*, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas,

as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. Como membros de tal “comunidade imaginada”, nos vemos, no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa;

2. A ênfase nas *origens*, na *continuidade*, na *tradição* e na *intemporalidade* da identidade nacional representada como primordial. Os elementos essenciais do caráter nacional permanecem imutáveis, estão lá desde o nascimento, unificado e contínuo, apesar de todas as vicissitudes da história;
3. A *invenção da tradição*, um conjunto de práticas, de natureza simbólica ou ritual, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado. Tradições que parecem ou alegam ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente e algumas vezes inventadas;
4. O *mito fundacional*, uma história que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo “real”, mas de um tempo “mítico”. Mitos de origem fornecem uma narrativa através da qual uma história alternativa ou contranarrativa, que precede as rupturas do colonialismo, pode ser construída;
5. A representação simbólica baseada na ideia de *um povo puro, original*, mas que, na realidade do desenvolvimento nacional, é raramente esse povo primordial que persiste ou que exercita o poder.

Os discursos da cultura nacional constroem identidades, ainda segundo Hall (2015, p. 33), que equilibram a tensão entre passado e futuro, “entre a tentação por retornar as glórias do passado e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade” – ou transpassar a contemporaneidade. Observamos ainda que a nação (enquanto sociedade) e a cultura se mantêm pela distinção – sua *identidade* – afirma Bauman (2012, p. 30), para ele, a durabilidade da identidade deve consistir na preservação da distinção, na simples diferença, mesmo na união de sucessivas – diferentes – formas de distinção como pertencentes à *mesma* identidade.

Há uma profunda diferença entre uma cultura simplesmente transmitida no correr da vida, *na prática*, em caráter informal, e a cultura transmitida por especialistas em tempo integral, comprometidos com a execução de poucas coisas além dessa, e que, ao transmiti-la, cumprem um dever formal e bem definido, especificado com certa minúcia nos textos normativos, que são fixos e não podem ser facilmente manipulados pelos indivíduos. A primeira tende a ser flexível, mutável e regionalmente diversificada, além de muito maleável, às vezes em grau extremado. A segunda pode tornar-se rígida, resistente à mudança e padronizada num extenso território (GELLNER, 1996, p. 111).

Esta reflexão de Gellner (1996) contribui para o que estamos buscando, qual seja, compreender a percepção de uma identidade nacional brasileira nesse âmbito formal, dos textos sobretudo históricos da nossa narrativa enquanto nação. Através da fundamentação apresentada por Hall (2015), os modos discursivos da narrativa de uma cultura nacional, bem como a percepção das transmutações que ocorrem com as identidades culturais – e nacionais – apontadas por Bauman (2012) e Gellner (1996), podemos, no âmbito da teoria do Imaginário, vincular tal discussão novamente ao conceito de trajeto antropológico – um objetivo específico da dissertação – retomando que Durand (2012) constrói essa ideia como a maneira própria para cada cultura de estabelecer a relação existente entre sua sensibilidade e o meio em que vive.

Afinal, o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget, as representações subjetivas se explicam *pelas acomodações anteriores do sujeito* ao meio objetivo (DURAND, 2012, P. 41).

Sobre todo o exposto, o que nos interessa, e nos limitamos, é constatar quais as manifestações, através da proposta metodológica de Durand (1983; 1985; 1993; 1996; 2004; 2012), dos elementos simbólicos utilizados na narrativa audiovisual da série de TV *Familia Imperial* remetem à percepção da construção histórica da identidade nacional brasileira. Para tal tarefa é indispensável, como parte fundamental, observar algumas vertentes possíveis e pertinentes relacionadas à(s) narrativa(s) da nação brasileira.

4.2 POSSÍVEIS VERTENTES PARA UMA NARRATIVA DE NAÇÃO BRASILEIRA

Esta seção, já observamos desde os estudos preliminares, acentuará nossa pergunta problema mais do que apresentará respostas definitivas, pois, não é absolutamente um tema preciso, visto a profundidade, a variação, as vertentes e a quantidade de teorias – de teóricos, escritores, historiadores – que se disponibilizaram em narrar uma história nacional para a identidade brasileira. “A forma como o Brasil é contado não é uniforme, nem poderia ser, principalmente ao considerarmos que há mais de um século proliferam estudos sobre o Brasil, com roupagens diversas” (RODRIGUES, 2013, p. 116).

As primeiras discussões a respeito da identidade nacional, conforme Wasserman e Prado (2010, p. 10), em toda a América Latina, surgiram sobretudo a partir das independências, pautadas por uma preocupação estritamente de ordenação política, sendo que somente mais tarde, já na segunda metade do século XIX, “apareceram os primeiros “historiadores” [...] que

tiveram uma preocupação destacada na investigação histórica e suas obras transformaram-se em um legado de valor documental e analítico para futuros historiadores”.

Segundo Mathias (2011, p. 41), “a história construída por uma dada sociedade acerca dela mesma e de seus pares guarda forte relação com a história ensinada em sala de aula, momento inicial da formação social-histórica dos indivíduos”. Para o autor, a disciplina história existiria na função de seu papel formador da identidade nacional. Nesse sentido, continua Mathias (2011, p. 42), “a didática do ensino de história se baseava no emprego de uma narração factual seleta, elegendo grandes personagens, acontecimentos simbólicos e, eventualmente, mitos fundadores”. Apontaremos algumas vertentes que fundamentam essa colocação.

Nossos adolescentes também detestam a História. Votam-lhe ódio estranhado e dela se vingam sempre que podem, ou decorando o mínimo de conhecimento que o ponto exige ou se valendo levemente da cola para passar nos exames. Demos ampla absolvição à juventude. A História como lhes é ensinada é, realmente, odiosa [...] (MURILO MENDES, 1935, *apud* NADAI, 1993, p. 143).

A epígrafe apresentada na pesquisa de Elza Nadai (1993) é um esboço do sentimento de uma *crise de história historicista*⁴⁴, que espelha o leque de possibilidades do pensar, do fazer e do escrever a história, sendo que de imediato ela questiona quando e como surgiu esse modelo hegemônico de ensino de história e quais as suas características fundamentais. Segundo Nadai (1993, p. 145), o ensino da História do Brasil, como disciplina de pleno direito, foi inserido no currículo escolar a partir do ano de 1838, sob forte influência do pensamento europeu, particularmente do pensamento liberal francês, e no bojo do movimento regencial, após a independência de 1822. O estudo da História do Brasil, observado por Nadai (1993, p. 148), como matéria curricular já nos tempos depois da proclamação da República, não era diferente do da História Universal, seguia a cronologia política, partindo das descobertas marítimas e geográficas dos portugueses e espanhóis nos séculos XV e XVI, passando pelo triunfo republicano de 15 de novembro no Brasil, e pouquíssimo aprofundamento das histórias regionais, dependendo ainda da localização escolar. Mathias (2011, p. 42) corrobora que, no Brasil, “o ensino de história com tais características pode ser datado ao ano de 1837, com o estabelecimento do Colégio D. Pedro II⁴⁵ na corte da cidade do Rio de Janeiro”.

⁴⁴ Grifo da autora: Nadai (1993, p. 144).

⁴⁵ Fundado em 2 de dezembro de 1837. Sua origem remonta ao Colégio dos Órfãos de São Pedro, criado em 1739 pelo Bispo D. Antônio de Guadalupe, posteriormente chamado Seminário de São Joaquim (1766). O seminário exercia também a função de escola, funcionando como um polo de cultura na cidade do Rio de Janeiro, papel que ganhou mais relevância quando da expulsão dos jesuítas do Brasil, em 1759. A partir desse episódio, a educação dos jovens se limitou à instrução doméstica com preceptores e aos seminários ligados às paróquias locais, como o São Joaquim. Por iniciativa do ministro interino do Império, Bernardo Pereira de Vasconcellos,

A história ensinada era a história exclusiva da elite branca, voltada para a Europa e para a mestiçagem da raça brasileira. A serviço dessa história punha-se um currículo humanístico, signo da pertença à elite. Tematicamente, instruía-se acerca da descoberta do Brasil e do processo de independência do mesmo (MATHIAS, 2011, p. 42).

Segundo Khaled Junior (2010, p. 22), concomitante a instalação do Colégio Dom Pedro II, foi a implantação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro⁴⁶, em 1838, que teve tal incumbência, de elaborar um passado para a nação, a construí-lo discursivamente e, portanto, a compor uma narrativa nacional oficial. Contudo, ratifica o autor, como um dos fatores para a promoção do sentimento nacional é o Estado, isso representou um problema com que a elaboração discursiva da nação teria que lidar, pois um dos elementos que por excelência legitimam uma nação é a sua antiguidade:

Embora fosse desejável para a invenção da narrativa nacional que um sentimento de identificação com o Brasil já estivesse presente desde os primórdios da colonização, o fato é que durante séculos, a única perspectiva identitária realmente existente, para as próprias elites, era a portuguesa. O sentimento de identidade nacional – se é que pode ser entendido assim – em pleno Brasil, era luso ou inexistente (KHALED JUNIOR, 2010, p. 24).

O IHGB, continua o autor, em seus primeiros passos tinha nas mãos a “necessidade de um marco fundador teórico para os encarregados de construir simbolicamente a nação”. O desafio posto diante do instituto era de proporções consideráveis: “Como elaborar uma narrativa nacional que permitisse a integração de um todo caracterizado por uma disparidade tão grande como era o caso do Brasil?” (KHALED JUNIOR, 2010, p. 75). Frente essa angustiante tarefa a realizar, da necessidade e vontade de construir uma nação – no conceito sógnico – os membros do IHGB promoveram um concurso acadêmico com o objetivo de escolher um plano para escrever a história do Brasil.

Foi, então, segundo Khaled Junior (2010, p. 74) e Guimarães (1988, p. 16), vencedor desse concurso o naturalista alemão *Karl Friedrich Philippe Von Martius*, em 1847,

o Seminário de São Joaquim foi transformado no Imperial Collegio de Pedro Segundo, por meio de um Decreto de 2 de dezembro de 1837. O nome dado à instituição foi uma homenagem ao Imperador Dom Pedro II, que naquela data completava 12 anos de idade. Disponível em: <http://www.cp2.g12.br/historia_cp2.html>. Acesso em 31, jul. 2017.

⁴⁶ IHGB: Os objetivos da instituição, estabelecidos no Art. 1º do Estatuto de 1838, são mantidos até a atualidade, adaptados às conjunturas nacionais e internacionais, de que é o primordial, "coligir, metodizar, publicar ou arquivar os documentos necessários para a História e a Geografia do Brasil...", hoje alargadas em leque abarcando as demais Ciências Sociais. Disponível em: <<https://ihgb.org.br/>>. Acesso em 31, jul. 2017.

com o artigo⁴⁷ intitulado *Como se deve escrever a história do Brasil*⁴⁸. Escreve Khaled Junior (2010, 75-76) que se considerou que o artigo satisfazia plenamente os objetivos dos quais se encarregava o Instituto. A essência do texto de Martius previa que “qualquer um que se encarregar de escrever a História do Brasil, país que tanto promete, jamais deverá perder de vista quais os elementos que aí concorrerão para o desenvolvimento do homem” (MARTIUS, 1844, *apud* KHALED JUNIOR, 2010, p. 76). Para o autor, Martius estava preocupado, sobretudo, com a questão da formação histórica ao desenvolver seu raciocínio, no qual apresentou solução até então inédita para um dos problemas centrais da questão nacional brasileira:

São, porém, estes elementos de natureza muito diversa, tendo para a formação do homem convergido de um modo particular três raças, a saber: a de cor de cobre ou americana, a branca ou caucasiana, e enfim a preta ou etiópica. Do encontro, da mescla, das relações mútuas e mudanças dessas três raças, formou-se a atual população, cuja história por isso mesmo tem um cunho muito particular (MARTIUS, 1844, *apud* KHALED JUNIOR, 2010, p. 77).

Assim, Martius, mesmo lidando com a tensão maior da sociedade, a questão racial, procurou dar ênfase na ideia de uma história particular, evidenciou uma tentativa de estabelecer o que há de propriamente nacional no Brasil. Para o autor, ele estabeleceu em seus aspectos, as bases do que deveria ser uma história científica da “nação” brasileira, forneceu um mapa, ofereceu um guia para a narrativa nacional. Seguindo Khaled Junior (2010), o artigo de Martius suscitou uma série de questões para estabelecer a narrativa nacional, um projeto que coube posteriormente a *Francisco Adolpho de Varnhagen* executar. Para Guimarães (1988, p. 17), o trabalho de Martius estará também presente no sentido dado por Varnhagen à sua obra histórica, ou seja, “a ideia da história nacional como forma de unir, de transmitir um conjunto único e articulado de interpretações do passado, como possibilidade de atuar sobre o presente e o futuro”.

Francisco Adolpho de Varnhagen, filho de um oficial alemão e mãe portuguesa, foi, segundo Reis (2007, p. 25) o fundador da história do Brasil. Varnhagen, em 1850, publica sua obra *História Geral do Brasil*, que, “refletia uma preocupação nova com a história, com a

⁴⁷ MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. *Como se deve escrever a História do Brasil*. In: Revista do IHGB. Rio de Janeiro, 6 (24): 381-403. Jan. 1844. (GUIMARÃES, 1988, p. 25).

⁴⁸ O texto, premiado em 1847, do alemão von Martius, cientista ocupado das coisas brasileiras, já fora publicado na Revista (do IHGB) em 1844 e se revestia de um caráter pragmático, como aliás o próprio título sugere. No artigo, von Martius define as linhas mestras de um projeto historiográfico capaz de garantir uma identidade - especificidade à Nação em processo de construção. (GUIMARÃES, 1988, p. 16).

documentação sobre o passado brasileiro, que o recém-fundado Instituto Histórico Geográfico Brasileiro representava”. Ainda, segundo Reis (2007, p. 25-26), sua obra foi expressiva pois ocorreu num período sob condições favoráveis, na época de 1850, em que o processo de independência do país já estava consolidado, “o Brasil possuía um perfil do qual ainda não tomara conhecimento”. Na obra *História Geral do Brasil*, “Varnhagen desenhará o perfil do Brasil independente, oferecerá à nova nação um passado, a partir do qual elaborará um futuro”.

Varnhagen foi, sobretudo, um historiador oficial, voltado para os interesses do Estado e protegido pelo Imperador. Ele inclusive reconhecia abertamente essa contribuição, valorizando o “alto e valioso” apoio de D. Pedro II na introdução de sua *História Geral do Brasil*. De acordo com ele, a própria realização da obra não seria possível sem a sua proteção⁴⁹ (KHALED JUNIOR, 2010, p. 93).

A missão de Varnhagen, continua Khaled Junior (2010, p. 119-121), foi a de “elaborar a nação retrospectivamente, [...], inventar uma nação brasileira”, seu papel era de consolidação, de “conferir ao país, um sentido uno, que imprimisse a ideia de coesão”. Para o autor, a obra de Varnhagen se preocupa com o todo, daí o título de história geral, tanto ao ponto de borrar ou eliminar por completo o local, faz uma projeção para “que o leitor se sinta como parte de um Brasil íntegro, coeso, uno e indiviso [...]”.

O olhar de Varnhagen sobre a história do Brasil é, portanto, o olhar do colonizador português. Ele inicia a corrente de interpretação do Brasil que articulará os sentimentos e interesses dos “descobridores do Brasil”. Ele reconstrói o Brasil, sintetiza os seus diversos ritmos temporais, submetendo-os à lógica do descobridor e conquistador. [...] o português impôs a sua superioridade étnica, cultural e religiosa (REIS, 2007, p. 33).

Conclui Khaled Junior (2010, p. 122) que a obra *História Geral do Brasil*, de Varnhagen, é quase que uma espécie de guia de leitura, um norteador, que se constitui em um desdobramento, em ordem cronológica, dos aspectos da formação histórica brasileira de acordo com o sentido, ou necessidade, estipulado pelo IHGB e alicerçado por Martius.

Mais tarde – e continuamente na contemporaneidade – essa narrativa primeira da História do Brasil encontra novos discursos que promoveram debates sobre os contornos históricos da nação, sendo esses discursos, novas considerações que transpassaram de diversas

⁴⁹ Varnhagen afirma que “todo o Instituto confessa, cheio de reconhecimento, que sem a proteção valiosa do *SENHOR D. PEDRO II*, ele teria deixado de existir: e por sua parte, este mínimo sócio declara que sem a correspondente cota que dessa proteção lhe coube, o Brasil não teria hoje esta obra”. (VARNHAGEN, p. XIX, *apud* KHALED JUNIOR, 2010, p. 93). Grifo do autor.

formas – sejam críticas, irônicas, antagônicas, etc. – aquelas narrativas históricas ditas como oficiais, colocadas nos livros didáticos de ensino.

Entre os anos 1920 e 1930, conforme Frota (2010, p. 105), o país passa pela fase literária do Modernismo, “aquela que foi a fase mais radical, a mais ousada e a mais irônica, [...] de construção e desconstrução do passado”. Nesse contexto, a autora (re)apresenta, como exemplar característico relacionado ao período cultural e ideológico das décadas de 1920 e 1930, a obra do poeta *Murilo Mendes*, que não fugira à proposta do momento ao compor a sua obra *História do Brasil*.

Seus poemas irão revisitar a história brasileira. Mas não pense o leitor desatento que essa história será reafirmada, pois se enganaria em considerar esse aspecto dos poemas lidos. A subjetividade do eu lírico, suas emoções e seus sentimentos serão transformados em personagens e fatos que constituíram a cultura passada do Brasil. Essa representação se dará de forma irreverente e irônica, sob o olhar crítico, desconstrucionista e recriador desse fabuloso poeta (FROTA, 2010, p. 107).

Ainda, segue Frota (2010, p. 107), Murilo Mendes releu a história do Brasil de forma paródica, subvertendo o passado histórico considerado oficial instituído. Conforme a autora, “por um processo colonizador europeu, ou seja, uma história feita por europeus, com modelos europeizados, imaginada pela Europa, que teimava em desconsiderar a pluralidade cultural e a mestiçagem de nosso povo”. Assim, para Frota (2010, p. 107), a inquietação e a desconstrução proposta pelo poeta, propôs uma construção identitária criticando a brasilidade para se formar a identidade nacional a partir de uma expressão nacional, que vê a cultura brasileira em sua pluralidade como na verdade ela seria. É a busca de uma identidade tipicamente brasileira que perpassa essas poesias de Murilo Mendes que “[...] em sua visão crítica da brasilidade, reconhecia nessa civilização mestiça uma pluralidade de culturas, não uma assimilação dos moldes europeus, metamorfoseados numa produção tipicamente brasileira” (SILVA⁵⁰, 2000, p. 21, *apud* FROTA, 2010, p. 107).

Dessa forma, Murilo Mendes procura unir as duas histórias que o motivaram à elaboração de tais poemas, ou seja, uma história, dita oficial, que foi escavada na tradição do processo colonizador eurocentrista do Brasil e tão difundido entre os românticos de forma idealizada e ufanista, e a outra, elaborada e pensada de forma crítica, levando em consideração a formação brasileira de forma plural, subjugada pelos europeus, e que será transformada em poesia por esse poeta. (FROTA, 2010, p. 109). Tamanha a inquietação de Murilo Mendes, vemos no poema “A pescaria”, que a origem da nação brasileira é satirizada pelo autor:

⁵⁰ SILVA, F. P. L. da. *Murilo Mendes; Orfeu transubstanciado: ensaio*. Viçosa: UFV, 2000.

*“Foi nas margens do Ipiranga,
 Em meio a uma pescaria.
 Sentindo-se mal, D. Pedro
 – Comera demais cuscuiz –
 Desaperta a barriguilha
 E grita roxo de raiva:
 “Ou me livro desta cólica
 ou morro logo d’ua vez!”
 O príncipe se aliviou,
 Sai no caminho cantando:
 Já me sinto independente.
 (...)
 A tuna de Coimbra surge
 Com as guitarras afiadas,
 Mas as mulatas dengosas
 Do Club Flor do Abacate
 Entram, firmes, no maxixe,
 Abafam o fado com a voz,
 Levantam, sorrindo, as pernas
 E a colônia brasileira
 Toma a direção da farra.”
 (Murilo Mendes (1932), 1990, p. 46.)*

Na atualidade, vislumbramos destaque também para a obra do jornalista e membro da Academia Paranaense de Letras, Laurentino Gomes, que se dedicou a (re)contar, de forma diferenciada, a história do Brasil em três livros. Malerba (2014, p. 36) diz que “com suporte midiático e visão estratégica e aproveitando-se da efeméride dos 200 anos da transferência da corte para o Brasil (1808-2008), emplacou uma obra que se tornou *best-seller* em poucos meses [...] entre os mais vendidos livros de não ficção”. O primeiro deles, “1808”, tratou sobre a fuga da família real portuguesa para o Rio de Janeiro, no qual, destaca:

O Brasil foi descoberto em 1500, mas, de verdade, só foi inventado como país em 1808. Foi quando a família real portuguesa chegou ao Rio de Janeiro fugindo das tropas do imperador francês Napoleão Bonaparte. Até então, o Brasil ainda não existia. Pelo menos, não como é hoje: um país integrado, de dimensões continentais, fronteiras bem definidas e habitantes que se identificam como brasileiros. Até 1807, era apenas uma grande fazenda, de onde Portugal tirava produtos, que levava embora. A vinda da corte iria transformar radicalmente esse cenário. Em apenas treze anos, entre a chegada e a partida da corte, o Brasil deixou de ser uma colônia atrasada, proibida e ignorante para se tornar uma nação independente. Nenhum outro período da história brasileira testemunhou mudanças tão profundas, tão decisivas – em tão pouco tempo. (GOMES, s/d).⁵¹

Com o subtítulo “Como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil” (GOMES, 2014), o texto usa, continua Malerba (2014, p. 37), abordagem episódica, a linguagem coloquial,

⁵¹ Laurentino Gomes. Disponível em: <<http://www.laurentinogomes.com.br/laurentino-gomes--globo-livros--livros--1808.html>>. Acesso em: 05, ago. 2017.

romanesca, formato de saga nas explicações históricas, ênfase na psicologia dos personagens, que são condenados ou absolvidos como heróis ou parvos de mau-caráter. O segundo livro de Laurentino Gomes, com o título completo “1822: como um homem sábio, uma princesa triste e um escocês louco por dinheiro ajudaram D. Pedro a criar o Brasil, um país que tinha tudo para dar errado” (GOMES, 2010), compreende a história da independência do Brasil:

O Brasil de hoje deve sua existência à capacidade de vencer obstáculos que pareciam insuperáveis em 1822. E isso, por si só, é uma enorme vitória, mas de modo algum significa que os problemas foram resolvidos. Ao contrário. A Independência foi apenas o primeiro passo de um caminho que se revelaria difícil, longo e turbulento nos dois séculos seguintes. As dúvidas a respeito da viabilidade do Brasil como nação coesa e soberana, capaz de somar os esforços e o talento de todos os seus habitantes, aproveitar suas riquezas naturais e pavimentar seu futuro persistiram ainda muito tempo depois da Independência (GOMES, 2010, p. 8).

Para Malerba (2014, p. 37), no livro “1822”, Laurentino Gomes “esmera-se para divulgar a mais simplista e conservadora interpretação sobre o complexo processo que levou à emancipação política do Brasil frente a Portugal”. O terceiro livro do jornalista que destaca sobre a História do Brasil, é “1889: como um imperador cansado, um marechal vaidoso e um professor injustiçado contribuíram para o fim da Monarquia e a Proclamação da República no Brasil” (GOMES, 2013):

A história republicana brasileira é menos conhecida, menos estudada e ainda menos celebrada do que os heróis e eventos do Brasil monárquico e imperial, que cobrem um período relativamente mais curto, de apenas 67 anos. A julgar pela memória cívica nacional, o Brasil tem uma república mal-amada. Personagens republicanos como Benjamin Constant, Quintino Bocaiúva, Rui Barbosa, Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto são nomes onipresentes em praças e ruas das cidades brasileiras, mas pergunte-se a qualquer estudante do ensino médio quem foram esses homens e a resposta certamente demorará a vir. Nas escolas ensina-se mais sobre o português Pedro Álvares Cabral, descobridor das terras de Santa Cruz, como o Brasil ainda era conhecido em 1500, ou Tiradentes, o herói da Inconfidência Mineira de 1789, do que sobre os criadores da República, episódio bem mais recente, ocorrido há pouco mais de um século (GOMES, s/d)⁵².

O livro que trata da Proclamação da República fecha a trilogia⁵³ de Laurentino Gomes iniciada com 1808, sobre a fuga da corte portuguesa de Dom João para Rio de Janeiro, e 1822, sobre a Independência do Brasil. Santos (2014, p. 1-2), faz uma colocação a respeito da obra do autor:

⁵² Laurentino Gomes. Disponível em: < <http://www.laurentinogomes.com.br/laurentino-gomes--globo-livros--livros--1889.html>>. Acesso em: 05, ago. 2017.

⁵³ Disponível em: < <http://www.laurentinogomes.com.br/laurentino-gomes--globo-livros--livros.html>>. Acesso em: 02, jul. 2017.

Laurentino Gomes propõe uma abordagem jornalística da história enfocando os fatos como notícias e os sujeitos históricos como pessoas reais, vivas, humanas, de carne e osso. O resultado é uma narrativa leve e atraente que, do ponto de vista do conteúdo, privilegia episódios marcantes do passado ao lado de fatos triviais e anedóticos, muitas vezes negligenciados ou preteridos por historiadores profissionais; do ponto de vista da escrita, apresenta uma linguagem leve e sedutora, como se fosse uma obra de ficção ou romance [...].

Ainda, segundo Santos (2014, p. 2), tais características da obra de Laurentino Gomes visam atrair um público amplo não habituado a se interessar pelo assunto, sem muito interesse pela história ou literatura acadêmica.

Sobre uma totalidade de vertentes sobre a narrativa de uma história para a identidade de uma nação brasileira, corroboramos com Malerba (2014, p. 42), quando diz que “não há dúvidas de que estamos à beira de um campo minado, mas não há como nem por que evitar entrar nele, diante da impossibilidade de abordar “todos” os tópicos relativos à discussão sobre uma história pública”, para nós, destacada a história do nosso país.

Essa visão contemporânea, uma narrativa diferenciada, caracterizada por uma linguagem atual, é que vamos encontrar em nosso objeto de análise, a série de TV ficcional histórico-contemporânea *Família Imperial*, particularmente uma narrativa da história do Brasil contada no presente e se utilizando de uma tecnologia essencialmente moderna, a televisão.

Ressaltamos que não temos a pretensão de passar em revista toda a bibliografia, mais do que abundante, relativa aos temas apresentados, cujo objetivo excederia mais do que nossas possibilidades. O que tentamos recuperar, trata de uma busca para fundamentar nosso objeto de pesquisa, de aplicação da investigação, a série de TV ficcional histórico-contemporânea *Família Imperial*, que se deu pelo motivo de integrar os propósitos essenciais da dissertação, os estudos da teoria do Imaginário e o conceito de Identidade Nacional. Para isso, consideramos ainda alguns fundamentos, que seguem.

Sobre todo o exposto, ao nos perguntar como se deu a formação de um Brasil como nação, será que não encontraremos uma resposta única, última? Observamos nisso a partir das afirmações de Reis (2000, p. 45), para quem “o Brasil é um país vasto e complexo, contraditório e extremamente dinâmico, o que impede que se possa ter uma representação consensual, homogênea, estável, da sua identidade nacional”. O autor, sobre essa colocação formula uma série de perguntas – como já tínhamos pontuado no início dessa seção sobre tais enfrentamentos – “Quem somos, o que fomos e o que queremos ser? O que significa a afirmação *sou*

*brasileiro*⁵⁴? Qual é o *conteúdo empírico*⁵⁴ dessa emoção?” Contudo, observa ainda Reis (2000, p. 45), podemos “pensar o Brasil de múltiplos modos e todos sustentáveis por uma argumentação coerente e reconhecível”. Nesta colocação também encontramos embasamento e justificativa para continuar esse nosso empreendimento na pesquisa.

Nessa concepção, Debrun (1990, p. 39-40) também faz observações sobre o estudo da identidade nacional brasileira traçando observações significativas ao tema, tais como: definir Nação e identidade nacional exige algo mais do que se atentar apenas para os aspectos geográficos, jurídicos ou diplomáticos – e históricos. O autor questiona que muitos têm duvidado seja da coesão brasileira, seja da diferença específica do Brasil: “como poderia haver consenso de base num país caracterizado historicamente por consideráveis desigualdades econômicas, sociais, culturais e políticas – entre classes, etnias e regiões – e, no momento, pelo agravamento das dificuldades sócio econômicas?” (DEBRUN, 1990, p. 39). Já final do século XX, ele afirmava que essa discussão tem levado a dois tipos de respostas:

a) há quem exclui pura e simplesmente a existência de uma identidade nacional brasileira. Se tanto é que existiu no passado, ela estaria sumindo. b) outros, porém, pensam que a denúncia da inexistência da identidade nacional brasileira é insuficiente. Pois não há como negar que o discurso da Nação – quer se apresente como discurso sobre a Nação, para a Nação ou da própria Nação – está florescente, em particular na imprensa (DEBRUN, 1990, p. 40).

A ideia de uma identidade nacional é, aliás, segundo Debrun (1990, p. 44), um tema familiar para toda uma tradição antropológica e/ou literária. “Procuram circunscrever uma brasilidade. Mas, a partir dela, vão além. O que lhes interessa, sobremaneira, é que a cultura, através dos seus portadores, se torne autorreferencial [...] e vise seu próprio alargamento e aprofundamento. Nisso consiste sua universalidade”.

Para Chiaramonte (2003, p. 64), os critérios para a formação das nações contemporâneas a partir de um sentimento de nacionalismo é que condiciona os estudos relativos à história do surgimento das nações, em particular, do conceito de identidade, sobretudo, “quando se trata de conceitos tão amplos e submetidos a tal diversidade de interpretações pelos especialistas das diferentes disciplinas que os empregam”. Contudo, sobre tal discussão, das vertentes para uma identidade nacional, Chiaramonte (2003) nos aponta que é na narrativa da história de uma cultura, de um povo, que se instala esse tema de interesse

⁵⁴ Grifos do autor: Reis (2000, p. 45).

contínuo, do passado que se espelhará, ou guiará, o futuro de uma nação, e destaca a seguinte colocação:

A história nacional – escrevia o célebre historiador francês Augustin Thierry – é uma espécie de propriedade comum para os homens do mesmo país; é uma parte do patrimônio geral que cada geração que desaparece lega à que a substitui: nenhuma deve transmiti-la tal como a recebeu, mas todas têm o dever de acrescentar-lhe um pouco mais de certeza e clareza. Tais progressos não são apenas uma obra literária nobre e gloriosa; sob certos aspectos, fornecem a medida da vida social em um povo civilizado, pois as sociedades humanas não vivem apenas no presente e é importante saber de onde vêm, para poder ver para onde vão. De onde viemos? Aonde vamos? Essas duas grandes perguntas, o passado e o futuro político, preocupam-nos agora e, segundo parece, no mesmo grau [...] (THIERRY, 1944, p. 27 *apud* CHIARAMONTE, 2003, p. 62).

Conclui Silva (2017c, p.86) que “os historiadores andaram pelo passado munidos de lanternas na vã tentativa de penetrar nos insondáveis territórios da escuridão do que nunca mais voltará. Essas diferenças ainda se repetem aqui ou ali”. Essa profusão de perguntas e discussões observadas nesta seção por Debrun (1990), por Reis (2000), bem como Rodrigues (2013), Nadai (1993) dentre outros, apresentaram-se como motor – no sentido de acelerar – para nossa pergunta problema – a qual resgatamos: Quais manifestações da identidade nacional brasileira estão simbolicamente representadas na série de TV ficcional histórico-contemporânea *Família Imperial* pela perspectiva da teoria do Imaginário de Gilbert Durand? Nos parece necessário, para dar continuidade à pesquisa, reforçar que não nos cabe aqui qualquer tipo de crítica – para uma reconstrução sequer antagônica, irônica, ou o que possa maldosamente parecer – sobre o processo de formação de uma identidade histórica brasileira. O que nos interessa, em especial, é a investigação dos traços da nossa identidade explorada no objeto empírico da investigação, ou seja, assumimos aqui nossa necessidade de aceitar a construção histórica abordada pela obra em toda a sua narrativa – mesmo que ficcional – mas que sobrepõe, ou complementa, de forma *divertida, lúdica e educativa*⁵⁵ o ensino da História do Brasil que nossas escolas, nossos livros e professores tem narrado até a contemporaneidade. A hipótese visa ao final da pesquisa responder a percepção de uma representação – como nos coloca Bauman (2012), do sentimento de pertença – das especificidades para a (re)construção simbólica, mítica do imaginário de uma identidade nacional do brasileiro expressada na obra pela análise *mitológica* proposta pelos estudos do Imaginário.

⁵⁵ Descrição, segundo o Canal Futura sobre esta série brasileira. ANUÁRIO DE PROGRAMAÇÃO 2012: Canal Futura. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2013.

Sendo a contribuição que se propõe essa pesquisa investigar um dado produto televisional como nosso objeto empírico, nos cabe, prontamente, estudar tal tecnologia como representação do imaginário do brasileiro, de nossa identidade. O próximo capítulo tratará de fundamentar a televisão, sobretudo, como tecnologia do imaginário.

5 DOS DISPOSITIVOS DO IMAGINÁRIO À SEDUÇÃO DA TV

Para todas as atividades que realizamos no dia-a-dia, nas atividades cotidianas mais comuns como comer, trabalhar, dormir, ler, conversar, estudar, etc., sempre estamos em contato com diversas tecnologias. Muitas dessas tecnologias, sem perceber, podem ser usadas apenas como fruição, e entre essas está a TV, que faz parte do aparato tecnológico utilizado para uma expressiva comunicação de massa no Brasil. A TV, percebemos como um sistema de recepção de imagens e sons de forma imediata, quase instantânea, um canal de comunicação que assegura a rápida circulação da mensagem transmitida. O tamanho da influência da televisão, a partir do século XX tem sido medido constantemente – como se mostrará adiante – e certo que estudado por muitos pesquisadores e, isso destaca que, apesar da perceptível popularização da internet, a TV ainda é, atualmente, o meio de comunicação com maior penetração e importância nas casas brasileiras.

Diante da proliferação de aparatos tecnológicos e, inclusive, da convergência digital, numa aparente concorrência que a TV recebe, atualmente, da internet, Orofino (2008, p. 103) faz o seguinte questionamento: “Será importante tratar de televisão em tempos de internet?”. Evidentemente, corroborando com a autora, nos dias atuais a sociedade se encontra diante de um cenário cultural estabelecido pela convergência tecnológica, onde o computador torna-se um veículo de comunicação, de interação, mas essa tecnologia ainda está inacessível para uma parcela significativa do brasileiro. Essa afirmação vai ao encontro com os dados da Pesquisa Brasileira de Mídias 2016 (2016, p. 48) onde apontaram que apesar da crescente importância da internet, ainda é alto o percentual da população que não a utiliza, 37%⁵⁶. Observamos que, apesar da PBM 2016 já apresentar uma visão mais aproximada entre essas duas tecnologias, TV e internet, – aumentando a percepção do uso da internet pela população – destaca que, sobretudo o uso para os conteúdos jornalísticos, a TV e demais meios já tradicionais como o rádio e o impresso ainda representam forte carga de confiança aos brasileiros.

A pesquisa revela um consumo de internet frequente e abundante. Nesse processo – e é importante destacar – surpreende a confiança moderada nas notícias recebidas pela rede de computadores, sobretudo se comparada aos demais meios, em especial jornais, rádio e TV. Os internautas se conectam com forte intensidade, mas ainda buscam nos

⁵⁶ A Pesquisa Brasileira de Mídias 2015 apresenta esse dado com 51% da população e detalha, entre outros aspectos [...] a falta de interesse (43%), a falta de habilidade com o computador (41%) – que afeta as pessoas mais velhas e menos escolarizadas –, a falta de necessidade (24%) e os custos que envolvem o uso das novas mídias (14%) – que impacta os mais pobres – estão entre as principais razões pelas quais os brasileiros não utilizam a internet.

meios tradicionais a validação daquilo que veem (PESQUISA BRAILEIRA DE MÍDIAS 2016, 2016, p. 8).

A TV, percebemos, é o meio de comunicação ainda mais acessado pelos entrevistados, sendo mencionada pelas amostras:

A PBM do ano de 2016 verifica que a rede mundial de computadores se cristaliza como segunda opção dos brasileiros na busca de informação, atrás somente da televisão. Quase a metade dos brasileiros (49%) declarou usar a web para obter notícias (primeira e segunda menções), percentual abaixo da TV (89%), mas bem acima do rádio (30%), dos jornais (12%) e das revistas (1%) (PESQUISA BRAILEIRA DE MÍDIAS 2016, 2016, p. 11).

A Pesquisa Brasileira de Mídias (2016, p. 16) também apontou que a televisão permanece, segundo os entrevistados, como meio de comunicação de maior utilização para as pessoas se informarem no Brasil. Os dados referentes ao uso da televisão apresentados são:

Praticamente nove de cada dez entrevistados fizeram menção em primeiro ou segundo lugar à TV como o veículo preferido para obter informações. O costume de assistir televisão apresentou-se maior durante os dias de semana quando comparado aos fins de semana. Conforme a PBM, 47% dos entrevistados que declararam ver televisão assistem de segunda a sexta-feira e 27% afirmaram ver televisão preferencialmente aos sábados e/ou domingos. Vinte e seis por cento assistem em igual proporção em dias de semana ou aos sábados e domingos. Vale reparar que, ao serem perguntados: “quantos dias da semana, de segunda a domingo, o(a) sr.(a) assiste TV?”, 77% disseram que assistem televisão os sete dias da semana. O consumo médio diário da televisão nos dias de semana indicado foi de três horas e 21 minutos. Aos fins de semana, o tempo médio de consumo do veículo foi maior do que o registrado de segunda a sexta-feira: três horas e 39 minutos (PESQUISA BRAILEIRA DE MÍDIAS 2016, 2016, p. 16).

Podemos concordar com os números apresentados acima observando Fischer (2003, p. 2) que, ampliando a discussão sobre a importância que a TV tem em nosso cotidiano, pergunta: “Que poder teriam as imagens que diariamente nos chegam, nas quais buscamos com tanto interesse e às vezes até paixão?”. Ela afirma que a televisão é um produto tecnológico do qual ninguém mais abre mão, “[...] é um objeto técnico, eletrônico, que habita a intimidade das residências, das salas de estar e jantar, das cozinhas e dos quartos de dormir, bem como refeitórios de escolas, salões de festa, bares e restaurantes, com suas imagens eletrônicas que se tornam para nós quase uma necessidade básica”.

A imagem da TV, afirmam Casagrande e Valério (2012), ao estabelecer uma relação prazerosa com o telespectador, proporciona o ato de aprender pelo prazer, e isso se prova, segundo as autoras, que mostrar um fato acontecido com a imagem televisiva tem mais força do que somente usar as palavras. Também Silva (2009) aponta que a televisão é o veículo de maior penetração e disseminação de mensagens por imagens e que, por meio do lúdico e dos

demais diversos gêneros audiovisuais, a TV influencia a vida dos cidadãos ao estruturar e modelar seus conceitos e seus valores. Essas imagens televisivas, segundo Silva (2009), desenvolvem a união entre seu imaginário e o cotidiano. Casagrande e Valério (2012) corroboram que aos poucos nós brasileiros fomos acostumando e nos modelando com o linguajar, as roupas, os comportamentos, a mentalidade e os valores segundo a linguagem televisiva, que é principalmente estruturada pelo uso da imagem. Segundo Fischer (2001, p.17), "queremos tratar da TV como criação, como produção cultural que nos oferece uma série de possibilidades de expressão audiovisual, de comunicação de sentimentos, ideias, indagações, informações". Dessa maneira, conforme a autora, nos tornamos aliados – no sentido de fazer bom uso – da TV, por nos proporcionar essa série de oportunidades, de atributos.

Uma outra abordagem sobre o uso viável da TV é defendida por Munarim (2007, p. 31), que, diferentemente de outros meios como o cinema e o teatro, "o acesso à televisão é *globalmente gratuito* (BROUGÈRE, 2004). Mesmo no caso dos canais pagos, os custos da programação não são visíveis, como seriam para quem sai de casa para assistir a um filme, e precisa pagar entrada". Isso, sobretudo, apresenta-se como um facilitador ao uso, sobretudo para o acesso às crianças, afirma a autora, pois para assistir TV, basta apenas aprender alguns comandos nos botões de controle, "sem a necessidade de uma aprendizagem formal como a da leitura/escrita", ou seja, para assistir TV é necessário apenas um breve entendimento de seu código, rapidamente entendido pelas crianças (MUNARIM, 2007).

Observando as afirmações acima, não se pode ignorar como TV nos afeta como brasileiros, ela captura através de estímulos audiovisuais e sobretudo, estímulos emocionais. Para Conrado (2012, p. 16), ao longo do tempo, o processo de desenvolvimento dos meios de comunicação vem causando grandes modificações de como se vê e lê o mundo, tudo isso devido ao fascínio e atração que as imagens nos exercem. Essa leitura, feitas cotidianamente das mensagens televisionadas, deve-se sobretudo ao modo como a mensagem audiovisual é realizada, quanto às formas e às ferramentas utilizadas nesse processo comunicacional, ou seja, uma linguagem tal que os produtores, os diretores, os realizadores empregam na construção de um produto televisivo de tal modo para que esses estímulos visuais e/ou emocionais possam nos atrair e afetar-nos como receptores da mensagem.

Nessa lógica, compactuamos com Silva (2003, p. 8) que "os imaginários difundem-se por meio de tecnologias próprias, que podem ser chamadas de tecnologias do imaginário". Para o autor, essas tecnologias tratam-se de dispositivos de intervenção, formatação, interferência e construção do trajeto antropológico de indivíduos e grupos. Considerando, no âmbito das tecnologias pelas imagens, a TV, e no conceito da identificação/identidade, nos

ratificamos aos estudos do Imaginário pelo sentido das redundâncias, repetição de certas relações, entre ideias ou imagens, sobretudo no que Durand (1993, p.14) chamou de símbolo iconográfico, que permite múltiplas redundâncias, neste caso, relativo ao mito. Entendemos assim que, a TV como tecnologia do imaginário tem essa disposição, da intervenção, formatação, interferência e construção pela disseminação das narrativas míticas, dotadas de imagens iconográficas, que conformará a caracterização de um grupo, uma comunidade imaginada.

Estudando as tecnologias do imaginário – ressaltando sempre, aqui para nós, a TV – sobretudo numa pós-modernidade na linha de Maffesoli, percebemos que elas tendem para a sedução, afirma Silva (2003, p. 25-26), diferenciando-se, ou indo além, de outras tecnologias ou ferramentas que apontam para a manipulação, para o controle, tal como a ideologia, a catequese, ou como a publicidade e a propaganda. A sedução, continua Silva (2003, p. 27), “desliga-se da razão para afundar cada indivíduo nas ondas da interatividade lúdico/emocional”. Nessa aproximação da TV como tecnologia de sedução, Rosário (2002, p. 81) nos ajuda a compreender tal percepção. Para a autora, a televisão usa de estratégias e mecanismos de sedução⁵⁷ para “mediar suas mensagens, persuadir, sobrepor máscaras sobre a informação, encantar os telespectadores, ativar mecanismos emocionais-afetivos” e, assim, a sedução é a condução, ou ainda, a incursão dos discursos – pontuamos aqui as narrativas históricas – pelo encantamento, aparência, pelo desejo, pela fantasia e pelo imaginário. Continua Rosário (2002, p. 81), que a sedução contém certos elementos da gênese da comunicação⁵⁸ – além do informar, cita o persuadir, entreter e educar – a qual, se constrói na TV tendo a função de *encantar*⁵⁹. Através do simbólico, do artificial, [...], a sedução empresta a função encantatória à comunicação”. Concordamos com a autora quando aponta a televisão sempre remeter para as características da sedução, nesse sentido lúdico e emocional-afetivo. Na TV, – retomando aqui nosso objeto empírico, como tecnologia para as percepções de identidade – “a sedução joga

⁵⁷ Os sentidos atribuídos a sedução manifestam-se, muitas vezes, de forma imprecisa, confusa e contraditória. Por isso, talvez, o mais conveniente seja, inicialmente, reportar-se às suas origens etimológicas. Sedução vem do latim *seduco* (se, duco). O radical *duco* (*ducere*), em sua acepção mais geral significa conduzir, comandar, ir a frente. O prefixo 'se' indica separação, afastamento, divisão, partilha, desvio. Assim, sedução, inicialmente, designa a divisão ou a partilha de comando, de condução. A sedução é domínio do universo simbólico, é jogo, é desafio de vida e de morte, construído sobre aparências. A sedução oferece gozo, fantasia, poder e, em troca, captura o discurso que se torna cúmplice desse encantamento. (ROSÁRIO, 2002, p. 81)

⁵⁸ Por seu lado, a comunicação é, originalmente, comum ação, comunhão, participação, processo de troca e de partilha, intercâmbio simbólico, portanto. No contexto dos media, entretanto, o termo comunicação assume outro perfil, tendo por objetivos, fundamentalmente informar, persuadir, entreter e educar. (ROSÁRIO, 2002, p. 81)

⁵⁹ Grifo da autora (Rosário, 2002, p. 82).

com a identificação e a projeção e requer, portanto, reflexividade e reciprocidade, permitindo que o sujeito se reflita no outro, encontrando nele partes de si mesmo” (ROSÁRIO, 2002, p. 82).

Sobre o uso da TV, seu fascínio também está calcado na influência das imagens quanto sua capacidade de representação – simulação, simulacro – da realidade, o que nos impacta com afetividade e sensibilidade. Podemos encontrar essa afirmação, de uma influência poderosa sobre o consumidor de imagens, em Gutierrez (1978, p. 18):

Ao oferecer-nos a representação da realidade, a imagem nos proporciona informação e significados específicos. [...] toda imagem, por mais simples que seja, está carregada de um sentido que lhe é próprio. Em outras palavras, existe uma significação primeira que é a que provém de sua analogia com o objetivo que representa. As imagens, porém, e especialmente as imagens cinematográficas, tem uma segunda significação que vai mais além da simples representação. A imagem se nos apresenta carregada de uma intenção, com possibilidades de comunicar uma mensagem. Esta significação conotativa é a relação da imagem com o seu sujeito criador (GUTIERREZ, 1978, p. 18).

Rosário (2002, p. 83) corrobora que é possível afirmar que a televisão constrói o seu discurso num processo de significação engendrado ao imaginário do espectador, ou seja, utilizando de todos os componentes desse imaginário, a fantasia, encantamento, desejos, subjetividade, anseios, medos, para manter o telespectador numa espécie de “estado de encantamento” e mobilizado. Sobre este aspecto, a autora completa que:

Uma forte estratégia de sedução utilizada pelos textos televisivos é a simulação [...]. Essa estratégia encanta e presenteia o espectador com o sonho e com a fantasia. A simulação permite tudo, ou quase tudo. Através da violação da fronteira da realidade é possível mais do que representar, do que fazer-de-conta, é possível quase vivenciar aquilo que não tem existência e, dessa maneira, estimular o espectador a recorrer à sua capacidade de fantasiar, de preencher vazios de sentidos com prazeres; de preencher os tristes vazios do mundo com sonhos encantados (ROSÁRIO, 2002, p. 83).

As tecnologias do imaginário, corrobora Silva (2003, p. 69), ora se apresentam como meios, ora como procedimentos, técnicas ou disciplinas ou, como formas de expressão. A mídia – para nós, especificamente, a TV –, segundo o autor, como informação, arte e entretenimento, reúne todas as características das tecnologias do imaginário.

Retomamos aqui a observação que Sironneau (2003, p. 219) nos fez, do fato de Durkheim ter percebido a importância do simbolismo social. Para Durkheim, um grupo social necessita de representar a sua unidade de uma forma sensível, ou seja, necessita de se simbolizar; a formação da consciência coletiva pressupõe a mediação de sinais que permitem a comunhão humana (SIRONNEAU, 2003, p. 221). Essa observação nos é importante retomar

para relacionar a contemporaneidade, das sociedades tecnológicas, midiaticizadas e mediada pelas imagens, na qual nos aponta Moraes (2016, p. 147), “os meios de profusão de imagens são inúmeros, o que tem provocado uma mudança também no *habitus* (Bourdieu) de recepção (e mediação e manipulação) destas imagens”. Assim, a autora nos faz a seguinte pergunta: “de que imagens estamos falando? [...]. Qual a pregnância simbólica das imagens as quais estamos nos debruçando em nossas pesquisas?” (MORAES, 2016, p. 146). Os mitos, continua a autora, estão presentes nas ações e expressões do dia a dia, atualizados nas formas de representação sociocultural mais variadas. Ratificamos aqui nossa pesquisa pontualmente nas narrativas históricas para as especificidades de uma (re)construção simbólica, mítica, do imaginário de uma identidade nacional do brasileiro expressada num produto televisivo contemporâneo. Na TV, podemos corroborar com Moraes (2016, p. 147), “o núcleo das histórias, cenários, personagens das manifestações culturais e midiáticas contemporâneas estão cobertas de valores e conceitos das divindades alegóricas que compõem o mito, expressando *schèmes*, arquétipos e símbolos”.

Para além da sedução e significativa tecnologia de instalação de imaginários, vislumbramos a TV estabelecadora de um laço social na qual impõem-se como um dos principais mecanismos de produção simbólica da atualidade. Silva (2003, p. 9) diz que esse “laço social serve de cimento à vida em sociedade”. Para entender essa colocação, o autor nos coloca que o imaginário se instala por contágio.

A construção do imaginário individual se dá, essencialmente, por identificação (reconhecimento de si no outro), apropriação (desejo de ter o outro em si) e distorção (reelaboração do outro em si). O imaginário social estrutura-se principalmente por contágio: a aceitação do modelo do outro (lógica tribal), disseminação (igualdade na diferença) e imitação (distinção do todo por difusão de uma parte) (SILVA, 2003, p. 13).

Como já observamos na introdução da nossa dissertação, Maffesoli (2010) trabalha com o conceito de estética para compreender esses fenômenos de sentimentos e experiências partilhadas que ocorrem na socialidade. O que importa não é o reconhecimento em determinado projeto político; sua razão é simplesmente o presente vivido coletivamente, em grupo. Para ele, é justamente a forma estética de como se vive um grupo – qual a sensação comum que se experimenta – que importa nesse quadro social: “[...] é a forma estética pura que nos interessa: como se vive e como se exprime a sensação coletiva” (MAFFESOLI, 2010, p. 147).

Como tecnologia do imaginário, como laço para uma socialidade e de identidade cultural, especialmente entre nós, brasileiros – ou para uma brasilidade – Balogh (2002, p. 25), diz que na/pela TV “também podemos preservar nosso orgulho nacional [...]”. Nesse sentido,

continua, “engolimos, incorporamos, readaptamos a cultura do outro, do estrangeiro, ou do outro brasileiro que está ao nosso lado, reciclamos tudo, e nessa metamorfose atingimos um fazer com o nosso carimbo tupiniquim [...]”. Conclui Balogh (2002, p. 26) que “somos antropofágicos no sentido cultural, acolhemos todas as raças, credos, modos de ser e de se expressar e os incorporamos à nossa cultura numa pluralidade e numa intertextualidade gigantesca”. É então nesse sentido que a série de TV ficcional histórico-contemporânea *Família Imperial* se mostra ímpar, uma peculiaridade da narrativa de nossa história, na qual buscamos os traços característicos identificáveis – simbólicos – para uma percepção da representação para uma identidade nacional brasileira.

Até este ponto, nossa pesquisa se dedicou a abarcar uma importante parcela da teoria que estamos estudando, a qual nos alicerça para a continuidade da dissertação. Para tanto, nos debruçamos em fundamentar a compreensão do *homo* como ser simbólico, a teoria geral do Imaginário na perspectiva de Gilbert Durand, nos aprofundando nos estudos das narrativas míticas, bem como no entendimento da identidade cultural para uma narrativa de nação, em especial a brasileira e, como veículo dessa narrativa, a TV, sobretudo como tecnologia do imaginário, dotada de seu poder de sedução e representação. Afrente, partiremos para a análise da qual nos objetivamos, a qual limita-se em constatar quais as manifestações, através da proposta metodológica de Durand (1983; 1985; 1993; 1996; 2004; 2012), dos elementos simbólicos, míticos, utilizados na narrativa audiovisual da série de TV *Família Imperial* que remetem à percepção da construção histórica da identidade nacional brasileira. O próximo capítulo visa fundamentar a leitura mitocrítica – proposta metodológica de Durand – a fim de identificar, então, metodologicamente, esses elementos constitutivos na narrativa.

6 DO MÉTODO DE INVESTIGAÇÃO DO IMAGINÁRIO: A MITOCRÍTICA

No contexto e delimitação do tema, observada a importância na contemporaneidade dos estudos da mensagem televisiva na construção de um imaginário social, para esta etapa, que se faz essencial ao nosso propósito, vislumbramos necessário fundamentar, antes de qualquer análise, os conceitos especificamente durandianos da metodologia e que regem a mitocrítica.

Nos posicionamos, ainda, a passo atrás para compreender o conceito da hermenêutica simbólica. A hermenêutica, conforme Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 106), é o ramo da filosofia que se ocupa da interpretação de textos e discursos, busca estabelecer uma teoria geral da compreensão, sendo que “pela qual não podemos compreender o todo sem que se compreenda suas partes e vice-versa”. Para os autores, a hermenêutica está pautada na individualidade do leitor com um texto, obra, autor, ou seja, o contato interpretativo pressupõe um mínimo de transformação dessa compreensão. Corroborando Fernandes (2015, p. 94), que, na percepção de *Paul Ricoeur*⁶⁰, esse procedimento hermenêutico considera a subjetividade do leitor e traz o problema da apropriação e da aplicação da narrativa ao contexto dele. Segundo Wunenburger (2007, p. 22), “no aspecto da recepção, Ricoeur faz do acesso estético às obras uma ocasião de reinterpretação do sentido, que permite a cada sujeito reconstruir sua própria existência em torno de dimensões simbólicas”. A hermenêutica simbólica, para Ricoeur (1988, p. 66), trata que “o que deve ser interpretado, num texto, é uma proposição de mundo, de um mundo tal como posso habitá-lo para nele projetar um de meus possíveis mais próprios”. Nos esclarece Ortiz-Osés (2003, p. 138) que “a especificação desta Hermenêutica simbólica consiste em passar do mero significado (o que se diz) para o sentido (o que se pretende dizer)”. Conclui Wunenburger (2007, p.23) que, segundo Ricoeur, a hermenêutica simbólica escapa à imediaticidade e a transparência:

[...] tornar inteligível a imagem obriga a apreendê-la indiretamente, a penetrá-la em sua profundidade, a interpretar seus diferentes níveis de sentido, o que exige uma orientação particular e um saber prévio, sob pena de não perceber seus sentidos latentes, por não os pressupor (WUNENBURGER, 2007, p. 23).

Levando-se em consideração o conceito geral da hermenêutica simbólica, partimos em busca da técnica metodológica durandiana que trata da investigação para delimitar,

⁶⁰ Paul Ricoeur, filósofo francês do século XX (1913 – 2005), “por sua filosofia da linguagem e das obras literárias, ele privilegiará a “compreensão” e a interpretação dos signos com relação, tão somente, às funções lógicas da “explicação” que domina os saberes científicos”. (WUNENBURGER, 2007, p. 22)

evidenciar, o(s) mito(s) diretor(es) que está(ão) na base dos textos, relatos, das narrativas, por meio do levantamento das recorrências simbólicas. Importa assim realçar, conforme Araújo (2014, p. 20) que a “mitodologia durandiana é uma hermenêutica pluridisciplinar que tem como um dos seus principais objetivos a localização, e sua conseqüente interpretação, das imagens, dos símbolos e dos mitos no imaginário das culturas”. Dedicamo-nos então a este método específico para nossa pesquisa.

Estamos embarcando numa viagem específica, como colocam Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 44), partimos numa jornada interpretativa, na pesquisa e reflexão, numa perspectiva antropológica, sobre um grupo cultural e suas manifestações simbólicas, sociais e sobretudo, afetivas, pois tratamos de identidade, no que tange a um sentido de pertencimento. Essa jornada interpretativa, reforçam os autores, “é uma empreitada onde [...] saio de meu lugar tranquilo e deixo meus “pré-conceitos” e “pré-juízos” [...] e vou buscando o sentido (tarefa hermenêutica) nessas obras da cultura e da arte” (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012, p. 43). Continuando, os autores destacam que Gilbert Durand nos alerta sobre o “*momento mítico da leitura*⁶¹”, a nossa interpretação, seja de um texto verbal ou não-verbal:

[...] vai depender sempre do momento em que nos encontramos em nosso próprio processo autoformativo, da relação de forças entre os mitos que vivemos, do momento fotográfico em que nos detemos sobre as coisas do mundo, do Outros e de nós mesmos. Nesse sentido, nenhuma verdade é eterna, nenhuma conclusão final, mas assumimos a condição neo-nata e inacabada da pessoa. A cada dia, uma nova leitura. A cada leitura, a jornada se cumpre e se estende. A cada jornada, novas paisagens se abrem e aquilo que éramos se reorganiza em novas constelações a requerer novas bússolas (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012, p. 44).

Entendemos que uma narrativa audiovisual – objeto da pesquisa – impulsiona imagens como produção e ressignificação simbólica, um bem cultural como fonte privilegiada de investigação na construção de imaginários. Sendo assim, justificamos nossa busca observando os pressupostos básicos que encaminham este trabalho:

Só registramos mitos por uma reflexão sistemática sobre aquilo que já há certo tempo estamos vivenciando. Mas o que é que pode se tornar mito? De acordo com muitos estudiosos, qualquer coisa, objeto, situação, acontecimento, fato ou ser cósmico, fato ou ser histórico, fato ou ser científico, herói ou anti-herói, são suscetíveis de erigir-se em mito. Basta essa coisa, evento ou personalidade provocar uma forte impressão ou emoção, entrar em sintonia com as expectativas ou a vivência consciente e principalmente não-consciente de um grande número de pessoas e, em decorrência desse destaque, ganhar uma sacralidade ou distanciamento do banal (SÉBASTIEN, 2010, p. 120).

⁶¹ Grifo dos autores: Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 44).

Para isso, conforme os objetivos da dissertação, adotamos, para tal pesquisa – jornada interpretativa – a técnica de investigação proposta por Durand (1998), que desenvolveu sua metodologia específica de análise da sociedade e sua manifestação cultural. A esta metodologia ele dá o nome de “Mitodologia, para designar o método próprio ao estudo do imaginário” (PITTA, 2005a, p. 97).

A metodologia proposta por Durand, corrobora Moraes (2016, p. 142), visa “analisar o dinamismo interno das imagens que leva, possivelmente, aos mitos”. Ao construir sua teoria da mitodologia, segundo Turchi (2003, p. 39), Durand “inaugura um novo método, onde o mito que existe latente ou manifesto em toda a narrativa, não circunscrito ao tempo e espaço, mas preso à sabedoria de cultura imemoriais e sempre presente na extensão visionária, é a razão desta crítica”. As narrativas míticas, por sua vez, veiculam imagens simbólicas que se atualizam, observando Moraes (2016, p. 142), ainda que por um fio de permanência, na cultura, em suas mais variadas manifestações.

Recordamos aqui que o mito fornece os sentidos necessários para o homem se situar no mundo, é o mito a base de todas as produções simbólicas do imaginário, como já nos colocou tão bem Almeida (2011, p. 23). Ampliamos esse fundamento ao observar o que nos esclarece Wunenburger (2007, p. 45), “a estabilidade de um imaginário [...] vincula-se com seu enraizamento numa estrutura profunda que faz nascer uma constelação de relatos sem que nenhum possa vir a ser considerado primeiro, puro, original”. Para ele, a relação com um passado fundador acentua uma resistência do mito no tempo.

Não retomaremos toda a fundamentação já realizada do conceito de mito, mas recordaremos, por julgar importante, mais dois pontos. O mito, segundo Pitta (2005a, p. 18), na teoria do imaginário, é um sistema dinâmico de símbolos que tende a se compor em relatos, a se apresentar em forma de história. Ratifica a autora que é ainda função do mito fornecer modelos de comportamento, ou seja, permitir a construção individual e coletiva da identidade. Wunenburger (2007, p. 63) corrobora que, nesse sentido, o imaginário – a narrativa mítica – serve para dotar os homens de memória fornecendo relatos que sintetizam o passado e justificam o presente.

Assim, para Sébastien (2010, p. 121), quando considerarmos a relação mito x história – objetivo alicerçador da nossa dissertação – a história será sempre encarada: “a) do ponto de vista diacrônico, isto é, do desenrolar através do tempo. [...]. b) do ponto de vista de um confronto entre a narrativa histórica e a narrativa mítica”. Nessa relação do mito com a história, continua o autor, tem que ser aproximados enquanto narrativa, como discurso ou “Logos”, sendo que de ambas as partes:

– temos heróis ou seres promovidos numa além do banal; – temos um enredo de carácter comovente e persuasivo [...]; – temos um espaço ou cenário onde se deslocam, peregrinam, lutam e vencem ou são derrotados heróis, em busca de um objeto de valor; – temos um narrador, que conta a história numa certa perspectiva. [...] a perspectiva narrativa é o lugar da subjetividade. [...] (SÉBASTIEN, 2010, p. 126).

Apoiamo-nos então na colocação de Sébastien (2010, p. 129) de que as narrativas mito-históricas “apresentam sob uma forma muito mais ritualizada certos episódios ligados à expansão, principalmente, às cerimônias que acompanham a fundação de lugarejos e cidades” para, nesse quadro, praticar a mitodologia durandiana, da qual partimos de um discurso televisional, cultural, para se chegar a percepção do(s) mito(s) fundamental(is) para uma identidade nacional brasileira.

Assim, para não nos perdermos no caminho – no método – torna-se essencial recuperar aqui nossa pergunta problema: Quais manifestações da identidade nacional brasileira estão simbolicamente representadas na série de TV ficcional histórico-contemporânea *Familia Imperial* pela perspectiva da teoria do Imaginário de Gilbert Durand? Ou seja, na jornada interpretativa que nos movimenta, buscamos responder, tal como Barros (2009, p.20) fez, qual é esse mito presente na obra pesquisada? Quais as suas unidades significativas? Em que medida é possível fazer esse levantamento? São os postos-chave da nossa dissertação.

Segundo Melo (1994, p 46-47), a mitodologia durandiana entende que o imaginário seja a última referência de toda a produção humana através da sua manifestação discursiva, o mito. A presença de um mito diretivo nas produções culturais, segundo a autora, pode ser flagrada através da redundância, dos mitemas que se repetem de forma recorrente, ou pela redundância significativa que seu sentido privilegiado deverá ser apreendido no texto ou no contexto. Observa Sébastien (2010, p. 130) que, o essencial é identificar os mitos “em nossa vida pessoal e comunitária para detectar como eles auxiliam nossa percepção e auto-reconhecimento, e finalmente descobrir de que maneira eles são capazes de orientar nossa ação”.

A mitodologia necessita, pois, relaciona Turchi (2003, p. 39), de caminhos distintos para enriquecer as possibilidades hermenêuticas dos textos: a Mitocrítica e a Mitanalise. Durand (1996) subdividiu assim seu método em duas sistemáticas. “De uma maneira geral, podemos dizer que a mitocrítica e a mitanalise pretendem descobrir nos textos e nas sociedades quais são os mitos que os subtendem” (GODINHO, 2005, p. 98), sendo o primeiro aplicado na análise dos textos literários ou artísticos em geral e, o segundo, na análise dos mitos que governam uma sociedade. Observamos a mitocrítica e a mitanalise como duas metodologias não totalmente distintas, pois, uma implica a outra:

A primeira focaliza, do ponto de vista sintagmático e sincrônico, uma determinada forma de expressão cultural, delimitada a uma escola, época ou grupo social, examinando passo a passo seus temas, sua formalização e valores axiológicos. A segunda, a mitanálise, examina também tais expressões culturais, mas a partir dos eixos paradigmático e diacrônico, a fim de, abrangendo várias épocas ou grupos, estudar seu paralelismo e destacar a constância ou a transformação das faces ou configurações dos mitos (PITTA (2005b, p. 149).

Para nossa pesquisa, delimitamos, utilizar então da mitocrítica como referência metodológica para empreender a leitura, interpretação, investigação do *sermo mythicus* em nosso objeto empírico, a série de TV ficcional histórico-contemporânea *Familia Imperial*. Buscamos, pelos procedimentos da mitocrítica, como nos aponta Turchi (2013, p. 40), evidenciar “a compreensão do leitor com o universo mítico que emerge da leitura de uma determinada obra”. Desse modo, portanto, nos enquadrámos precisamente nessa especificidade da metodologia durandiana.

De acordo com esse entendimento em Durand, “a mitocrítica é uma técnica de investigação que parte das obras literárias, artísticas, dos relatos, histórias de vida, documentos e narrativas de modo geral para depreender os mitos diretores dessas produções” (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012, p. 113). Segundo os autores, a mitocrítica compreende que existe um relato mítico inerente à significação de toda a produção. Para Durand (1982 *apud* BARROS, 2009, p. 19), “a mitocrítica é justamente uma crítica do tipo literária, como se diz, crítica de um texto, crítica que tenta pôr a descoberta por detrás do texto, quer seja um texto literário (poema, romance, peça de teatro, etc.) [...] um núcleo mítico, uma narrativa fundamentadora”.

Foi considerando o modelo da Psicocrítica⁶² de *Charles Mauron*⁶² que Gilbert Durand estabelece a noção da mitocrítica, “um método de crítica literária (ou artística), em sentido estrito ou, em sentido ampliado [...] que centra o processo de compreensão no relato de caráter “mítico” inerente à significação de todo e qualquer texto” (DURAND 1985, p. 252). De acordo com Turchi (2003, p. 41), desse modo, metodologicamente, essa crítica, investigação, jornada interpretativa, “acaba por ultrapassar os limites do estritamente literário (ou da manifestação artística) para se abrir às questões sócio-histórico-culturais”. Sobre o processo metodológico, a autora diz que:

⁶² Charles Mauron (1899-1966). Foi um tradutor francês de autores ingleses contemporâneos e crítico literário, utilizando crítica literária psicanalítica. O método psicocrítico de Mauron apoiou-se num levantamento dos trabalhos dos psicanalistas que se tinham debruçado sobre as Obras de Arte e foi desenvolvido num livro — *Des Méthaphores Obsédantes au Mythe Personnel: Introduction à la Psychocritique*, Paris: J.Corti, 1962. Trata-se de um ensaio metodológico em que o analista selecionou as metáforas obsessivas — grupos de imagens que voltam de maneira obsessiva — e tenta, psicanaliticamente, interpretá-las através do Mito Pessoal do autor. (MELLO, 1994, p. 46).

A mitodologia (mitocrítica e mitanálise) não trata da formação e da natureza do mito, mas do método que deve ser usado para o descobrir e para determinar suas funções, destacando-se entre elas o poder de produzir uma linguagem peculiar – o *sermo mythicus* –, dirigida mais à imaginação do que à razão, opondo-se ao discurso dialético e à exposição lógica dos fatos (TURCHI, 2003, p. 43).

Colabora Moraes (2016, p. 142) que a mitocrítica é a crítica mesmo da obra, em busca do mitema – pontos fortes, repetitivos e indispensáveis da narrativa – de natureza estrutural, um emblema ou situação dramática, uma busca pela evidenciação de um ou mais mitos e suas transformações na obra de um autor. A mitocrítica, então, relembrando Durand (1996, p. 246), estabelece que “toda a narrativa possui um estreito parentesco com o *sermo mythicus*, o mito”. Para ele, o mito – do qual já fundamentamos anteriormente – seria, “de algum modo, o modelo matricial de toda a narrativa, estruturado pelos esquemas e arquétipos fundamentais da psique do *sapiens sapiens*, a nossa”. Vamos, no tópico que segue, compreender as etapas para aplicação da mitocrítica.

6.1 OS PERCURSOS E OS CONCEITOS OPERATÓRIOS DA MITOCRÍTICA

A mitocrítica é então, como estamos fundamentados, a metodologia para o desvelamento do *sermo mythicus*, técnica de investigação do material mítico existente numa obra, quer seja literária, artística, histórias de vida, relatos, documentos e narrativas de modo geral. A mitocrítica, para Durand (1985, p. 255), evidencia numa obra os mitos diretivos, regentes e suas transformações significativas, as ressignificações que contribuem para a transformação da mitologia dominante de uma época ou, ao contrário, acentuam um ou mais mitos instituídos. Conforme Araújo (2014, p. 18) trata de uma técnica “vocacionada para captar e tratar os mitos e suas figuras patentes e latentes nos textos literários e poéticos”.

De modo sistemático para a abordagem de uma obra, a técnica mitocrítica de Durand (1985, p. 253) – investigação dos mitos diretrizes de uma narrativa – estabelece os três passos essenciais, ou, quer sejam, os três momentos para a leitura que decompõem os estratos mitêmicos, os quais sintetizamos abaixo:

- 1º. Relacionar as recorrências simbólicas, uma enumeração sincrônica dos elementos que se repetem na narrativa de forma obsessiva e significativa, ou seja, um levantamento dos “temas”, por motivos redundantes, se não obsessivos, que constituem as sincronias míticas;
- 2º. A seguir, examinar as situações e combinatórias da narrativa, personagens, cenários, etc., que perfazem o plano diacrônico da obra;

- 3º. Enfim, detectar e compreender, ou apreender, as diferentes lições dos mitos e as correlações com as lições de outros mitos de uma época ou de um espaço cultural bem determinado.

A estes procedimentos, Araújo e Silva (1995, p. 127) (re)escrevem as etapas considerando, além das três primeiras acima, uma quarta etapa, a fim de compreender o autor no ato da produção de uma obra narrativa. Assim, descrevemos, mesmo que reiteradamente, os quatro passos propostos pelos autores:

- 1º. Delimitar as sequências mitêmicas e as situações míticas ou mitológicas: a constituição de um Atlas Imaginal;
- 2º. Detectar as estruturas figurativas que configuram a obra [...] e saber igualmente em que medida elas contribuem para que a co-interpretação e a compreensão sejam um ato hermenêutico fundamental;
- 3º. Assinalar os mitos e suas metamorfoses mais significativas que caracterizam a obra de um autor, quer uma obra de época ou de um dado ambiente psico-sócio-cultural;
- 4º. Saber o modo como a personalidade (a sua história biográfica) do autor interfere na derivação/ocultação dos mitemas de dado mito aquando da produção da sua obra [...], ou quando o autor tende a acentuar esta ou aquela sequência mitêmica, este ou aquele mito. Assim como também permite saber o tipo de influência que teve o meio sócio-cultural e epocal na produção da sua obra (ARAÚJO e SILVA, 1995, p. 127).

Considerar esta quarta etapa – alargada pelos autores – para um produto televisional nos parece ser oportuno, pois visa, especificamente na leitura mitocrítica do nosso objeto empírico, a narrativa audiovisual da série de TV *Família Imperial*, considerar a bagagem estética, características artísticas e estilísticas do diretor Cao Hamburger como processo para o entendimento pleno da obra.

Percebemos, para melhor compreensão dessas práticas, propor uma representação (info)gráfica prévia, conforme a figura 3, das etapas acima. Dizemos prévia, pois poderá ser complementada *a posteriori*, se preciso for, com as especificidades da decomposição da análise fílmica do nosso objeto empírico, a narrativa televisional da série de TV *Família Imperial*.

Figura 3 – As etapas da Mitocrítica.



Fonte: do autor, considerando, inclusive, as sequências/procedimentos de Araújo e Silva (1995, p. 125).

Essa metodologia, define Durand (1985, p. 253), “consiste a identificação de um mito a partir de um jogo de mitemas, quando um certo *quorum* de mitemas é estatisticamente alcançado”. Corroborando Mello (1994, p. 47) que “o mito vai se definindo a partir da organização de símbolos e de um *quorum* de mitemas, pois o mitema é um *átomo mítico*⁶³ de natureza estrutural”. Complementando Araújo (2014, p. 27) que “é verdade que um de seus objetivos é captar os núcleos míticos, ou seja, os mitemas existentes, patente ou manifestamente, nos materiais selecionados e sujeitos a análise”.

Nessa jornada da apreensão, interpretação e compreensão do mito numa obra que a mitocrítica nos convida, é necessária essa importância fundamentação conceitual de **mitemas**. Segundo Araújo (2014, p. 25), para a noção de **mitema**, Gilbert Durand retomou o conceito a partir de Lévi-Strauss, como uma espessa unidade constitutiva, para designar uma espécie de átomo fundador do discurso mítico. No âmago da mitocrítica, especifica Durand (1985, p. 253), “como do mito, situa-se, pois, o mitema [...]; esse átomo mítico é de natureza estrutural e seu conteúdo pode ser indiferentemente um *motivo*, um *tema*, um *cenário mítico*, um *emblema*, uma *situação dramática*”. Trata então da menor unidade da narrativa mítica que é significativamente observável, redundante e indispensável, isto é, observada na repetitividade e permite a uma análise sincrónica na leitura mitocrítica. Reforça Araújo (2014, p. 25), “o mitema, que é o coração do mito [...] não aparece como mera relação isolada, mas sim constituído de “pacotes de relações” que, por sua vez, estão muito próximos da concepção de isomorfismo⁶⁴ semântico”. Deparamos com um mitema, corroboram Araújo e Silva (1995, p. 129), “quando

⁶³ Grifo da autora: Mello (1994, p. 47).

⁶⁴ O conceito de isomorfismo já fundamentamos no tópico 3.4, página 49.

encontramos uma unidade semântica que se repete várias vezes numa escala de baixa amplitude narrativa”. De modo que o mitema é a menor unidade significativa do mito, Gomes (2009, p. 107) explica que “isso não significa os elementos importantes das sintaxes (verbo, adjetivo...), mas as unidades redundantes, podem ser desde uma partícula de ligação até um gesto inusitado”. Na análise mitocrítica, o mito, para Araújo e Teixeira (2009, p. 9-10) mostra-se pela redundância dos seus mitemas e, “assim sendo, ele deve insistir, deve repetir, deve persuadir de forma obsessiva para melhor dar a conhecer a sua mensagem, a sua gesta, o seu drama envolto [...]”. Resume Gomes (2009, p. 107) então, “a leitura do mito deverá captar o seu núcleo, por meio das redundâncias, repetições e homologias. Este núcleo, que é o centro do mito, permite a análise, e é denominado de mitema”.

Quanto a percepção de um mitema, pontos fortes e repetitivos da narrativa, na leitura mitocrítica, Durand (1985, p. 254-255) explica que ele pode se manifestar e semanticamente agir de dois modos diferentes, como aqui reagrupamos:

- 1) De modo patente, pela repetição explícita de seu ou de seus conteúdos (situações, personagens, emblemas, etc.) homólogos. Na forma convencionalmente chamada literal, tende ao estereótipo identificador, à exagerada figuração e à denominação pelo nome próprio, pelo nome comum, pelo lugar, pelo emblema.
- 2) De modo latente, pela repetição de seu esquema de intencionalidade implícita. Repetição de um esquema formal, mascarado por conteúdos distanciados. Na forma figurada, tende ao apólogo, à parábola, nas fábulas, ou seja, se dá por meio de um drible da intenção em detrimento da indicação descritiva do nome próprio.

Nessa busca metodológica, Durand (1996, p. 254-255) atenta para a frequência da redundância do mitema, que varia de acordo com a escala da amostra, do objeto empírico. Segundo ele:

É, por isso, preferível utilizar-se uma obra a que chamaria média quanto a sua dimensão: um grande romance, um clio de pintura ou de arquitetura, uma obra completa, uma geração, um *trend* secular, etc. Consegue-se, então, distinguir no cenário mítico de uma obra destas, 5 ou 10 núcleos atrativos que se distinguem pela redundância semântica (DURAND, 1996, p. 254-255).

Durand (1983, p. 29) resume, “convém não esquecer que o mitema não é o conjunto da narrativa. Os mitemas são os pontos fortes, repetitivos, da narrativa. O mitema é a mais pequena unidade significante”.

Alcançado os fundamentos essenciais para o percurso da mitocrítica, os conceitos operatórios para a investigação do *sermo mythicus* numa dada narrativa (obra artística), vamos adiante, em busca de desvelar o material mítico existente em nosso objeto empírico, a série de TV ficcional histórico-contemporânea *Família Imperial*. Nessa jornada, ainda, buscamos as correlações (lições) dos símbolos, por conseguinte, dos mitos representados na obra, que remetem especificadamente às manifestações para uma identidade nacional brasileira.

Neste momento, já fundamentado nosso recorte teórico, cabe então condensar, sintetizar, o esforço mitocrítico. Esse esforço, trata então de desvelar, numa narrativa mítica, o “olhar”, como nos coloca Araújo (2014, p.31), do significado escondido pelos significantes que se encontram na superfície. A leitura mitocrítica, continua o autor:

[...] é complexa porquanto exige que o intérprete seja capaz de detectar o(s) mito(s) latente(s) ou patente(s) que modelam a obra analisada, [...] sabendo sempre que o mito é, em última instância o “modelo” matricial de toda a narrativa “estruturada pelos *schèmes* e arquétipos fundamentais da psique do *sapiens sapiens*, [...] e que, por outro lado, uma obra, um autor, uma época, ou pelo menos um “momento” de uma época, são “obcecados” [...], de modo explícito ou implícito por um (ou vários) mito que dá conta de modo paradigmático das suas aspirações, dos seus desejos, dos seus temores, dos seus terrores [...] (ARAÚJO, 2014, p. 31).

Concluem Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 115) que o importante na utilização mitocrítica “é compreender que uma obra estrutura-se a partir de símbolos, de recorrências simbólicas, que em seu conjunto revelam a ligação da obra a um mito”. Quanto às recorrências simbólicas – que destacam os mitemas –, lembram-nos Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 76), são os processos pelo qual determinado registro simbólico específico atravessa uma narrativa, como eles são percebidos na obra e sua frequência evidenciada de repetição.

Impulsionados pela teoria geral do Imaginário, embarcados na jornada interpretativa da série *Família Imperial*, devemos, como coloca Araújo (2014, p. 48), inspirados por Ricoeur, olhar para o conceito da interpretação como aquele capaz de pensar o sentido do texto a partir da sua semântica profunda. “Graças à interpretação, somos impelidos a olhar as coisas de uma nova forma, e conseqüentemente, a pensar também de outro modo”. Portanto, alinhados com a questão central dessa pesquisa, é no próximo capítulo que aplicaremos a leitura, a análise – a jornada mitocrítica, num sentido amplo de aventura – em nosso objeto empírico.

7 UMA MITOCRÍTICA NA SÉRIE DE TV *FAMÍLIA IMPERIAL*

Ao empreender a investigação mitocrítica de Durand (1983; 1985; 1993; 1996; 2004; 2012) na série de TV ficcional histórico-contemporânea *Família Imperial*, nos lançamos, portanto, em romper com a interpretação literal da obra, ou seja, nossa jornada visa atribuir e, não menos que, compreender um sentido simbólico na narrativa. Nessa direção, ratificamos aquilo buscamos com o objetivo geral da pesquisa: constatar quais as manifestações míticas utilizadas na narrativa audiovisual que remetem à percepção de uma construção histórica da identidade nacional brasileira pela perspectiva dos estudos da teoria geral do Imaginário. Assim, para tanto, retomando que essa operação crítico-interpretativa, ou como já elucidaram muito bem Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 43), essa jornada “é uma empreitada onde [...] saio de meu lugar tranquilo e deixo meus “pré-conceitos” e “pré-juízos” [...] e vou buscando o sentido (tarefa hermenêutica) nessas obras da cultura e da arte”.

Uma vez engajados na delimitação teórica, nos dedicamos efetivamente à prática mitodológica, partindo da apresentação de nosso objeto empírico. A partir deste ponto, aplicaremos os procedimentos, as etapas da mitocrítica durandiana. Essa fundamentação procedimental já tratamos na tópica 6.1.

7.1 A SÉRIE DE TV HISTÓRICO-CONTEMPORÂNEA *FAMÍLIA IMPERIAL*

Para apresentar o contexto da *Família Imperial*, buscamos a Sinopse da série conforme o Anuário de programação 2012 do *Canal Futura*:

Iara está em 2012, mas sua cabeça habita o passado. Lucrecia vive em 1812 e não suporta a rigidez de seu tempo. Tudo o que essas duas meninas querem é fugir da realidade. E é isso que acontece: graças a uma penteadeira mágica, elas decidem trocar de lugar, levando junto seus irmãos. Assim, Lucrecia conhece a vida no ano 2012, enquanto Iara viaja pelo século XIX, passando pelos anos-chave do Brasil Imperial com a presença da Família Real. E com suas identidades trocadas, Iara e Lucrecia protagonizam situações muito diferentes daquelas a que estão acostumadas. De forma divertida, lúdica, ilustrativa e educativa, vemos como o mundo mudou e também como, de certa forma, continua o mesmo (ANUÁRIO DE PROGRAMAÇÃO 2012: Canal Futura, 2013, p. 83).

Abaixo, a Figura 4 relaciona fotogramas do episódio 01 que apresentam as quatro personagens principais na narrativa.

Figura 4 – Personagens Iara, Jonas, Lucrecia e Alphonso.



Fonte: Montagem do autor – Série de TV *Família Imperial*.

Também, para melhor conhecimento do contexto da *Família Imperial*, observamos a descrição, segundo o *Canal TV Cultura*⁶⁵, sobre esta série brasileira.

Voltada ao público infanto-juvenil, com produção da Primo Filmes⁶⁶, Globo Filmes⁶⁷ e Canal Futura⁶⁸, a série dirigida por Cao Hamburger faz uma viagem no tempo pela história brasileira e mostra as mudanças sociais, culturais e estéticas que aconteceram no país em 200 anos. Com uma linguagem de forma divertida, lúdica e educativa, os períodos são retratados sob a visão dos quatro personagens infantis e em contextos históricos invertidos. Ao longo de 20 episódios, *Família Imperial* percorre momentos emblemáticos da história do país. São representados os anos de 1808, com a chegada da Família Real; 1822, na Independência do Brasil; 1860, época da Belle Époque brasileira; e 1889, na Proclamação da República; além de 2012.

⁶⁵ <http://tvcultura.com.br/>

⁶⁶ <http://www.primofilmes.net/>

⁶⁷ <http://globofilmes.globo.com/>

⁶⁸ <http://www.futura.org.br/>

Como trataremos de uma obra de 20 episódios⁶⁹, colocamos disponível, no anexo C, as sinopses individualizadas por capítulos, conforme o Anuário de programação 2012 do *Canal Futura* (p. 83-85). Ainda, como apresentação da narrativa, o anuário também disponibiliza, na página 91, uma descrição ampliada, quer seja, o enredo da série, o qual transcrevemos integralmente:

Era uma vez, uma menina insatisfeita com o seu tempo. Ela sonhava ter nascido em outra época – de preferência nos tempos do império, entre príncipes e princesas. A vida de Iara não era nada fácil (pelo menos, era assim que ela julgava): sofria bullying na escola, aturava Jonas, seu irmão caçula implicante, e tinha que se dedicar muito aos estudos. Mas tudo mudou quando sua família foi morar em um casarão no centro do Rio de Janeiro. Lá, ela encontrou uma penteadeira encantada, capaz de permitir grandes viagens no tempo.

Primeiro, o susto: Iara conhece Lucrecia, sua Tatatatataravó (ufa!), que vivia em 1812. Em frente ao espelho da penteadeira, as duas se encontram e planejam mudar de vida. Então, como feitiço, elas cruzam o passado e presente. Lucrecia pousa em 2012 e Iara cai nos tempos imperiais do Brasil.

Segundo susto: ao trocarem de lugar, as duas se dão conta que não estão sozinhas! Seus irmãos caçulas também se transportaram no tempo. Começa aí uma viagem cheia de aventuras, confusões e história. Enquanto Lucrecia e Alphonso tentam se adaptar aos tempos modernos, Iara e Jonas estranham os hábitos do passado.

A série – Dramaturgia

A série é estruturada por estes dois núcleos dramáticos de época diferentes, mas que acontecem sempre de forma simultânea e paralela. Com Iara e Jonas no passado, acompanhamos o período do Brasil Imperial, desde os primeiros anos da chegada da Família Real portuguesa até a Proclamação da República, em 1889. Em contraponto, vemos Alphonso e Lucrecia. Com mentalidade e comportamento de crianças do século XIX, vivendo no Rio de Janeiro atual e se adaptando ao nosso cotidiano. De forma divertida, lúdica, ilustrativa e educativa, vemos como o mundo mudou e também como, de certa forma, continua o mesmo...

Após a troca, eles estarão presos em tempos e mundos completamente estranhos para si. Desde hábitos peculiares às regras e tradições, passando pelo desenvolvimento de tecnologia, vestimentas, etiquetas, gírias e vocabulários, além de valores, códigos de conduta, tudo muda muito, para ambos os lados. Principalmente no que se refere ao tratamento dado às crianças. Os vinte episódios da série podem ser divididos em 4 fases de 5 episódios cada. A cada 5 episódios, Iara e Jonas viajam para uma data diferente. Já Lucrecia e Alphonso descobrem como funciona a magia da penteadeira e permanecem fixos no ano de 2012 durante toda a série.

Tal dinâmica vai fazer com que, em certa altura da história, Lucrecia e Alphonso se tornem antagonistas de Iara e Jonas. Pois poderão manipular seus destinos conforme a sua vontade. As viagens só podem ser feitas durante a mudança de cada ciclo lunar. Ou seja, a cada sete dias na vida dos personagens (ANUÁRIO DE PROGRAMAÇÃO 2012: Canal Futura, 2013, p. 91).

⁶⁹ Dos 20 episódios da série, 15 são sequenciais e 5 são recapitulações, conforme pode-se observar nas sinopses dos capítulos, no anexo C.

Esclarecemos que o exercício de conhecer/estudar a série se deu por assistir aos episódios – inúmeras vezes – sem qualquer senso crítico, apenas como fruição, deleite, para familiarização/experimentação da narrativa, como no devaneio bachelardiano⁷⁰. Adiante, para aplicação e investigação metodológica, seguimos para a leitura crítica com a primeira etapa da mitocrítica.

É necessário ainda, reforçar que não nos cabe aqui qualquer tipo de julgamento – seja ela do tipo antagônica, ou irônica, nenhuma delas – sobre a obra e também o processo de formação de uma identidade histórica brasileira. O que nos interessa, em especial, é a investigação fundamentada na teoria dos traços da nossa identidade explorada no objeto empírico, ou seja, assumimos aqui nossa jornada hermenêutica⁷¹, como já esclarecemos antecipadamente, sem deduzir qualquer porto de chegada.

7.2 ETAPA MITOCRÍTICA 1, AS RECORRÊNCIAS SIMBÓLICAS

Como primeira tarefa dessa atividade analítica, tratamos de despedaçar, descosturar, decompor a série de TV ficcional histórico-contemporânea *Família Imperial*, ou seja, descrevê-la separadamente os seus elementos constitutivos, dos quais chamamos por ***pontos de contrastes da narrativa***, uma leitura em cada episódio levantando, percebendo e destacando tudo aquilo que nos chamavam a atenção no enredo e, na direção do objetivo geral da dissertação.

Nessa atividade, elaboramos um quadro no qual listamos um total de 157 (cento e cinquenta e sete) pontos de contrastes. Por se tratar de um extenso quadro, o colocamos então no Anexo D da dissertação, pois podemos trata-lo como um pré-levantamento para elaboração da etapa 1 da mitocrítica. Foi a partir desse levantamento essencial que pudemos, recuperando os pressupostos dessa sistemática, concentrar e relacionar as recorrências simbólicas, de modo sincrônico, dos elementos que se repetem na narrativa de forma obsessiva e significativa, isto é, um levantamento dos *temas*, por motivos redundantes, que constituem as sincronias míticas (DURAND, 1985, p 253).

Nesse processo, então, apresentamos nossa interpretação, não mais que nossa percepção, das recorrências encontradas na investigação mitocrítica da série.

⁷⁰ Tratamos de conceituar o devaneio em Bachelard na seção 3.1, página 30.

⁷¹ Hermenêutica simbólica, a qual fundamentamos no capítulo 6, página 93.

Entendemos que numa obra dessa amplitude, como já nos apontou Durand (1996), a frequência da redundância varia de acordo com a escala da amostra – uma obra de tamanho médio –, do objeto empírico, para ele, “consegue-se, então, distinguir no cenário mítico de uma obra destas, 5 ou 10 núcleos atrativos que se distinguem pela redundância semântica”. (DURAND, 1996, p. 254-255). Isto posto, nossa investigação apontou particularmente para *seis pontos fortes constitutivos da narrativa*, dos quais *três*⁷² deles nos interessam particularmente – os quais iremos nos dedicar significativamente – para chegar ao nosso objetivo geral. Sendo assim, dos três que destacamos, dois procedem de recorrências patentes⁷³, pela repetição explícita de seu ou de seus conteúdos homólogos e, sendo um mais como mitema latente⁷³, pela repetição de seu esquema de intencionalidade implícita. Como já nos advertiu Durand (1983, p. 29), “convém não esquecer que o mitema não é o conjunto da narrativa. Os mitemas são os pontos fortes, repetitivos, da narrativa. O mitema é a mais pequena unidade significativa”. Assim sendo, nossa observação apontou para o que segue:

O *primeiro mitema* nas recorrências simbólicas que identificamos, de modo patente e, que se destacou consideravelmente explícito, foram as *sequências que tratam da questão racial, especialmente do negro*, sobretudo dos trabalhos escravos. O *segundo mitema* nas recorrências simbólicas, identificados de modo patente, foram as *sequências que tratam das questões sobre a patifaria, a malandragem, a falcatrua*, sobretudo nos negócios para tentar prosperar em elevadas posições sociais. De outro modo, numa condição latente, identificamos o *terceiro mitema* das recorrências simbólicas, aquelas *sequências que tratam dos relacionamentos em família e aqueles afetuosos*, sobretudo matrimoniais e que envolvem a mulher como centro do conflito.

Essa primeira etapa, tratou unicamente de um sumário do nosso destaque para os elementos redundantes na narrativa. Para a continuidade da análise mitocrítica, descreveremos, na etapa 2, “as situações e combinatórias da narrativa, personagens, cenários, etc., que perfazem

⁷² Das seis recorrências simbólicas que observamos, as três das quais não levaremos para a segunda etapa mitocrítica, percebemos não ir em direção essencialmente à nossa procura, os traços históricos para uma percepção da identidade brasileira na série de TV *Família Imperial*. São elas: 1) as recorrências simbólicas nas sequências que tratam da grandiosidade territorial do Brasil, um país de tamanho continental e carente de desenvolvimento. 2) as sequências que tratam do pensamento sobre o tempo, particularmente aquelas que remete as mudanças sociais e tecnológicas num curto período histórico de duzentos anos, do século XIX até o século XXI. 3) as sequências que tratam da representação simbólica específica do rei, a coroa e o poder. Esclarecemos ainda que esses mitemas podem sugerir estudos mitocríticos futuros, que colaborarão em novos objetivos e problematizações sobre o imaginário e história do Brasil, mas, seguindo sob outros pontos de vistas.

⁷³ A fundamentação quanto a percepção de um mitema, pontos fortes e repetitivos da narrativa na leitura mitocrítica, conforme Durand (1985, p. 254-255), já nos dedicamos na seção 6.1, página 98.

o plano diacrônico da obra” (DURAND, (1985, p 253) para que se ratifiquem o levantamento dos mitemas observados.

7.3 ETAPA MITOCRÍTICA 2, EXAMINANDO AS SITUAÇÕES DA NARRATIVA

A etapa 2, então, nos orienta em detectar as estruturas figurativas que configuram a obra, ou seja, relacionar, numa perspectiva diacrônica, as passagens da situações e elementos gerais da narrativa que nos apontaram para evidenciar, por motivos redundantes, os mitemas da nossa leitura mitocrítica. Sendo assim, relacionamo-las.

O *primeiro mitema*, as *sequências que tratam da questão racial, especialmente do negro*, sobretudo dos trabalhos escravos, aparece destacado nas seguintes passagens:

Episódio #1

- Em 1812, as famílias tinham escravas negras para as atividades domésticas;
- Eram as escravas responsáveis por vestir os seus senhores;
- Lucrecia Imperial, quando está em 2012 acha que a empregada do antiquário é uma escrava da casa;

Episódio #2

- Os meios de transporte comuns na cidade do Rio de Janeiro no século XIX eram as charretes, serpentinas ou carroças, guiadas por escravos. Lucrecia e Alphonso Imperial estranharam andar de automóvel em 2012;

Episódio #3

- O penico (porcelana como era chamado no século XIX) era a única opção para higiene pessoal dentro das casas. Os escravos esperavam ao lado dos seus senhores para cuidá-los;

Episódio #8

- Escravos compravam a carta de alforria, custava 1000 réis, mas cada vez que iam comprar, seus senhores inflacionavam o preço para nunca os liberar. Os escravos não ganharam em nada com a independência do país;
- Havia celebrações e festividades religiosas peculiares dos escravos em 1822, distintas da religião católica predominante no século XIX;
- O jogo de búzio, uma prática religiosa dos escravos;
- Quando a polícia invadia as tendas religiosas dos africanos, as imagens dos santos africanos eram substituídas por estátuas de santos católicos;

- Certos escravos tinham o direito de trabalhar para terceiros, mas tinham que dividir seus lucros com seus senhores;
- Os escravos tinham o “banzo”, uma síndrome de saudade da terra natal... eles ameaçavam comer terra para cometer suicídio e então eram amordaçados pelos seus senhores;
- Lucrécia e Alphonso Imperial estranham em 2012 quando Evandro tem um relacionamento com Simone, uma mulher negra;
- Comportamento contemporâneo – piadas racistas não são toleradas;

Episódio #9

- Brasil foi o último país no ocidente a abolir a escravatura, para a sociedade da época, tratava-se de uma questão muito complexa;
- A mulher branca, esposa, não cuidava da casa, essa era uma função para os escravos;

Episódio #12

- Machado de Assis, negro e gago. Iara fica impressionada ao conhecê-lo, enquanto Jonas somente sabia que se tratava de um autor que escrevia livros para vestibular;

Episódio #15

- Ter escravos em 2012 é uma prática criminosa;

Episódio #16

- Iara diz a Dom Pedro II que será lembrado como homem culto e a frente de seu tempo, e que a princesa Isabel será sempre lembrada pela abolição da escravatura;

Episódio #18

- Comportamento contemporâneo – tempo em que as pessoas viraram escravos da tecnologia e do consumismo, uma amargura.

Neste ponto, podemos associar as recorrências simbólicas ao *Regime Diurno*⁷⁴ das Estruturas Antropológicas do Imaginário. Aqui, identificamos, tanto símbolos relativos aos *Semblantes do Tempo*, como os *teriomórficos* representados pelos escravos, no sentido prático da palavra, ainda amordaçados, roubados, e evidentemente segregados da elite branca na

⁷⁴ Regime Diurno da Imagem, na seção 3.4, página 44.

sociedade. Também, identificamos símbolos *diairéticos* relacionados ao regime diurno da imagem, na batalha heroica empreendida pelos escravos pela liberdade no século XIX.

O *segundo mitema* das recorrências simbólicas que identificamos, foram as *sequências que tratam das questões sobre a patifaria, malandragem, da falcatrua*, sobretudo nos negócios para tentar ascender maiores posições sociais. Tais recorrências surgiram destacadas nas seguintes passagens:

Episódio #1

- Comportamento contemporâneo – *bullying* – redes sociais usadas para este fim. Não se sabia o conceito da palavra *bullying* em 1812;
- Não existia a fotografia em 1812 – as pinturas eram sinônimo de prestígio social. Heliodoro Imperial pagou caríssimo para ter uma em sua casa quando marcou uma reunião com um Duque para implementar “negócios de sua família”. Ele pretendia ascensão social a qualquer custo. Heliodoro Imperial usou a expressão “roubar os olhos da cara” quando reclamou do preço dos serviços do pintor para o quadro da família;

Episódio #2

- Em 2012, Lucrecia Imperial faz perguntas sobre posses para Glauco, um amigo de escola de Iara, pergunta ainda se está prometido para alguma outra garota;

Episódio #3

- O beija-mão era uma cerimônia importante para os cidadãos em 1812. Era a oportunidade de pedir favores ao rei. As pessoas faziam fila para beijar a mão de Dom João;
- Jonas Imperial pede a Dom João para que lhe providencie algum tipo de “privada” local para fazer sua higiene em particular;

Episódio #4

- As tratativas de negócios econômicos envolviam os relacionamentos dos filhos. Heliodoro queria casar sua filha Lucrecia Imperial com o filho do Duque para que ambos se tornassem sócios nos mais diversos empreendimentos;

Episódio #5

- Comportamento contemporâneo – *bullying* na escola. Iara Imperial sofria com isso e Lucrecia Imperial também sofreu, sem saber do que se tratava;

- Comportamento contemporâneo – jovens rebeldes que tentam agradar aos outros jovens que lhes interessam socialmente, com atitudes grosseiras com os demais;
- Os títulos de notoriedade e tradição, como duques e barões, eram comprados diretamente com Dom João em 1812;

Episódio #7

- Piadas ofensivas aos portugueses – como de inteligência questionável – não eram comuns no século XIX;
- Antes de 1822, certos feriados não existiam, como o de Tiradentes, e logicamente o da independência. Alfonso Imperial se lembra, em 2012, apenas dos feriados de Dia de Reis e *Corpus Christi*.
- Iara Imperial alerta seu irmão que se não houver a independência no dia 7 de setembro, eles não terão o feriado;

Episódio #8

- Escravos compravam a carta de alforria, custava 1000 réis, mas cada vez que iam comprar, seus senhores inflacionavam o preço para nunca os liberarem. Os escravos não ganharam em nada com a independência do país;
- Os escravos eram roubados pela polícia, essas lhes tiravam qualquer valor que eles encontravam com os escravos;
- Certos escravos tinham o direito de trabalhar para terceiros, mas tinham que dividir seus lucros com seus senhores;

Episódio #9

- A coroa do Rei não tem preço, Iara tenta pagá-la como souvenir da sua viagem no tempo, enquanto Jonas pensa no valor monetário da coroa, segundo ele, preço infinito;

Episódio #11

- Comportamento contemporâneo – os jovens não gostam de escrever. Iara Imperial mantinha um diário. Contudo, Lucrecia Imperial aos 14 anos ainda não tinha aprendido a escrever;
- Golpe da maioridade. Dom Pedro II foi coroado Imperador aos 15 anos de idade, em 1860;

Episódio #12

- Discussões filosóficas sobre ética e estado são discutidas. As concepções de Maquiavel são citadas;

Episódio #13

- Pessoas tentam enganar aos outros com mentiras para benefício próprio. Iara Imperial engana a princesa Isabel para tentar roubar-lhe a posição;

Episódio #15

- *Revista Illustrada* – de cunho progressista que se opunha ao império e planejava um golpe para tomar o poder;

Episódio #16

- A república foi representada como golpe. Não houve nenhuma comemoração, as pessoas mal ficaram sabendo de tal mudança;
- Foi colocado em prática, ou, ao menos, pensado um plano para o apagamento da memória da monarquia;

Episódio #17

- Tiradentes foi inventado (no sentido de ser usado) como mártir e herói da república como plano para apagar a memória da independência;
- Comportamento contemporâneo – jovens caracterizam liberdade como o ato de comer e beber o que quiserem, o quanto quiserem, bem como ficar horas a fio na internet, sem nem ouvir as colocações dos pais;
- Lucrecia Imperial mente sempre para disfarçar suas vontades;

Episódio #18

- Comportamento contemporâneo – ações sem pensar geram reações desastrosas provocadas pelos jovens, eles não medem consequências.

Nestas recorrências simbólicas, nossa interpretação vai de encontro com o *Regime Noturno*⁷⁵ das Estruturas Antropológicas. Identificamos aqui o tempo *cíclico*, característico da *estrutura de sensibilidade dramática*, como a herança das relações sociais, muito do que a série destaca, faz em seus dois momentos, no passado e na contemporaneidade, mostrando essa dinâmica da repetição dos atos e também como *símbolos do progresso*⁷⁶ brasileiro.

⁷⁵ Regime Noturno da Imagem, na seção 3.4, página 46.

⁷⁶ Grifo nosso, numa interpretação de eufemização dessa característica, como discutimos (discutiremos) na seção 7.6, página 134.

O *terceiro mitema*, que identificamos de modo latente na obra, as *sequências que tratam dos relacionamentos em família e aqueles afetuosos*, foi destacado nos seguintes episódios:

Episódio #1

- Eram castigos considerados comuns, normais, aceitáveis no século XIX colocar as crianças para ajoelharem no milho, também as palmatórias;

Episódio #2

- Beijo no rosto não era uma forma de tratamento – cumprimento de boas-vindas – habitual no século XIX. Iara Imperial beijou no rosto a família inteira do Duque, inclusive o frei que os acompanhava;
- Os casamentos na época de 1812 eram arranjados, decididos, entre os pais dos futuros noivos. As crianças eram prometidas desde pequenas, promessas que atendiam aos interesses sociais dos pais;
- Com 14 anos, Lucrecia Imperial já se considerava velha, quase sem idade para casar;
- Não existia beijo na boca em 1812. Todos estranharam quando Iara Imperial se recusou a casar com o filho do Duque, um dos motivos, não havia nem beijado na boca ainda;
- As crianças eram chamadas de infantes, elas não tinham nenhuma voz ativa na família. As mulheres eram tratadas como inferiores aos homens, num ponto Heliodoro Imperial diz: “ela é apenas uma criança, pior ainda, é uma mulher!”;
- Em 1812, Iara Imperial contesta: é preciso amor para namorar, noivar e casar;

Episódio #3

- Iara Imperial não lembra de ter visto em nenhum livro de história os registros de palmatórias como castigo/educação comum no século XIX;
- Os casamentos arranjados, comuns no século XIX, eram feitos inclusive para que guerras fossem evitadas. Dom João e Carlota Joaquina citam que se os casamentos fossem somente por amor, Portugal já deveria ter entrado em guerra contra a Espanha;
- Jonas Imperial pede a Dom João para que lhe providencie algum tipo de “privada” local para fazer sua higiene em particular;

Episódio #4

- As tratativas de negócios econômicos envolviam os relacionamentos dos filhos. Heliodoro queria casar sua filha Lucrecia Imperial com o filho do Duque para que ambos se tornassem sócios nos mais diversos empreendimentos;
- Comportamento contemporâneo – os relacionamentos afetivos como o ficar, não existiam no século XIX. Nem mesmo o beijo na boca;

Episódio #5

- Iara Imperial vai casar-se ainda criança, com 14 anos, com o filho de 9 anos do Duque;
- As esposas do século XIX eram incentivadas/forçadas a serem subalternas aos maridos;
- Era rito conhecido em 1812 as noivas se atrasarem para a cerimônia de casamento;

Episódio #7

- Era comum as crianças beijarem a mão dos pais para pedir benção a eles;
- Lucrecia Imperial não entende nada de monogamia e começa a “ficar” com todos os meninos na praia, em série e no mesmo dia;
- Os relacionamentos extraconjugais eram chamados de namoros. Para época, uma prática comum, porém não legal. Dom Pedro I, e sua enamorada Marquesa de Santos;
- Comportamento contemporâneo – as meninas em 2012 disputam em números sua popularidade medindo a quantidade de meninos que já beijaram;

Episódio #8

- Comportamento contemporâneo – Lucrecia Imperial sugere para Evandro procurar uma companheira por sites da internet;

Episódio #13

- Crianças não tinham escolhas. A princesa Isabel teve que fazer o juramento para ser Imperatriz do Brasil em 1860.

Quanto às recorrências simbólicas, mitemas, desta última relação, associamos aos *símbolos da inversão nas estruturas místicas do Regime Noturno da Imagem*⁷⁷, pois identificamos a valorização da mulher, na representação do casamento, na busca pelo idealismo das relações de modo mais sensível, bem como isso nos levará ao pensar na terra, a pátria, a mãe-pátria⁷⁸.

Elaborado o repertório das recorrências simbólicas acima relacionadas, também, pudemos associá-las à *estrutura dramática do Regime Noturno*, outro grupo de símbolos caracterizados pela substituição dos contrastes trágico e triunfante do devir numa concepção dramática da mediação dos contrários. Ratificamos que para Durand (2012, p. 432), o imaginário se manifesta como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor e, como veremos adiante, o tempo é triunfante na elaboração, caracterização, nos parece, de uma identidade particularizada da nossa nação. Para tal, continuaremos, nos dedicaremos, ao próximo passo mitocrítico, à etapa 3 da análise.

7.4 ETAPA MITOCRÍTICA 3, AS DIFERENTES LIÇÕES DOS MITOS

Essa fase resulta caracteristicamente um ato hermenêutico *sui generis*, ou seja, nesse momento da jornada interpretativa, como nos relembram Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 106), a hermenêutica está pautada na individualidade do leitor com um texto, obra, autor, ou seja, o contato interpretativo pressupõe um mínimo de transformação dessa compreensão. Esclarecemos ainda o que os autores já nos destacaram em Gilbert Durand sobre o *momento mítico da leitura*, que a nossa interpretação vai depender sempre do momento em que nos encontramos em nosso próprio processo autoformativo, da relação de forças entre os mitos que vivemos, do momento fotográfico em que nos detemos sobre as coisas do mundo, dos outros e de nós mesmos (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012, p. 44).

Nessa perspectiva, fundamentados também por Sébastien (2010, p. 12) em que “só registramos mitos por uma reflexão sistemática sobre aquilo que já há certo tempo estamos vivenciando”, empreendemos a etapa 3, para “detectar e compreender, ou apreender, as diferentes lições dos mitos e as correlações com as lições de outros mitos de uma época ou de um espaço cultural bem determinado” (DURAND, 1985, p 253).

⁷⁷ Regime Noturno da Imagem, na seção 3.4, página 46.

⁷⁸ Durand (1996, p. 197-204) nos orientou pensar neste sentido. Isso foi (será) pontuado na seção 7.6, página 134.

Das questões raciais, o negro escravo no Brasil

Como primeiro mitema destacado e, uma vez que já o observamos na análise de modo patente, vamos nos concentrar em entender como a série destaca as *questões raciais* em nosso país. Cabe ressaltar que nossa disposição é essencialmente analítica, limitamo-nos pelo empenho de apreender e realçar os aspectos do diagnóstico mitocrítico que esboçam as relações raciais na narrativa.

As observações sobre a questão racial brasileira são muito antigas e remontam, como já fundamentado, ao período colonial. A trama da série *Família Imperial* nos mostra claramente o enquadramento histórico tal como já conhecemos, no conteúdo dos mais diversos livros didáticos, nos jornais e revistas, no cinema, e na própria televisão. Isto nos remete ao que anteriormente nos colocou Mathias (2011, p. 41), que “a história construída por uma dada sociedade acerca dela mesma e de seus pares guarda forte relação com a história ensinada em sala de aula, momento inicial da formação social-histórica dos indivíduos”.

Para avaliar o quanto esse mitema é importante na narrativa da série, também voltamos para o que nos apontou Khaled Junior (2010).⁷⁹ Foi Martius (1844), vencedor do concurso do IHGB, de escolher um plano para escrever a história do Brasil, que previu que “qualquer um que se encarregar de escrever a História do Brasil, [...], jamais deverá perder de vista quais os elementos que aí concorrerão para o desenvolvimento do homem” (MARTIUS, 1844, *apud* KHALED JUNIOR, 2010, p. 76). Martius (1844), numa tentativa de estabelecer o que há de propriamente nacional no Brasil, evidenciou uma questão de inquietude na sociedade já naquela época, a questão racial no século XIX.

São, porém, estes elementos de natureza muito diversa, tendo para a formação do homem convergido de um modo particular três raças, a saber: a de cor de cobre ou americana, a branca ou caucasiana, e enfim a preta ou etiópica. Do encontro, da mescla, das relações mútuas e mudanças dessas três raças, formou-se a atual população, cuja história por isso mesmo tem um cunho muito particular (MARTIUS, 1844, *apud* KHALED JUNIOR, 2010, p. 77).

Desde então, sabe-se que – não sendo novidade científica alguma – as questões da discriminação racial permeiam nossa esfera histórico-social e, de modo explícito, a escravidão da pessoa negra. Na série, como relacionamos na etapa 2 mitocrítica, isso é patente, a personagem Iara Imperial, já no episódio 1, fica surpresa ao chegar em 1812 – através da viagem

⁷⁹ Khaled Junior (2010) nos ajudou a fundamentar possíveis vertentes para uma narrativa histórico-nacional brasileira. A isso, nos dedicamos na seção 4.2, página 74.

no tempo pelo espelho – e encontrar uma escrava negra, Delfina, como mucama da casa, responsável por cuidar da família. No outro lado da trama, Lucrecia Imperial, estando em 2012 – depois que trocou seu lugar no tempo com Iara – discute soberbamente com Marineide, pensando que neste tempo, ela, como negra, tratava-se de uma escrava do lar. As figuras 5 e 6 apresentam os fotogramas desses encontros.

Figura 5 – Encontro das personagens Iara com Delfina, no século XIX.



Fonte: Montagem do autor – Série de TV *Família Imperial*.

Figura 6 – Encontro das personagens Lucrecia e Marineide, no século XXI.



Fonte: Montagem do autor – Série de TV *Família Imperial*.

Segundo Fernandes e Souza (2016, p. 104), “as representações de todos os grupos sociais circulam no meio social produzindo sentidos e consequências”. Assim, na sociedade brasileira, corroboram autoras, as representações que prevalecem são construídas por narrativas hegemônicas, capazes de representar um grupo social em detrimento de outros. Nesse sentido, nos dedicamos a observar três particularidades que alimentam – e porque não dizer que também transfiguram – esse imaginário social.

A primeira a ser destacada foi, em pleno século XIX, marcado especialmente nos anos de 1880 pela luta travada pelos negros para o fim da escravidão, que, segundo Silva (2017a, p. 187), “em 11 de setembro de 1887, o jornal *A Província do Espírito Santo* fornecia uma leitura dominical impressionante pela crueza da narrativa”. O autor nos recupera a publicação da *Lenda da criação do preto*, uma profusão de preconceitos que alimentava o imaginário social naquele século, sobretudo pela transmissão de viva voz das histórias lidas nos jornais por privilegiados alfabetizados, num Brasil império que jamais promoveu qualquer mecanismo de educação popular. Segundo ainda Silva (2017a, p. 187), no final do século XIX, no país, incluindo escravos, o analfabetismo atingia cerca de 86% da população brasileira. Ele observa ainda que o texto, publicado na primeira página, imitava uma parábola bíblica. O texto é, se nos permite um juízo de valor, odioso.

“No tempo da criação do mundo, Satanás vendo o Padre Eterno criar Adão, de um pedaço de barro, quis também fazer o mesmo. Pegou num pedaço de argila, deu-lhe as mesmas voltas que vira dar-lhe Deus, e depois insuflou-lhe a vida num sopro. Mas com grande espanto e com grande raiva sua, esse bocado de barro, como tudo o mais que ele tocava, ficou negro: – o seu homem era um homem preto. Ali ao pé corria límpido e transparente o branco rio Jordão. Satanás teve uma ideia, lavar o seu homem para lhe tirar a negrura. E pegou nele pela cintura como se pega num cachorro e mergulhou-o no rio. Mas as águas do Jordão afastaram-se imediatamente, enojadas com aquela negrura, e o homem de Satã, o primeiro negro, apenas mergulhou os pés e as mãos no lodo. E por isso só as palmas das mãos e dos pés ficaram brancos. Furioso com seu desastre, Satanás perdeu a cabeça, e pespegou um famoso murro na cara do seu negro que lhe achatou o nariz e lhe fez inchar os lábios. O desgraçado preto pediu misericórdia, e Satanás, passado o primeiro momento de fúria, compreendendo que no fim das contas o negro não tinha nenhuma culpa de ser assim, teve dó dele, arrependeu-se de repente do seu gênio e acariciou, passando-lhe a mão pela cabeça. Mas a mão do diabo queima tudo em que toca: crestou o cabelo do negro como se os seus dedos fossem ferro de frisar. E foi daí que o preto ficou carapinha” (Jornal *A Província do Espírito Santo*, 1887, apud SILVA, 2017a, p 187-189).

A parábola, que fazia do negro uma criação do diabo tentando imitar Deus, é o retrato do profundo desprezo pelos negros numa narrativa natural, isso tudo, menos de um ano antes da assinatura da *Lei Áurea* que aboliria a escravatura. Assim foi, como conclui Silva (2017a, p.188), “ao diluí-lo no chamado *espírito da época*⁸⁰, é possível perceber como se deu, por meio da imprensa, a difusão do racismo”. Podemos, assim, imaginar a indignação dos que combatem o racismo e, maior ainda, a dor dos negros perante tal perversidade.

Como segundo ponto, observamos o *Mito da Democracia Racial*. Domingues (2004, p. 276) conta que, no pós-abolição, final do século XIX, foi exacerbado a prática social

⁸⁰ Grifo do autor: Silva (2017a, p.188).

do “racismo à brasileira”, e foi neste momento que as bases para o mito da democracia racial se consolidaram no imaginário social. Segundo o autor:

A lei Áurea, em 1888, aboliu a escravidão, o principal dispositivo institucional de opressão dos negros no Brasil. Em 1889, a proclamação da República universalizou, em tese, o direito à cidadania. Do ponto de vista do discurso legal, cidadãos negros passariam a desfrutar de uma igualdade de direitos e oportunidades em relação aos brancos em todas as áreas da vida pública: educação, emprego, moradia, terra, saúde, lazer, etc. No entanto, não podemos esquecer que, segundo o artigo 70, título IV, da Constituição de 1891, não tinham direitos políticos, ou seja, não podiam votar e ser votados, entre outros, os analfabetos, condição na qual se encontrava a maioria da população negra [...] no alvorecer da República. Assim, a inexistência da igualdade política anulava, na prática, muito dos supostos avanços da teoria (DOMINGUES, 2004, p. 277).

A reflexão desse mito democrático, se assim podemos chama-lo, está associado à meta de uma sociedade em que os traços raciais das pessoas se mostrem irrelevantes, em que as oportunidades de todo tipo que se oferecem aos indivíduos não estejam condicionadas por sua inclusão neste ou naquele grupo racial. Corrobora ainda Domingues (2004, p. 276), que “democracia racial, a rigor, significa um sistema racial desprovido de qualquer barreira legal ou institucional para a igualdade racial, e, em certa medida, um sistema racial desprovido de qualquer manifestação de preconceito ou discriminação”.

Nesse sentido, a narrativa, por ser apresentada em três fases⁸¹ distintas, aponta, no primeiro momento, o negro essencialmente como o escravo, como já colocamos. Na narrativa, no episódio 8, a série destaca, por volta de 1830, a compra, ou a tentativa de compra, da carta de alforria pelos escravos junto aos seus senhores, mas sem sucesso. Os escravos economizavam para compra a carta de alforria, que custava 1000 réis, porém, a cada vez que chegavam com o dinheiro, seus senhores inflacionavam o preço para nunca os liberar. A personagem enfatiza ainda que os escravos não ganharam em nada com a independência do país. A série ainda aponta para as diferenças religiosas entre os escravos e seus senhores, como ainda no episódio #8, quando das invasões dos policiais, os negros trocavam rapidamente a exibição de suas estátuas de santos africanos por santos católicos, bem como a prática do jogo de búzios.

Quanto ao ato da abolição, foi no episódio #9 que a série enfatiza que o Brasil foi o último país a abolir a escravidão, enquanto que no episódio #16, Iara Imperial diz à Princesa Isabel que ela será sempre lembrada pelos brasileiros por ter assinado a *Lei Áurea*.

⁸¹ Como descrito na seção 7.1, página 105.

Uma terceira particularidade desse mitema, aponta para uma singularidade da identidade brasileira na contemporaneidade, como nos coloca tão bem Bueno (2012, p.128):

Capoeira, samba, feijoada, candomblé, vatapá. Que seria o Brasil sem o legado da cultura africana? Certamente não o mesmo que hoje é – e dificilmente mais colorido, dinâmico, múltiplo e ruidoso. Falar na “influência cultural” que os negros tiveram no Brasil é quase uma piada: o que parece ter havido, pelo menos em certas áreas do país, é quase uma adaptação dos padrões de comportamento dos escravos às novas condições de vida a que foram submetidos. E, tão logo eles se estabeleceram, os demais povos é que se viram na continência de adotar inúmeras tradições africanas. O Brasil não comeria o que come, não rezaria como reza, não dançaria nem cantaria como hoje, canta, dança, reza e como não fosse a riquíssima herança cultural trazida pelos 4,5 milhões de escravos vindos da África sob as mais árduas condições e, por mais de três séculos, jogados nas praias, florestas, morros e cidades do Novo Mundo.

Essa última parte, que nos parece de fato remeter para uma ideia de identidade brasileira contemporânea, está atribuída no sentido da construção de um sistema simbólico comum, reconhecido por todos, decorrente das narrativas das manifestações culturais, saberes, práticas ou tradições, num legado consciente e significativo herdado do passado sendo transmitido às gerações futuras.

Assim, entendemos, em nossa interpretação, que a série *Família Imperial*, ao utilizar dos mitemas acima identificados e associados ao imaginário social para empreender sua narrativa – ainda que ficcional – nos fez compreender diversos contrapontos entre a história que poderíamos chamar de oficial, aquela dos livros didáticos, com diferentes referências, que revelam novas considerações, quer sejam críticas, irônicas, etc. Todavia, esses pontos míticos da narrativa colaboram para uma constante, porém necessária reflexão sobre o assunto controverso das relações raciais no Brasil, o que fazer diante dessa perspectiva, que não fecha em respostas, mas na seguinte indagação: qual é a sociedade que sonhamos no que se refere particularmente às relações raciais?

Das questões sobre a patifaria e falcatruas como herança portuguesa

A série *Família Imperial*, ao relatar fatos do passado – ainda que uma série ficcional –, sua pesquisa nos parece explicar muito do presente, no que reflete contemporaneamente uma tradição herdada dos portugueses. O segundo mitema nas recorrências simbólicas que identificamos de modo patente, foram então as ***sequências que tratam das questões sobre a patifaria, a falcatrua***, aquelas malandragens para tentar prosperar socialmente, acima de qualquer ética. Neste mitema, podemos destacar dois pontos particulares, em que o primeiro sustenta o segundo.

O primeiro elemento a discutirmos, é sobre a origem e a herança portuguesa para esta característica. Podemos observar, já nos primeiros episódios, Heliodoro Imperial planejando casar sua filha Lucrécia com o filho do Duque, um menino de nove anos de idade. Mesmo sua filha sendo uma menina com idade de catorze anos, ele não mede esforços para alcançar seus intentos, usando os meninos na tentativa de se tornar sócio nos negócios com o nobre, e mais, almeja ainda tornar-se também um Duque. Para além do casamento de sua filha, no episódio #5, ao ter um encontro com o Dom João e depois de bajulá-lo com tamanha ênfase, Heliodoro Imperial tenta comprar um título de notoriedade, porém, o próprio rei, ao examinar que o pai de Lucrécia tinha oferecido 500 contos, atribuiu-lhe então o título de barão, uma escala inferior ao ducado, o que deixou Heliodoro visivelmente decepcionado.

Essas tratativas de negócios nos parecem acima de qualquer ética, pois, no caso do casamento, o pai não leva em consideração os sentimentos de sua filha e, no momento do encontro com o rei, Heliodoro propõe comprar um título, o qual deveria recebê-lo por merecimento. As figuras 7 e 8 mostram o pequeno Duque com Lucrécia (Iara) e também Heliodoro comprando seu título de notoriedade junto a Dom João VI.

Figura 7 – Encontro das personagens Lucrécia (Iara) e o pequeno Duque.



Fonte: Montagem do autor – Série de TV *Família Imperial*.

Figura 8 – Encontro das personagens Heliodoro e Dom João VI.



Fonte: Montagem do autor – Série de TV *Família Imperial*.

Tal característica mítica, historicista Vieira (2016, p. 209), tem origem desde os tempos de Dom João V em Portugal, nos meados do século XVIII.

Vivendo em plena época do Eldorado brasileiro, D. João V se fez rei palaciano, pavoneando-se pelos corredores, frequentando beatérios para salvar a alma e conventos de freiras para saciar a carne, tudo isso sem nunca pôr um pé fora de Portugal. Ficou conhecido como o Rei Magnânimo, não propriamente por ser generoso com seu povo, mas por ser um magnata que vivia à custa do quinto do Brasil. Nos intervalos de suas escapadas amorosas, mostrou-se pródigo em oferendas à Igreja, esbanjando fortuna em templos, no pomposo convento de Mafra, em benesses a clérigos para comprar de Roma o título de “Fidelíssimo”. Chegou até mesmo a tentar negociar em ouro o direito de comungar com as próprias mãos (VIEIRA, 2016, p. 209).

Porém, de acordo com o autor, essa ganância, as traquinagens e perversões de sua alteza, refletiam toda a corte e os influenciavam, bem como toda vida societal portuguesa.

Ao redor deste Rei-Sol lusitano gravitava uma classe da mesma laia. Mais preocupados em obter benefícios e outras sinecuras, em jogos de salão e em ocupar cargos honoríficos, os nobres que cirandavam pela Corte lusitana da primeira metade do século XVIII eram genericamente uma cambada de parasitas, metidos e de intelecto quase oco. Com exceção de um punhado de nobres que administravam as colônias ultramarinas na América do Sul, África e Ásia, a esmagadora maioria dos quinze duques, dos cerca de trinta marqueses e de mais de uma centena de condes nada tinha feito de heroico ou patriótico. Os títulos caíram no colo deles, por serviços prestados por antepassados em tempos remotos. Ou, quando obtidos em um passado mais recente, deviam-se às “lutas” bajuladoras nos corredores do Paço da Ribeira. Entretinham-se, portanto, perpetuando seus direitos de sangue azul, acumulando vaidosos poderes por meio de casamentos de conveniência. Pegar em armas, só por diversão; trabalhar em prol do povo, só como recreação (VIEIRA, 2016, p. 209-210).

Segundo Gomes (2014, p. 183) essa prática se estendeu ao Brasil, logo que a corte de D. João VI chegou ao Novo Mundo.

Os dois mundos que se encontraram no Rio de Janeiro em 1808 tinham vantagens e carências que se complementavam. De um lado, havia uma corte que se julgava no direito divino de mandar, governar, distribuir favores e privilégios, com a desvantagem de não ter dinheiro. De outro lado, uma colônia que já era mais rica do que a metrópole, mas ainda não tinha educação, refinamento ou qualquer traço de nobreza. Três séculos após o Descobrimento, o Brasil era uma terra de oportunidades imensas, [...] (GOMES, 2014, p. 183).

Continua o autor, a distribuição de notoriedade aplicada pelo rei em busca de apoio financeiro e também político, visava usurpar uma classe rica em dinheiro, porém destituída de prestígio e refinamento.

Para cativá-la, iniciou uma pródiga distribuição – venda – de honrarias e títulos de nobreza que se prolongaria até seu retorno a Portugal, em 1821. Apenas nos seus primeiros oito anos no Brasil, dom João outorgou mais títulos de nobreza do que em todos os trezentos anos anteriores da história da Monarquia portuguesa (GOMES, 2014, p. 184).

Para Antônio Candido, no prefácio do livro *Raízes do Brasil*, “o interesse do português pelas suas conquistas foi sobretudo apego a um meio de fazer fortuna rápida, dispensando o trabalho regular, que nunca foi virtude própria dele” (*apud* HOLANDA, 1995, p. 16). Assim, a corte facilitava a ascensão social à burguesia que aspirava atitudes da nobreza, à qual desejava equiparar-se, complementa. Desse modo, do outro lado da corte, aqueles que pleiteavam os mais diversos títulos de notoriedade, se utilizavam de uma prática bajuladora, com gentilezas e cordialidade, numa tentativa de relação de simpatia com a autoridade, e isso nos foi deixado como herança cultural, como uma maléfica tradição. Será, talvez, com essa teoria que poderemos entender a origem da nossa “identidade cordial” presente no imaginário do brasileiro, como aponta Carvalho (2000, *apud* VIEIRA, 2006, p. 72)?

Poderia ainda, questionando DaMatta (1986, p. 71) ser uma visão romântica, positivista, a malandragem e o “jeitinho” como um modo – jeito ou estilo – profundamente original e brasileiro de viver, e às vezes sobreviver, num sistema em que a casa nem sempre fala com a rua e as leis formais da vida pública nada têm a ver com as boas regras da moralidade costumeira que governam a nossa honra, o respeito e, sobretudo, a lealdade que devemos aos amigos, aos parentes e aos compadres? Estaria aí a sua razão de existir como valor social?

Continua o autor, “antes de ser um acidente ou mero aspecto da vida social brasileira, coisa sem consequência, a malandragem é um modo possível de ser” (DAMATTA, 1986, p.71). Trata-se, para ele, de algo bastante enraizado no imaginário brasileiro, retomando, como retrato fundador, o que escreve Pero Vaz de Caminha, no finalzinho de sua carta histórica, depois de dar ao rei as maravilhosas notícias da terra brasileira.

Ali, naquele pedaço terminal e naquela hora de arremate, Caminha arrisca, malandramente, o seguinte: “E nesta maneira, Senhor, dou aqui a Vossa Alteza conta do que nesta terra vi. E, se algum pouco me alonguei, Ela me perdoe, pois o desejo que tinha de tudo vos dizer, mo fez por assim pelo miúdo. E pois que, Senhor, é certo que, assim neste cargo que levo, como em outra qualquer coisa que de Vosso serviço for, Vossa Alteza. há de ser de mim muito bem servida, a Ela peço que, por me fazer graça especial, mande vir da Ilha de São Tomé a Jorge de Osorio, meu genro – o que dela receberei em muita mercê”. E conclui Caminha, como até hoje manda o nosso figurino de malandragem: “Beijo as mãos de Vossa Alteza. Deste Porto Seguro de Vossa Ilha de Vera Cruz, hoje, sexta-feira, primeiro dia de maio de 1500. Pero Vaz de Caminha”. Será que é preciso dizer mais alguma coisa? (DAMATTA, 1986, p.71).

Diante do que observamos na origem dessa prática da patifaria, da malandragem, o segundo ponto a ser observado que nos faz aprender com o mito, é a utilização contemporânea do “jeitinho brasileiro” que, neste contexto, parece refletir parte das *nossas relações*⁸² sociais e consequentemente, políticas, a do “homem cordial” (HOLANDA, 1995).

O “homem cordial” não pressupõe bondade, mas somente o predomínio dos comportamentos de aparência afetiva, inclusive suas manifestações externas, não necessariamente sinceras nem profundas, que se opõem aos ritualismos da polidez. O “homem cordial” é visceralmente inadequado às relações impessoais que decorrem da posição e da função do indivíduo, e não da sua marca pessoal e familiar, das afinidades nascidas na intimidade dos grupos primários (ANTONIO CANDIDO, *apud* HOLANDA, 1995, p. 17)

Essa característica, continua o autor, remete a uma sociabilidade apenas aparente, que não se impõe ao indivíduo e nem mesmo exerce efeito positivo na coletividade. Segundo Holanda (1995, p. 145), “no Brasil, onde imperou, desde tempos remotos, o tipo primitivo da família patriarcal, o desenvolvimento da urbanização – já no século XX – [...] ia acarretar um desequilíbrio social, cujos efeitos permanecem vivos ainda hoje”. Esse desequilíbrio se deu ao fato de que, “não era fácil aos detentores das posições públicas de responsabilidade, formados por tal ambiente, compreenderem a distinção fundamental entre os domínios do privado e do público” coloca o autor.

Também, a expressão “jeitinho”, observa Borges (2007), mostrou-se mais fortemente “na primeira metade do século XX, com o processo de modernização industrial do Brasil, quando o brasileiro, acostumado com a vida social apoiada nas relações pessoais, viu-se repentinamente transformado em indivíduo”. Essa peculiaridade que se estendeu dos tempos da colonização até o século XX no país, nos parece transpassar, continuar até o momento contemporâneo.

Continua Holanda (1995, p. 146) a nos ajudar em entender essa parte identitária brasileira. Segundo ele, essas “boas maneiras” estão longe de ser civilidade, mesmo que a

⁸² Somente para nos estabelecer no imaginário dos brasileiros.

gentileza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representem, “com efeito, um traço definido do caráter brasileiro”. O que permanece aqui está ativa e fecunda a influência ancestral portuguesa. Diante do exposto, empregar “nossa forma ordinária de convívio social” (HOLANDA, 1995, p. 147), é justamente se utilizar do “homem cordial” para benefício próprio, malandramente, na mediação entre o pessoal e as leis. É, portanto, colocar o sentimento pessoal ou as relações pessoais acima do dever para com o próximo e a sociedade.

De acordo com DaMatta (1986, p. 64), no convívio coletivo, “o dilema brasileiro residia numa trágica oscilação entre um esqueleto nacional feito de leis universais cujo sujeito era o indivíduo e situações onde cada qual se salvava e se despachava como podia, utilizando para isso o seu sistema de relações pessoais”. É nesta perspectiva que resulta uma complexidade social dividida, e no meio dessas, o “jeitinho”, a malandragem como modo tipicamente brasileiro. Para o autor, essa situação de mediação entre o pessoal e a lei indica:

[...] sobretudo, um modo simpático, desesperado ou humano de relacionar o impessoal com o pessoal; nos casos – ou no caso – de permitir juntar um problema pessoal (atraso, falta de dinheiro, ignorância das leis por falta de divulgação, confusão legal, ambiguidade do texto da lei, má vontade do agente da norma ou do usuário, injustiça da própria lei, feita para uma dada situação, mas aplicada universalmente etc.) com um problema impessoal (DAMATTA, 1986, p. 66).

Essa perspectiva também, coloca Borges (2007), envolve uma outra visão do indivíduo no convívio coletivo. “Só damos um jeitinho para quem sabe pedir com um jeito: com humildade, simpatia, urgência diante de uma imprevisibilidade. Diante de um jeito superior ou arrogante não damos um jeitinho, invocamos a lei”. DaMatta (1986, p. 64) corrobora que, o “jeitinho” e o famoso e antipático “sabe com quem está falando?” seriam modos de contradições e paradoxos tipicamente brasileiros.

Podemos observar, rememorando alguns mitemas elementares⁸³, que as constatações na série *Família Imperial* ratificam as lições desse mito. No episódio #2, Lucrecia Imperial, em pleno século 2012, faz perguntas sobre posses – riqueza, recurso capital – para Glauco, um amigo de escola de Iara e, pergunta ainda se ele está prometido para alguma outra garota. No episódio #3, o beija-mão era uma cerimônia importante para os cidadãos em 1812, uma oportunidade de pedir favores ao rei. As pessoas faziam fila para beijar a mão de Dom João na tentativa de poder pedir favores e outras benesses. No episódio #5, contatamos um comportamento contemporâneo, aquele cujo jovens rebeldes que tentam agradecer aos outros

⁸³ De acordo com a seção 7.3, página 108.

jovens que lhes interessam socialmente, assumem atitudes grosseiras com os demais, inclusive a prática do *bullying*, atitudes para mostrar-se mais superiores aos outros. Também cabe lembrar que, no episódio #13, Iara Imperial finge-se amiga e engana a princesa Isabel para tentar roubar-lhe a posição.

Tal como nas relações raciais apresentadas na seção anterior, os pontos míticos da narrativa colaboram também para refletirmos noutra indagação: qual é a sociedade que sonhamos no que diz respeito às relações coletivas, sobretudo no cumprimento da ética? Cabe aqui ainda uma interessante reflexão sobre essa lição:

Costuma-se apontar a corrupção como uma das maiores mazelas da sociedade brasileira. Geralmente, quando questionada acerca desse assunto, a opinião pública tem como alvo favorito de críticas a classe política. É curioso, no entanto, que boa parte dessas pessoas que avaliam negativamente seus representantes costuma recorrer, cotidianamente, a pequenos artifícios que burlam o costume ético e, muitas vezes, até a lei. Estamos nos referindo ao nosso jeitinho brasileiro, à malandragem e ao jogo de cintura, "categorias" que, já incorporadas à nossa cultura, convivem lado a lado com os valores ético-morais mais tradicionais. A "ética" do jeitinho e da malandragem coexiste, paralelamente, com a ética oficial. O cidadão que cobra dos políticos o cumprimento dos preceitos da ética tradicional é o mesmo que usa o expediente do jeitinho e da malandragem (MELO NETO, 2009, on-line).

Consideramos, como lição desse mito, na nossa jornada interpretativa, concordar com a conclusão do Senhor Ministro Luis Fernando Barroso (2017) em seu ensaio para o debate realizado na *Harvard Brazil Conference*, na Universidade de Cambridge, MA:

Improviso, relações familiares e pessoais acima do dever e a cultura da desigualdade contribuem para o atraso social, econômico e político do país. Mais grave, ainda, o jeitinho importa, com frequência, em passar os outros para trás, em quebrar normas éticas e sociais ou em aberta violação da lei. Em todas essas situações, ele traz em si um elevado custo moral, por expressar um déficit de integridade pessoal e de republicanismo. Em desfecho deste ensaio, então, é possível concluir que, salvo nas hipóteses pontuais e específicas em que se manifesta por comportamentos legítimos, o jeitinho brasileiro deverá ser progressivamente empurrado para a margem da história pelo avanço do processo civilizatório (BARROSO, 2017).

Teoricamente, as contribuições acima nos indicam para a possibilidade de uma narrativa da origem de uma herança da qual não desejaríamos tê-la na atualidade, mas que pode explicar, de modo infeliz e constrangedor, as mais descabidas, imorais e antiéticas atitudes de uma parcela da sociedade brasileira contemporânea. Esclarecemos também, o que interpretamos aqui não reflete, de nossa parte, qualquer grau de pessimismo em relação ao Brasil. Aquilo que resgatamos, do que pesquisamos, sabemos não representar a totalidade da característica/identidade do nosso povo, tampouco do português, trata particularmente da nossa observação, da interpretação hermenêutica da lição do mito, pelos mitemas apresentados na narrativa, para considerar as possibilidades da origem de uma identidade brasileira.

Das questões sobre relações afetuosas com a mulher no imaginário brasileiro

O terceiro mitema nas recorrências simbólicas que identificamos, deu-se de modo latente nas *sequências que tratam dos relacionamentos em família e aqueles afetuosos*, sobretudo matrimoniais e que envolvem a mulher como centro do conflito.

Esta observação – e aqui, nos perdoem outro juízo de valor, pudemos tocar na beleza da pesquisa, com o sentimento de estar alinhado com a teoria – vai ao encontro com o que Durand (1996) se dedicou em um capítulo específico de seu livro *Campos do Imaginário*⁸⁴. Nele, deu-se em demonstrar que no imaginário do brasileiro, nem tudo é pura herança eurocentrista, ou seja, relativo à conquista portuguesa, existe indicadores de que foram os conquistadores que assimilaram determinados valores que fazem nascer do povo, uma cultura, um imaginário (DURAND, 1996, p. 197).

Ao identificarmos este mitema na série, vimos que Iara e Lucrecia Imperial estão no centro da narrativa, são as protagonistas, pois, através do ponto de vista delas que acompanhamos a história na série. Em quase todos os episódios, se não em todos, os mais diversos conflitos são vividos por Iara Imperial, lançada no tempo, no século XIX, e por Lucrecia Imperial, que veio ao ano de 2012 divergir culturalmente com seus costumes barrocos. Para rememorarmos alguns fatos importantes que marcam esse mitema, foi Iara Imperial quem contestou os relacionamentos matrimoniais no século XIX, que não envolviam sentimentos, ainda pior, relações mais comerciais do que sociais. Do outro lado do tempo, Lucrecia Imperial se embate em vários momentos de tensão, como *bullying*, chantagens e relacionando-se às avessas com todos, extrapolando qualquer padrão de costumes éticos no século XXI.

Particularmente, sobre as relações matrimoniais, Priore (2016, p. 341), colabora para essa percepção da qual a personagem Iara Imperial esteve envolvida, logo no episódio #2, “pois essa foi a tônica dos casais durante séculos. Entre nós, durante mais de quinhentos anos, os casamentos não se faziam de acordo com a atração sexual recíproca ou a paixão. Eles mais se realizavam por interesses econômicos ou familiares”. Sabe-se que, continua a autora, “entre casais, as formas de afeição física tradicional – beijos e carícias – eram raridade”. Complementa, por fim que, o modelo constituído por pai e mãe “casados perante a igreja”⁸⁵,

⁸⁴ Capítulo: Longínquo Atlântico e Próximo Telúrico, Imaginário Lusitano e Imaginário Brasileiro. (DURAND, 1996, p. 197).

⁸⁵ Grifo da autora: Priore (2016, p. 341).

correspondiam meramente aos ideais de família impostos pela religião que os europeus aqui trouxeram, o catolicismo.

O que esse mito tem a nos ensinar é que, no imaginário brasileiro, mesmo culturalmente, ou popularmente, reconhecido como uma sociedade paternalista – e patrimonialista –, inverte-se a lógica da conquista portuguesa, onde é expressivo o particularismo da feminilidade e da mulher brasileira.

No paternalismo sem racismo da grande colonização que se seguiu à conquista, a mulher indígena, e depois a mulher negra, foi o cadinho onde se gerou a raça *homo novus bresiliensis*. Mulher plural que cedo assustou o macho português. Numerosos provérbios ilustram essa pluralidade da feminilidade do subconsciente: “a negra a trabalhar, a mulata para amar e a branca para desposar...” Esta pluralidade da *anima*⁸⁶ feminóide teria seguramente preenchido e simultaneamente esclarecido a teoria de Jung (DURAND, 1996, p. 200).

Na maior parte das obras de imaginação do Brasil, sintomático nos romances brasileiros, segundo o autor, a mulher está no centro dos conflitos, são elas personagens em torno das quais as histórias se constroem, ou são narradas. Durand (1996, p. 200-201) exemplifica com obras do imaginário da feminilidade dos brasileiros que atende a essas observações, entre elas, os romances de Jorge Amado com *Dona Flor e seus dois maridos*, o pequeno romance *Suor*, entre outros; em João Ubaldo Ribeiro, com a obra *Viva o povo brasileiro*; com Guimarães Rosa, em *Grande Sertão Veredas*.

Tal origem, também podemos identificar na história brasileira, desde os tempos da colonização e do Império, como historicista Priore (2016, p. 341):

Quem não ouviu contar sobre a paixão que uniu, nos primeiros tempos da colônia, Paraguaçu e Caramuru? Ou não ouviu falar dos afetos, cantados em prosa e verso, de Marília, que roubou, entre suspiros, “o sincero coração de Dirceu”, o inconfidente Tomás Antônio Gonzaga? Quem não se lembra da tórrida relação de d. Pedro I com a marquesa de Santos, de cuja lembrança o Museu Imperial de Petrópolis guarda, cuidadosamente, um insólito registro [...]?

A série *Família Imperial*, no episódio #7, representa a relação de Dom Pedro I com Domitila de Castro. Iara e Jonas Imperial vão ao encontro da marquesa para urgentemente entregar a carta que retiraram das mãos de Paulo Bregaro – o carteiro da corte – ao Imperador. Iara Imperial e a marquesa conversam sobre namoro, casamento e relações extraconjugais, no que Domitila, quando contestada por Jonas se ela é uma amante, responde: “essa é uma palavra

⁸⁶ *Anima* é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem — os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas nem por isso menos importante, o relacionamento com o inconsciente. (FRANZ, 1990)

infeliz, prefiro me considerar uma segunda esposa, uma esposa bem mais bonita e divertida, no caso”. Por fim, Iara, quando descobre que o próprio Dom Pedro era o “namorado” da marquesa, fica visivelmente desapontada, pois, como mostrou os episódios anteriores, Iara estava apaixonada por Pedro, desde quando ainda era príncipe na corte. A figura 9 apresenta um fotograma da série com o encontro dessas personagens. Como vimos, essa parte da história da *Família Imperial*, na série, é contada pelos olhos da menina Iara Imperial, uma identificação do particularismo feminino nas obras do imaginário brasileiro.

Figura 9 – Encontro das personagens Iara, Jonas, Dom Pedro I e a Marquesa de Santos.



Fonte: Montagem do autor – Série de TV *Família Imperial*.

Esse caracterizante do nosso imaginário, ensina também que cruzou os séculos até a atualidade e mantém-se nas obras contemporâneas. Particularmente na TV, podemos exemplificar a construção e a (re)apropriação do feminino no imaginário brasileiro observando que algumas telenovelas e minisséries nos remetem a esta compreensão. De muitas – seriam talvez incontáveis –, destacamos a telenovela *O Cravo e a Rosa*⁸⁷, escrita por Walcyr Carrasco, que é inspirada no clássico de William Shakespeare, *A megera domada*⁸⁸. Para isto, recuperamos a sinopse desta telenovela brasileira, segundo o site Teledramaturgia⁸⁶:

Catarina Batista é a mulher moderna, na sociedade paulista da década de 20, que recusa o papel feminino de se restringir a lavar ceroulas em um tanque. Julião Petruccio é um homem cuja crença é a de que a mulher deve ser a rainha do lar. Duas

⁸⁷ *O Cravo e a Rosa*, telenovela exibida pela TV Globo, no horário de grade das 18h, entre 26 de junho de 2000 a 10 de março de 2001 (221 capítulos). TELEDRAMATURGIA. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/o-cravo-e-a-rosa/>>. Acesso em: 28 set. 2017.

⁸⁸ *A megera domada*, de William Shakespeare. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/megera.pdf>>. Acesso em 28 set, 2017.

peças tão diferentes vivem um romance contraditório. Conhecida como ‘a fera’ por botar todos os seus pretendentes para correr, Catarina vai esbarrar na teimosia cínica de Petruccio que, inicialmente, decide conquistá-la para, com o dote do casamento, salvar sua fazenda de ser leiloada. Eles acabam se apaixonando, mas não dão o braço a torcer, vivenciando cenas muito bem-humoradas de discussões e brigas vulcânicas. Ele fingindo-se de ‘cordeirinho’, e ela cada vez mais furiosa com sua insistência.

Mas há os que são contra e a favor desse improvável romance. A começar pela família de Catarina. Batista, seu pai, quer vê-la casada, livrar-se do constrangimento que passa por causa das atitudes da filha e lançar sua candidatura a prefeito; Bianca, a irmã mais nova, é o contraponto de Catarina: quer noivar e casar, mas só terá permissão após a filha mais velha arrumar um pretendente. Já Cornélio, tio de Petruccio, torce pelo sobrinho; assim como Calixto, velho empregado da fazenda que considera Petruccio como um filho. Também apoiam o romance Dinorá e Josefa, irmã e mãe do esportista Heitor, já que as duas querem vê-lo casado com Bianca, por causa da fortuna dos Batista.

Entre os que não aprovam o casamento, há a ardilosa Lindinha, criada com Petruccio na fazenda, apaixonada por ele e que conta com a ajuda de Januário para atrapalhar o namoro dos dois; o jornalista Serafim, que pretende conquistar Catarina para dar o golpe do baú; e o vilão Joaquim, homem misterioso cujo objetivo é arruinar Petruccio porque acredita que ele foi o responsável pela perda de sua única filha, Marcela.

E para piorar esse cenário, chega Marcela, vinda de Paris, para se apossar dos bens do ingênuo pai e reconquistar de vez Petruccio, batendo de frente com a ‘fera’ Catarina.

Tal como podemos observar, a mulher atribuí ao imaginário brasileiro profunda significação. Essa característica da *anima* à brasileira pode ser explicitadamente constatada, como assim fizemos na análise mitocrítica da série de TV *Família Imperial* e pontuamos com outros exemplos.

Para além da série *Família Imperial*, não podemos deixar de compactuar com Durand (1996), que atribui à nossa pátria, o imaginário de uma extraordinária mátria – correlação mítica da feminilidade com a imensa mãe pátria – que se traduz também como espelho desse mito:

Há, aliás, uma característica etnográfica que, das praias do Nordeste a Copacabana, constitui o respeito profundo que os brasileiros sentem pela sua mãe: se, por um lado, a brasileira tem pouco pudor em desvendar a parte inferior de seu corpo desnudado, por outro, nenhuma mulher, nem mesmo as rapariguinhas impúberes, exhibe os seios nus. Muitos brasileiros, etnógrafos ou não etnógrafos, a quem fiz essa observação, responderam-me que os “seios” são um segredo materno que não se deve “divulgar”... esta interdição tácita, mesmo nas praias “da moda” do Rio, junta-se, no inconsciente, à numinosidade oculta, “não figurativa”, da feminilidade brasileira (DURAND, 1996, p. 203-204).

Compreendemos, de acordo com as lições desse mitema, que a mulher no imaginário brasileiro trata de um particularismo que complementa culturalmente outras heranças portuguesas, tal como de forma significativa já havíamos observamos.

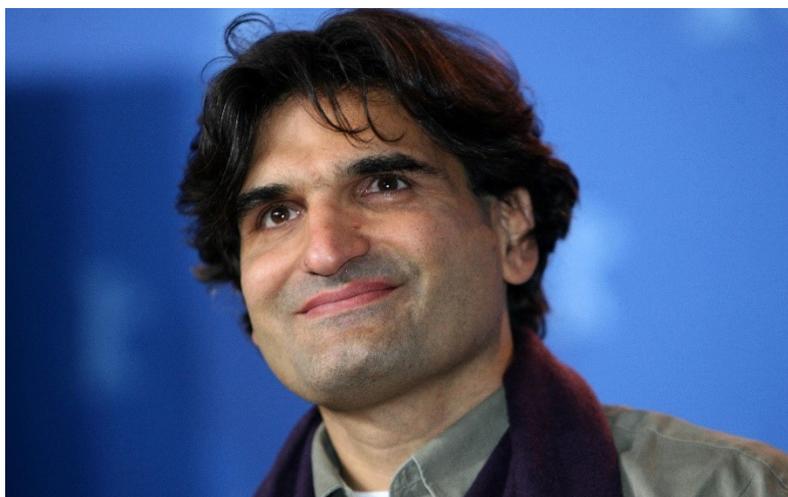
Apresentada a interpretação de cada um dos três mitemas que identificamos na série de TV *Família Imperial* – das questões raciais, do jeitinho malandro, e da mulher no imaginário

brasileiro – bem como assinalados os mitos e suas metamorfoses mais significativas que caracterizam a obra e nosso ambiente psico-sócio-cultural, consideramos completa aqui a etapa 3 da análise. Seguiremos, portanto, para a etapa 4 de nosso percurso mitocrítico.

7.5 ETAPA MITOCRÍTICA 4, A INFLUÊNCIA DA PERSONALIDADE DO AUTOR

Essencialmente, a etapa 4 da análise mitocrítica tem como objetivo compreender o autor no momento da produção de uma obra. Retomando Araújo e Silva (1995, p. 125), “saber o modo como a personalidade (a sua história biográfica) do autor [...], ou quando o autor tende a acentuar esta ou aquela sequência mitêmica, este ou aquele mito”. Nesse sentido, vamos buscar compreender como as características artísticas e estilísticas do diretor **Cao Hamburger** podem ter influenciado a narrativa da série *Família Imperial*. Carlos Império Hamburger (São Paulo-SP, 1962) é diretor, produtor, roteirista. Também é animador, diretor de curtas e programas de televisão voltados ao público infantil. A figura 10, apresenta o diretor.

Figura 10 – Cao Hamburger, diretor da série *Família Imperial*.



Fonte: <<http://portalovertube.com>>. Acesso em: 01 out. 2017

Reproduzimos aqui parte de sua biografia profissional, segundo o site da Enciclopédia Itaú Cultural⁸⁹:

Começa a carreira cinematográfica realizando curtas de animação com *Frankenstein Punk* (1986), dividindo a direção com Eliana Fonseca (1962), e *A Garota das Telas*

⁸⁹ Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13436/cao-hamburger>> Acesso em: 20 set. 2017.

(1988). Em 1994, dirige *Castelo Rá-Tim-Bum* para a TV Cultura de São Paulo. A série transforma-se em um dos maiores sucessos da televisão pública paulista, com cerca de 90 episódios, premiada, em 1994, com a Medalha de Prata – categoria infantil – no *festival de Nova York*.

Cao estreia no cinema de longa-metragem com o filme *Castelo Rá-Tim-Bum* (1999), baseado na série televisiva. A fita recebe, em 2000, o prêmio de Melhor Filme Internacional no *Festival de Cinema Infantil de Chicago*.

Em 2006, cria e dirige, para o canal HBO, a primeira temporada da série *Filhos do Carnaval*, que tem como tema a luta pelo poder no interior da família Gebara, comandada pelo patriarca e bicheiro Anésio. Em 2009, apresenta a segunda temporada da série.

O retorno ao cinema ocorre com *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006). O filme revê o Brasil da ditadura militar da década de 1970 pelo olhar do protagonista Mauro, um garoto de 12 anos. Em 2011, dirige *Xingu*, obra que conta a trajetória dos irmãos indianistas Cláudio (1916-1998), Orlando (1914-2002) e Leonardo Villas Bôas (1918-1961) e a viagem para o interior do Brasil que resulta na criação do Parque Indígena do Xingu (PIX). O PIX é a primeira reserva indígena criada no Brasil, localizado na região nordeste do Estado de Mato Grosso, porção sul da Amazônia brasileira.

Cria com o diretor Teodoro Poppovic, as séries *Pedro e Bianca*, que marca sua volta à TV Cultura, em 2012. A série conta, por meio das experiências dos irmãos gêmeos, os desafios da adolescência e ganha o *Internacional Emmy Kids Awards* (2014) como melhor série de 2013.

Depois de conceber a série *No estranho planeta dos seres audiovisuais* (2009), para o Canal Futura, o diretor de *Castelo Rá-Tim-Bum* (1995) voltou a mirar no público infanto-juvenil com a série *Família Imperial*. O trabalho surgiu a pedido do Futura, para que fosse abordado temas como príncipes e princesas, e deste período histórico pouco retratado na TV, principalmente para este público. Segundo o Anuário de programação 2012 do *Canal Futura* (p. 85), a idealização de *Família Imperial* contou ainda com a consultoria da antropóloga e escritora Lilia Moritz Schwarcz⁹⁰.

⁹⁰ CONSULTORIA: Lilia Moritz Schwarcz é professora titular no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP). Foi *Visiting Professor* em *Oxford, Leiden, Brown, Columbia e Princeton*. Faz parte do Comitê Brasileiro da *Universidade de Harvard* e é *Global Professor* pela *Universidade de Princeton*. É autora, entre outros, de *O espetáculo das raças* (São Paulo, Companhia das Letras, 1993, e New York, Farrar Strauss & Giroux, 1999), *As barbas do Imperador – D. Pedro II, um monarca nos trópicos* (São Paulo, Companhia das Letras, Prêmio Jabuti/ Livro do Ano, e New York, Farrar Strauss & Giroux, 2004), *No tempo das certezas* (coautoria Angela Marques da Costa, São Paulo, Companhia das Letras, 2000) e *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e seus trópicos difíceis* (Companhia das Letras, 2008. Prêmio Jabuti: melhor de biografia 2009). Coordenou, entre outros, o volume 4 da *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea* (São Paulo, Companhia das Letras, 1998, Prêmio Jabuti 1999) e, com André Botelho, *Um enigma chamado Brasil* (São Paulo, Companhia das Letras, 2009, Prêmio Jabuti em Ciências Sociais 2010). Foi curadora das exposições: *A longa viagem da biblioteca dos reis* (Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 2003-4) e *Nicolas Taunay, uma leitura dos trópicos* (Museu Nacional de Belas Artes e Pinacoteca do Estado de São Paulo, maio a setembro de 2008), entre outras. (ANUÁRIO DE PROGRAMAÇÃO 2012: Canal Futura, 2013, p. 85).

Foi Hamburger quem teve, então, a ideia de promover a troca entre as duas jovens em tempos distintos na trama. “Foi o jeito mais bacana que achamos para falar sobre esse período do Brasil Imperial. Estávamos mais interessados em mostrar os costumes da época ao fazer essa costura entre os dias atuais e os do passado. Mas com humor. E tivemos essa liberdade, explica o realizador [...]” (CAO *apud* BRAVO, 2012).

Tentamos então, perceber como o estilo do diretor contribuiu, ou interferiu, na derivação/ocultação dos mitemas observados na análise mitocrítica da série *Família Imperial*.

Cao promoveu, nos três mitemas selecionados, expressões significativas que ratificam nosso desvelamento do *sermo mythicus*, bem como das lições desses mitos. Assim, contribuiu para nossa percepção de como, nas narrativas míticas, as imagens simbólicas se atualizam por um fio de permanência, na cultura, em suas mais variadas manifestações, assim como já observou Moraes (2016, p. 142), e especificamente, este produto, na televisão.

Das questões raciais e do jeitinho malandro, percebemos que, obviamente alinhado ao público infanto-juvenil, o diretor usou de sua experiência em narrativas lúdicas para apresentar essas expressões peculiares do imaginário brasileiro. Por terem sido percebidas de modo patentes, essas recorrências simbólicas, nos parecem, são claras e efetivamente evidenciam os mitos diretivos, regentes e suas transformações significativas – no contraponto dos séculos – como observamos nas seções específicas anteriores.

Entretanto, quanto às sequências que tratam dos relacionamentos em família e aqueles afetuosos, sobretudo matrimoniais e que envolvem a mulher como centro do conflito, esses foram levantados/observados de modo latente. Desse modo, nossa análise é que o diretor colabora em nossa percepção de acentuar o imaginário da feminilidade, da *anima*, do brasileiro. Porém, não é possível afirmar, sem perguntar pessoalmente⁹¹ ao diretor, da sua intencionalidade, do porquê usar a mulher, ainda que jovem, como protagonista e ponto de vista nesta narrativa histórica.

Acreditamos, em nossa percepção, que o diretor não se permite, ou nem mesmo pretende – considerando seu público-alvo –, fugir desse fio condutor mítico, da essência do imaginário brasileiro. Isso pode ser ratificado pela observação já dada por Gomes (2009, p. 73), que, o mito, por seu caráter simbólico, evidencia uma função da imaginação, que se materializa numa narrativa mítica ao reunir o psíquico e o social, o conhecido e o desconhecido, o real e o sonho, o inconsciente e a consciência. O diretor, como podemos observar nas recorrências

⁹¹ Tentamos um contato direto com Cao Hamburger, através da Primo Filmes, fomos atendidos por eles, mas não obtivemos resposta posterior do diretor.

simbólicas da série *Família Imperial*, está imerso nesse imaginário e, (re)produz assim, uma síntese do mundo – dos brasileiros – e mostra uma unidade fundamental, colaborando para que o homem não se sinta isolado ou sem sentido, mas se situe num processo de identificação, numa identidade.

Por fim, percebemos que Cao Hamburger, seguindo seu estilo reconhecido por elaborar produtos para o público infanto-juvenil, ao apresentar essa narrativa de forma lúdica, com um ponto de vista inédito e numa perspectiva paradidática, diferente daquelas que encontramos nas letras dos livros escolares, conta uma parcela da história do Brasil, da *Família Imperial*, não apenas para quem gosta da história, mas para nos fazer gostar da história brasileira.

7.6 SÍNTESE DA IDENTIDADE BRASILEIRA NA SÉRIE *FAMÍLIA IMPERIAL*

Nosso percurso mitocrítico demanda ainda uma síntese da análise, ou seja, reagrupar aqui as correlações das lições míticas que descobrimos com o imaginário da identidade do brasileiro. Isso nos remete em concluir o objetivo geral da pesquisa, constatar quais as manifestações, através da proposta metodológica de Durand (1983; 1985; 1993; 1996; 2004; 2012), dos elementos míticos utilizados na narrativa audiovisual da série de TV *Família Imperial* remetem à percepção da construção histórica da identidade nacional brasileira.

Para essa abordagem, recuperamos Maffesoli (1998, p. 101-102), quando argumenta que nas questões das narrativas míticas, o arcaico e o tradicional se reencantam. Para o autor, através dos mitos, dos sonhos coletivos, “toda a pré-história da humanidade continua a exprimir-se [...], algo que ultrapassa cada indivíduo e que o integra em um conjunto mais amplo do qual ele é parte integrante”. Cassirer (2003, p. 57) fala que “em todas as atividades e em todas as formas de cultura humana encontramos uma *unidade na diversidade*⁹²”, para ele, “os motivos do pensamento mítico e da imaginação mítica são, em certo sentido, sempre os mesmos”. Para Turchi (2003, p. 157), “a história que forja a união de um grupo nem sempre se constitui de fatos comprovados”, muitas vezes abastecem-se de narrativas metafóricas que possam servir de exemplo, tomando assim a manifestação do mito em toda a sua essência e natureza, o que lhe dará uma forma.

Essas colocações acima, as quais já fundamentamos anteriormente, na seção 3.1.6 da teoria geral do Imaginário, vem ratificar que os mitemas, através das recorrências simbólicas

⁹² Grifo do autor: Cassirer (2003, p. 57).

que identificamos em nossa análise mitocrítica, estão alinhados com a narrativa. A série de TV *Família Imperial*, percorre estruturalmente, ou sistematicamente, as *possíveis*⁹³ narrativas míticas que marcam nossa identidade como brasileiros. As narrativas – particularmente aqui, nosso objeto empírico – sugerem ser o elemento determinante para representar simbolicamente uma identidade, o que Hall (2015, p. 11) fundamentou como processo de identificação, numa constante afirmação, nas narrativas simbólicas, dos elementos que a compõem – a identidade.

Foram as lições dos mitos, discriminadamente discutidas nas seções anteriores desse capítulo – as questões raciais, o jeitinho malandro, a mulher no imaginário brasileiro – bem como assinaladas suas atualizações mais significativas, que nos permitiu caracterizar a obra e nosso ambiente cultural.

Nas questões raciais, de todas as mazelas que foram vividas – não esquecendo das problemáticas contemporâneas longe de serem resolvidas – aprendemos que na identidade brasileira, de acordo com Bueno (2012, p.128), nossa gente assimilou e adotou inúmeras tradições africanas, sem as quais não teríamos os sabores, a música, a dança, o colorido, a culinária, a religião e muitas outras nuances tal como o nosso particularismo identitário múltiplo. Existem, na série, inúmeras passagens que retratando negro – como escravo, quase sempre – mas, ressalta as vestimentas coloridas características (da mucama Delfina), a sua religião, como no episódio #8 com os santos africanos e o jogo de búzios, entre outras simbologias que atestam para nossa “comunidade”⁹⁴ brasileira.

Das questões dos mitemas que simbolicamente representam uma herança cultural de falcatruas e patifarias portuguesas, constatamos que este mito se atualizou para a expressão popular do “jeitinho brasileiro”, como nos colocou DaMatta (1986, p. 66), “antes de ser um acidente ou mero aspecto da vida social brasileira, coisa sem consequência, a malandragem é um modo possível de ser”, bem como também já nos colocou Holanda (1995, p. 47) que na “nossa forma ordinária de convívio social” está ativa e fecunda a influência ancestral portuguesa.

Observando a série *Família Imperial*, dos episódios iniciais, que retratam uma ganância e as traquinagens de Heliodoro Imperial para acender socialmente, até os últimos episódios, onde Lucrécia Imperial sempre mentindo tenta manipular a todos para conseguir suas

⁹³ Dissemos *possíveis*, pois tratamos de uma hermenêutica simbólica e estamos longe de empreender tal constatação como uma tese, uma proposição que se apresente ou expõe para ser defendida.

⁹⁴ Grifo nosso, no sentido de Anderson (1989), quando apresenta o conceito de que a identidade nacional é uma comunidade imaginada.

vontades e vantagens, vimos representado essa herança, dos pais aos filhos, do passado ao presente.

Contudo, percebemos que reconhecida generosidade, a hospitalidade, a gentileza no trato, evoluíram para além da malandragem, da oportunidade de levar vantagem pessoal – ou para aqueles próximos de seu convívio – e transformou-se, de forma romântica, a representação de um traço definido do convívio entre os brasileiros, a importância de cultivarmos relações sociais saudáveis. Entendemos que essa evolução está representada cotidianamente nas mais diversas reuniões, sejam aquelas que acontecem ocasionalmente no elevador com uma palavra de bom dia, um sorriso, segurando a porta para outra pessoa entrar ou sair, sejam nas relações profissionais com pequenos gestos, como pedir por favor, agradecer pelos serviços prestados, e assim por diante. Entendemos que não podemos generalizar esse “jeitinho brasileiro”, o “homem cordial” como o estereótipo do corrupto, do improvisado, das relações familiares o sentimento pessoal acima do dever e a cultura da desigualdade.

Podemos observar esse outro lado gentil, no sentido preciso da palavra, na série da *Família Imperial*, quando, no episódio #8, Iara Imperial, pelo empenho para entregá-lo as cartas de Bonifácio e Leopoldina em 7 de setembro de 1822, recebe de Dom Pedro I um medalhão que simbolizava a liberdade no Brasil. Mais tarde, no mesmo episódio, Iara entrega seu medalhão à Delfina, para ajudá-la na compra de sua liberdade, depois que a polícia roubou todas as economias da escrava. 67 anos após, em 1889 no episódio #17, Evaristo Carneiro, filho de Delfina, devolve à Iara Imperial o medalhão como forma de gratidão, responsável por salvar a vida da escrava e seu filho. Percebemos assim, como está representado nessas passagens, também, uma lição do mito do “jeitinho brasileiro”, nem tanto para bem, não absolutamente para o mal, mas expressivamente, um modo simbólico da identidade brasileira.

Neste sentido, ratificamos em Maffesoli (1998, p. 98 e 99), a memória coletiva, “um terriço a partir do qual uma cultura pode crescer [...] vai recolhendo uma multiplicidade de pequenas coisas que, em dado momento, vão impor-se com a evidência do hábito. Tal evidência preside as relações amiais, amorosas, sociais, culturais, e não é mais questionada”.

Sobre as recorrências latentes que identificaram a *anima* do brasileiro, particularmente um imaginário da feminilidade, já discutimos na seção específica dessa característica o quanto as obras expressivas da cultura brasileira, como nos romances, bem como nas telenovelas, a mulher está centrada na trama. Se não está na questão central da narrativa, pelo menos, as histórias são contadas por elas, assim como na série *Família Imperial* em que Iara Imperial e Lucrecia assumem o ponto de vista como protagonistas.

Na identidade brasileira, pudemos observar, apoiados na série, que a mulher no imaginário brasileiro tem profunda significação. Da escrava à guerreira batalhadora pela sobrevivência e liberdade, da namorada amante à segunda esposa, da sonhadora à intelectual, da menina filha à esposa, da esposa à mãe, da mãe o centro da família. Temos mesmo que prestar reverência à identidade da mulher no nosso imaginário, delas adquirimos toda a produção simbólica da afetividade, da ternura e do aconchego. Também, na cultura midiaticizada, sobretudo na TV, a representação da mulher não poderia deixar de ser perpassada por este poderoso dispositivo discursivo de produção de sentidos do imaginário social brasileiro.

Temos ainda, um ponto a ser discutido que une a questão racial no Brasil com as relações matrimoniais, sobretudo aquelas do ponto de vista da religião. Desde o tempo da colonização portuguesa, nos conta Priore (2016, p. 347), a Igreja Católica não só permitia como defendia seu direito ao casamento dos escravos com pessoas livres. Contudo, os escravos preferiam unir-se com companheiras de mesma origem étnica, o que se chama de endogamia⁹⁵. “Escravos de origem nagô se casavam com nagôs; haussá, com haussás, e assim por diante”. Essa organização visava apenas, dentro da cultura e da religiosidade, permitir ao casal o convívio com os mesmos hábitos e tradições africanas.

O melhor retrato da situação foi o diálogo que manteve Saint-Hilaire com um africano, em Minas Gerais. Perguntado se era casado, o escravo respondeu: “Não, mas vou me casar dentro de pouco tempo, quando se fica assim, sempre só, o coração não vive satisfeito. Meu senhor me ofereceu primeiro uma crioula, mas não quero mais; as crioulas desprezam os negros da costa. Vou me casar com outra mulher que minha senhora acaba de comprar; essa é da minha terra e fala a minha língua (PRIORE, 2016, p. 347).

Também, continua a autora, a família senhorial apresentava as mesmas características, “o casamento com gente igual era altamente recomendado e poucos eram os jovens que rompiam com essa tradição” (PRIORE, 2016, p. 350). Entretanto, nesse grupo, o interesse nos casamentos endógamos era aumentar sua área de influência, suas terras, escravos e bens. Quando à nossa identidade como raça e família, fica o questionamento para estudos futuros, o que podemos discutir sobre a endogamia e a exogamia na sociedade brasileira contemporânea?

Elaborada nossa jornada interpretativa da análise mitocrítica na série *Família Imperial*, podemos nos voltar para Debrun (1990, p. 39) que pergunta sobre a coesão ou a

⁹⁵ *Endogamia*: casamento entre membros da mesma categoria, classe ou grupo. *Exogamia*: casamento entre membros de diferentes categorias, classes ou grupos. Disponível em: <https://www.educabras.com/vestibular/materia/sociologia/aulas/a_familia> Acesso em: 29 set. 2017.

diferença específica do Brasil: “como poderia haver consenso de base num país caracterizado historicamente por consideráveis desigualdades econômicas, sociais, culturais e políticas – entre classes, etnias e regiões”?

Para responder essa pergunta, cabe então refletir que é justamente no trajeto antropológico do imaginário brasileiro, “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico social” (DURAND, 2012, p. 41), que ratificamos nas narrativas culturais modernas – e contemporâneas – a literatura, belas artes, ideologias e história, analisada a série *Família Imperial*, a hipótese da existência de uma continuidade, do imaginário mítico à positividade histórica. “Os comportamentos concretos dos homens, e mais precisamente o comportamento histórico, repetem com timidez (...) os cenários e as situações dramáticas dos grandes mitos”. (PITTA, 2004, p. 3).

Nesse cenário, recuperamos Silva (2003, p. 8), que corrobora para ratificar em que “os imaginários difundem-se por meio de tecnologias próprias, que podem ser chamadas de tecnologias do imaginário” e, no âmbito das tecnologias pelas imagens, a TV, assim como no conceito da identificação/identidade, verificamos explicitamente, em nossa análise, essa disposição de intervenção, formatação, interferência, construção e ,a troca simbólica dotada de imagens iconográficas da TV, para caracterizar particularmente nossa comunidade imaginada.

Observando o que aprendermos no percurso mitocrítico, justificando a noção do trajeto antropológico (Durand, 2012, p. 41), revisitaremos os cinco aspectos abrangentes de como é contada – na narrativa da *Família Imperial* – nossa cultura nacional, os quais já havíamos fundamentados em Hall (2015, p. 31-33) na seção 4.1.1:

1. A *Família Imperial* recupera a **narrativa da nação** pela historiografia oficial, fornece uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas que dão sentido à uma brasilidade. Também, discute, mesmo que de modo latente, outros mitos que caracterizam nossa identidade, essencialmente o “jeitinho brasileiro” e a participação efetiva da mulher nas narrativas das obras culturais. Como membros de tal “comunidade imaginada”, nos vemos compartilhando dessa narrativa;
2. Na ênfase das **origens**, na **continuidade**, na **tradição** e na **intemporalidade** da identidade nacional representada como primordial, série *Família Imperial* retrata elementos essenciais do caráter nacional que, nos parecem, permanecem

imutáveis, o que pudemos destacar a ênfase na origem portuguesa, bem como as representações da questão racial, sobretudo, da escravidão que, nos parecem, crônico, como já discutimos na tópica específica;

3. Quanto à *invenção da tradição*, um conjunto de práticas, de natureza simbólica ou ritual, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a *Família Imperial* caracteriza bem o “jeitinho brasileiro”, do “homem cordial”, mais uma vez retomando Holanda (1995, p. 47) sobre “nossa forma ordinária de convívio social” ativa e fecunda na influência ancestral portuguesa;
4. No *mito fundacional*, uma história que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante, dos três momentos que, nos parecem, marcar uma origem, a série não destaca a chegada dos portugueses no país – começa com a chegada da corte portuguesa – marcando assim a Independência do país, bem como a proclamação da República como narrativa para marcos fundadores do Brasil;
5. A representação simbólica baseada na ideia de *um povo puro, original*, não tem como ser representada em qualquer obra que se dedique a historiar o Brasil, assim como já nos apontava Martius (1844 *apud* KHALED JUNIOR, 2010, p. 76), sobre jamais perder de vista os elementos para a formação do homem brasileiros, convergido de um modo particular de três raças, o índio, o africano e o europeu. Quanto ao povo original, não foi este que exerceu o poder, mesmo que a série não retrate essa particularidade, historicamente, o europeu dominou – e domina sócio culturalmente, desde que chegou, impondo-se com brutalidade bélica contra arcos e flechas. Bueno (2012, p. 17) diz, “a história brasileira não celebra um único herói indígena – nem aqueles que ajudaram os portugueses a conquistar a terra [...]”.

Por fim, diante de todo o exposto, podemos concluir que nossa comunidade imaginada Brasil, como discurso sobre a Nação tem razoável aceitação. Mesmo que a série *Família Imperial* retrate o todo, e sabemos que nesse país, as regionalidades têm peso importante/significativos/particulares na formação da cultura, observamos possível uma experiência comunitária, que deseja, por sua vez estender-se em nível nacional e que compensam, até certo ponto, as agruras da nossa sociedade caracterizada por separações, antagonismos e hierarquias.

Não poderíamos terminar sem contemplar, ou mais, admirar, o que Durand (1996, p. 204) conclui sobre a distinção entre o imaginário brasileiro e português, e nossa herança:

Imaginários inversos de Portugal e do Brasil, mas ligados um ao outro por essa imensa língua de cultura que é o lusitano. Exemplo de uma complementariedade cultural que permitiu o encontro de uma velha civilização histórica da Europa com a descoberta de um Novo Mundo cheio de civilizações imemoriais. Que bonito exemplo de unidade na diversidade, de nacionalismo tão multicultural dado por esse lusitanismo, cadinho de um encontro fundador, à Europa que se procura em vão!

Finalizamos assim nossa jornada interpretativa da *Família Imperial*, certo de que, proporcionando uma forma lúdica de revisitar a história, a série nos permitiu (re)conhecer no *sermo mythicus* da série, uma possibilidade do modelo matricial da narrativa da nossa identidade, a brasileira.

8 CONSIDERAÇÕES “NADA” FINAIS

Diz-se que no Brasil tudo termina em pizza, observou Silva (2017b, p. 139), pode até ser, mas tudo começa no Imaginário. Diante de um desencantamento contemporâneo, nos parece, sobre a nossa nação, encontramos na série *Família Imperial* uma história do Brasil que nos liberta dos bancos escolares, com sua narrativa lúdica, assim como na sagacidade do texto e os toques de ironia, revisita o tempo espelhando nossa cultura, nossa memória coletiva, a nossa identidade.

Convém aqui lembrar que nossa trajetória histórica, a do Brasil, já é bem conhecida, pois tem feito correr muita tinta no papel de escritores, historiadores, autores, jornalistas, romancistas, e muitos pesquisadores, mas esperamos que assim ainda façam, e muito mais.

O que nos moveu, durante toda essa caminhada, foi a busca incansável por testar uma teoria, os estudos da Teoria Geral do Imaginário, especificamente, a Mitodologia durandiana, buscando na bibliografia de Gilbert Durand e nas colaborações e publicações de autores diversos – ou como falou Ferreira-Santos (2014, p. 12), nas *peregrinações que nos incitam a seguir bem calçados* – que nos ajudaram a entender e apreender a Mitocrítica como ferramenta de análise crítica das obras da cultura e do imaginário.

Para comprovar isso, invadimos o espelho de Iara Imperial, numa tarefa longa, metódica (mitodológica), porém uma aventura sem igual foi (re)descobrir, na narrativa televisional, essa adesividade que nos liga enquanto brasileiros, que nos permitiu compreender que existe sim elementos simbólicos que expressam esses fenômenos, sentimentos e experiências partilhadas, nosso imaginário peculiar, tal como identificamos, e como bem disse Durand(1996, p. 204), *que bonito exemplo de unidade na diversidade, de nacionalismo tão multicultural [...]*, e também Balogh (2002, p. 26), que, num sentido cultural, somos antropofágicos, *acolhemos todas as raças, credos, modos de ser e de se expressar e os incorporamos à nossa cultura numa pluralidade e numa intertextualidade gigantesca*.

Nessa pesquisa, por tudo pesquisado, confiamos, de fato, ter alcançado nosso objetivo principal, o qual se limitou a constatar as manifestações dos elementos simbólicos míticos utilizados na narrativa televisional da série de TV *Família Imperial* que remetem à percepção da construção histórica para uma identidade nacional brasileira. Foi seguindo uma estrutura, de pesquisa e de análise que nos permitiu conceber, e realizar, essa tarefa.

Assim, relacionando os mitemas na série, estudando-os e fazendo as correlações das lições míticas, entendemos, nesse percurso, o que Hall (2015, p. 30) nos fundamentou, que a identidade cultural, não são as *coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e*

transformadas no interior da representação, bem como ratificou Gomes (2009, p. 51), que são os mitos que possibilitam *agrupar os indivíduos, num corpo social, porque falam de um nascedouro e de um destino comuns*. Nos ajudou nessa compreensão, Turchi (2003, p. 157), que *a história que forja a união de um grupo nem sempre se constitui de fatos comprovados, muitas vezes abastecem-se de narrativas metafóricas tomando a manifestação do mito em toda a sua essência e natureza, o que lhe dará uma forma*, e assim constatamos que a identificação com a nacionalidade brasileira é especificamente, particularmente, especialmente e afetivamente simbólica.

Essa pesquisa é uma porta aberta para o futuro, pois não é possível que existam conclusões para os estudos da cultura, da história, da humanidade e do Imaginário. Vislumbramos novas pesquisas, continuidade, novas perguntas a serem respondidas, novos anseios aparecerem nessa jornada, novos aparecem todos os dias. Mais do que qualquer conclusão final, o que temos aqui é inevitavelmente, senão mais que alegremente, conclusões iniciais. Isso podemos afirmar observando Vieira (2016, p. 89):

Aristóteles escreveu que a realidade é a única verdadeira. Máxima certa, se houvesse apenas uma realidade. Porém sabemos que a realidade é paradoxalmente volúvel e depende dos distintos pontos de vista dos observadores. E são tantos, que, não poucas vezes e com tão distintas perspectivas e interpretações de um só acontecimento, ficamos, enfim, com várias verdades. Além disso, nem sempre é possível garantir que um mesmo observador seja inflexível na sua visão da realidade. Ou seja, aquilo que lhe pareceu, em certo dia, uma inofismável verdade, se torna refutável, ou até mesmo descartável.

A culpa é do tempo, do espaço e das circunstâncias, que se metem em tudo e tudo mudam.

A esta nada conclusiva observação, é maravilhoso observar o que Silva (2017c, p. 85) acrescenta:

Através dos tempos a narrativa histórica fascina os homens. O espelho do passado distorce as imagens do presente, assim como os desejos do presente deforma histórias do passado. Já se tentou fazer da história um História maiúscula feita de cronologias, de linhas do tempo, periodizações seguras, leis e verdades absolutas. Já se tentou separar história de estórias. A grande obsessão sempre foi decifrar o passado para melhorar o presente e evitar erros no futuro. Raramente funcionou. O presente inventa novos erros. O futuro é uma miragem.

A lição que nos deixam Vieira (2016) e Silva (2017c), portanto, é entender que avançamos, mas é preciso avançar, mais e mais.

Para encerrar, diante da dificuldade que me apresentava, bem no início do PPGCL, do caminho a percorrer, era duvidoso supor escrever as últimas páginas dessa dissertação. Contudo, no percurso do programa, tudo foi encontrando espaço, os conteúdos das diferentes

disciplinas vão nos tocando de diferentes formas, até que uma nos encantou de modo especial. E foi assim, depois de um ano procurando encontrar, que um revés se transformou na mais surpreendente e agradável oportunidade de pesquisa que se poderia almejar, ser um pesquisador do Imaginário. Somente uma palavra poderia ser escrita como a última, Gratidão!

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, R. d. Mitocrítica e mitanálise no campo da Hermenêutica simbólica. In: GOMES, E. S. L. (Org.). **Em busca do mito: a mitocrítica como método de investigação do imaginário**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2011.
- ANDERSON, B. **Nação e consciência nacional**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.
- ANUÁRIO DE PROGRAMAÇÃO 2012: Canal Futura**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2013. Disponível em: <https://issuu.com/futurajornalismo/docs/anuario_canal_futura_2012/3>. Acesso em: 25 out. 2016.
- ARAÚJO, A. F.; SILVA, A. M. da. Mitanálise e interdisciplinaridade: subsídios para uma hermenêutica em educação e em ciências sociais. **Revista Portuguesa de Educação**. Braga: Instituto de Educação e Psicologia. v. 8, n. 1, 1995. p. 117-142.
- ARAÚJO, A. F. Parfaisal e o Graal: contributo para uma mitanálise da iniciação. In: ARAÚJO, F. A.; BAPTISTA, F. P. (Org.). **Variações sobre o Imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. p. 487-509.
- ARAÚJO, A. F.; SILVA, A. M da. Mitanálise: uma metodologia do imaginário? In: ARAÚJO, F. A.; BAPTISTA, F. P. (Org.). **Variações sobre o Imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. p. 339-364.
- ARAÚJO, A. F.; TEIXEIRA, M. C. S. **Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário**. In: Letras de Hoje. PUCRS, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 7-13, out/dez. 2009.
- ARAÚJO, A. F. Da mitocrítica à mitanálise: um contributo metodológico em educação. In: ARAÚJO, A. F.; GOMES, E. S. L.; ALMEIDA, R. d. **O mito Revivido: a mitanálise como método de investigação do imaginário**. São Paulo, Képos, 2014. p. 17-53.
- ARAÚJO, A. F. Do imaginário do segredo: uma abordagem mito-simbólica e educacional. In: ARAÚJO, A. F.; GOMES, E. S. L.; ALMEIDA, R. d. **O mito Revivido: a mitanálise como método de investigação do imaginário**. São Paulo, Képos, 2014. p. 103-139.
- BACCEGA, M. P. Comunicação/educação: aproximações. In: BUCCI, Eugenio. (Org.) **A TV aos 50: Criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário**. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2000. p. 68-78.
- BACHELARD, G. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana. In: **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Os pensadores).

BALANDIER, G. **O Dédalo: para finalizar o século XX**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BALOGH, A. M. **O discurso ficcional da TV: Sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BARBIER, R. Sobre o Imaginário. Trad. COSTA, M. L. F. e PAULA, V. de. In: **Em Aberto: Educação e imaginário social: revendo a escola**. Brasília, ano 14, n. 61, jan/mar. 1994.

BARROS, E. P. Imagem e Imaginário: as contribuições de Michel Maffesoli, um anarquista romântico. In: ALVES, F. L.; SCHROEDER, T. M. R.; BARROS, A. T. M. P. (Org.). **Diálogos com o imaginário**. Curitiba, PR: CRV, 2014. p. 47-56.

BARROS, J. de D. V. **Imaginário da brasilidade em Gilberto Freyre**. 2. ed. São Luis/MA: EDUFMA, 2009.

BARROS, Z. **Criada por Cao Hamburger, ‘Família Imperial’ estreia no Canal Futura**. In: O Globo: Cultura, 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/criada-por-cao-hamburger-familia-imperial-estrela-no-canal-futura-6299794>> Acesso em: 23 out. 2016.

BARROSO, L. R. **Ética e jeitinho brasileiro: Por que a gente é assim? Debate na Harvard Brazil Conference**, em Cambridge, MA, no dia 8 de abril de 2017. Disponível em: <<http://www.migalhas.com.br/arquivos/2017/4/art20170410-01.pdf>> Acesso em: 25 set. 2017.

BAUMAN, Z. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BIANCOLIN, M. M.; FIEDLER-FERRARA, Nelson. Ensino de Física e o Imaginário. In: **V encontro nacional de pesquisa em educação em ciências**. Associação Brasileira de Pesquisa em Educação em Ciências, Atas do V ENPEC – n. 5, 2005. Disponível em <<http://www.nutes.ufrj.br/abrapec/venpec/conteudo/artigos/3/pdf/p172.pdf>> Acesso em: 05 mai. 2017.

BORGES, F. C. A filosofia do jeito. In: **Caros Amigos**. n. 286. Abril, 2007. Disponível em: <http://www.differance.com.br/midias/clipp_correio_jeito.pdf> Acesso em: 26 set. 2017.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria Especial de Comunicação Social. **Pesquisa brasileira de mídia 2015: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira**. – Brasília: Secom, 2015.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria Especial de Comunicação Social. **Pesquisa brasileira de mídia 2016: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira**. – Brasília: Secom, 2016.

BUCCI, E. **Brasil em tempo de TV**. São Paulo: Boitempo, 1997, p. 9-11.

_____. (Org.) **A TV aos 50: Criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário**. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2000.

BUDAG, F. E. Sobre imaginário, mitos e arquétipos: exercício aplicado à narrativa audiovisual. In: **Novos Olhares: Revista de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos**. USP, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 64-71, 2015.

BUENO, E. **Brasil: uma história: cinco séculos de um país em construção**. Rio de Janeiro: Leya, 2012.

BURGOS, J. **Pour une Poétique de l'Imaginaire**. Paris: Seuil, 1982.

BROUGÈRE, G. **Brinquedos e Companhia**. São Paulo, Cortez, 2004.

CAMPBELL, J. **O poder do mito, com Bill Moyeres**. São Paulo: Palas Athena, 1990

CASAGRANDE, M; VALÉRIO, A. C. **A influência da televisão na educação infantil**. Revista Advérbio, Cascavel, v. VII, n. 14, p. 102-116, 2012. Disponível em: <<http://www.adverbio.fag.edu.br/ojs/index.php/RA/article/view/21/pdf>>. Acessado em: 25 out. 2015.

CASSIRER, E. **Ensaio Sobre o Homem: Introdução a uma filosofia da cultura humana**. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **A Filosofia das Formas Simbólicas I: A Linguagem**. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **O mito do Estado**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Códex, 2003.

CERRI, L. F. Breves notas sobre o conceito de identidade nacional. In: **Ensino Pesquisa**, União da Vitória, PR, v. 1, n. 1, p. 105-108, 2002. Disponível em: <<http://www.geocities.ws/lfcronos/textos.html>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

CHIARAMONTE, J. C. Metamorfoses do conceito de nação durante os séculos XVII e XVIII. In: JANCSÓ, I. (org.). **Brasil: Formação do Estado e da Nação**. São Paulo: Hucitec; Ed. Unijuí; Fapesp, 2003. (Estudos Históricos, 50)

CONTRERA, M. S. Imagens endógenas e imaginação simbólica. In: **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**. Tecnologias do Imaginário. Porto Alegre, v. 23, n. 1, janeiro, fevereiro, março e abril de 2016.

CONTRERA, M. S.; HATTORI, O. T. **Publicidade e Cia**. São Paulo: Thompson, 2003.

CONRADO, M. N. da S. **Contribuições da Televisão e do Vídeo na Educação Infantil**. 2012. Monografia (Especialização em Mídias na Educação) – Centro Interdisciplinar de Novas Tecnologias na Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Cacequi. Disponível em: <<https://goo.gl/9y0KfS>>. Acesso em: 02 nov. 2015.

DAMATTA, R. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DECCA, E. S. de. Cidadão, mostre-me a identidade! In: **Cad. CEDES**, v.22, n.58, p.7-20, dez. 2002.

DEBRUN, M. **A identidade nacional brasileira**. *Estud. av. São Paulo*, v. 4, n. 8, p. 39-49, Abr, 1990. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ea/v4n8/v4n8a04.pdf>>. Acesso em: 08 jul. 2016.

DIAS, A. F. Dos estudos culturais ao novo conceito de identidade. In: **Revista Fórum Identidades**. Itabaiana: GEPIADDE, ano 5, v. 9, p. 151-166, jun. 2011.

DOMINGUES, P. J. O mito da democracia racial e a mestiçagem em São Paulo no pós-abolição (1889-1930). In: **Tempos Históricos**, Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Campus de Marechal Cândido Rondon. Centro de Ciências Humanas, Educação e Letras. Colegiado do Curso de História – v. 05/06. Marechal Cândido Rondon: EDUNIOESTE/PR, 2003/2004. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/temposhistoricos/article/view/8019/5928>. Acesso em: 25 set. 2017.

DURAND, G. **Mito e Sociedade: A mitanálise e a Sociologia das profundezas**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1983.

_____. Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, mitanálise e mitocrítica. **Revista da Faculdade de Educação**, [S.l.], v. 11, n. 1-2, p. 244-256, dec. 1985. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rfe/article/view/33348>>. Acesso em: 06 jun. 2017.

_____. **A imaginação simbólica**. 6. ed. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DURAND, Y. Imaginário e Psicologia. In: ARAÚJO, F. A.; BAPTISTA, F. P. (Org.). **Variações sobre o Imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. p. 169-201.

FERNANDES, V. **Filosofia, ética e educação na perspectiva de Ernst Cassirer**. 2006. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

FERNANDES, A. A hermenêutica do símbolo em Paul Ricoeur. In: **Sacrilegens**, Juiz de Fora, v.12, n.1, p.92-107, jan-jun/2015 – Disponível em: <<http://www.ufjf.br/sacrilegens/files/2016/03/12-1-8.pdf>>. Acesso em: 08 set. 2017.

FERNANDES, V. B.; SOUZA, M. C. C. C. de. Identidade Negra entre exclusão e liberdade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 63, p. 103-120, abr. 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/114868>>. Acesso em: 25 set. 2017.

FERREIRA, A. E. A. **Dicionário de imagens, símbolos, Mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013.

FERREIRA-SANTOS, M; ALMEIDA, R. de. **Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética**. São Paulo: Képos, 2012.

FERREIRA-SANTOS, M. Prefácio. In: ARAÚJO, A. F.; GOMES, E. S. L.; ALMEIDA, R. d. **O mito Revivido: a mitanálise como método de investigação do imaginário**. São Paulo, Képos, 2014.

FISCHER, R. M. B. **Televisão e educação: fruir e pensar a TV**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. **Debate: Televisão e Educação**. Boletim do Salto para o Futuro. Junho, 2003. Disponível em: <<http://cdnbi.tvescola.org.br/resources/VMSResources/contents/document/publicationsSeries/110746DebateTelevisaoEducacao.pdf>>. Acesso em: 25 out. 2015.

FLUSSER, V. **Língua e realidade**. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2004. Coleção Comunicações.

FRANZ, M-L. Von. **A interpretação dos contos de fada**. 3. ed. São Paulo: Paulus, 1990.

FROTA, L. da M. Imagens da desconstrução na História do Brasil, de Murilo Mendes. In: **Em Tese**. v. 16, n. 3, p. 105-117, dez. 2010. Disponível em: <<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3524/3475>>. Acesso em: 26 jul. 2017.

GARAGALZA, L. A hermenêutica filosófica e a linguagem simbólica. In: ARAÚJO, F. A.; BAPTISTA, F. P. (Org.). **Variações sobre o Imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. p. 71-92.

GELLNER, E. O advento do nacionalismo e sua interpretação: os mitos da nação e da classe. In: Balakrishnan, G. (org.). **Uma Mapa da Questão Nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 107-154.

GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2010.

GODINHO, H. Os pais fundadores da noção de imaginário: Gilbert Durand. In: PITTA, D. P. R. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005. p. 90-106.

GOMES, E. S. L. **A Catástrofe e o Imaginário dos Sobreviventes: quando a imaginação molda o social**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2009.

_____. **Educação e religião: ações simbólicas de Padre Rolim**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2015.

GOMES, L. **1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e Brasil**. 3. ed. São Paulo: Globo, 2014.

_____. **1822: como um homem sábio, uma princesa triste e um escocês louco por dinheiro ajudaram D. Pedro a criar o Brasil, um país que tinha tudo para dar errado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

_____. **1889: como um imperador cansado, um marechal vaidoso e um professor injustiçado contribuíram para o fim da Monarquia e a Proclamação da República no Brasil**. São Paulo: Globo, 2013.

GUIMARÃES, M. L. L. S. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 5-27, jan. 1988. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1935/1074>>. Acesso em: 31 jul. 2017.

GUTIERREZ, F. **Linguagem total: uma pedagogia dos meios de comunicação**. São Paulo: Summus, 1978.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HEYN, L. **O imaginário e a recepção na música vocal de Claude Debussy: um estudo de caso**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia, 2015.

HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS. **Minidicionário de língua portuguesa**. Organizado pelo Instituto Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. – 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

IANNI, O. A questão nacional da América Latina. In: **Simpósio Interpretações Contemporâneas da América Latina**. Instituto de Estudos Avançados. Universidade de São Paulo. São Paulo, 24-25, jun. 1987. p. 5-40.

JOLODET, D. Representações Sociais: um domínio em expansão. In: JOLODET, D. (org.). **As Representações Sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002.

JORGE, L. C.; MORAES, H. J. P. A pregnância simbólica de um estereótipo: as narrativas tecidas pelos descendentes dos colonizadores acerca dos Xokleng no município de Pouso Redondo – SC. In: **Sócio Poética**, v. 1, n. 15, jul-dez. 2015. Eduepb, Editora da Universidade Estadual da Paraíba.

KAULING, G. B. **As redes sociais como dispositivos do imaginário e potencializadoras simbólicas de novas formas de criação de moda**. Tese (doutorado). Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem – PPGCL. Tubarão-SC, 2017.

KHALED JUNIOR, S. H. **Horizontes identitários: a construção da narrativa nacional brasileira pela historiografia do século XIX**. [Recurso eletrônico]. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/orgaos/edipucrs/>>. Acessado em: 22, Jul. 2017.

LARAIA, R. de B. **Cultura: um conceito antropológico**. 11.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LEGROS, P. *et al.* **Sociologia do Imaginário**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2014.

LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

LUCENA, C. O pensamento educacional de Émile Durkheim. **Revista HISTEDBR** on-line, Campinas, n.40, p. 295-305, dez. 2010. Disponível em: <http://www.histedbr.fe.unicamp.br/revista/edicoes/40/art18_40.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2017.

MAFFESOLI, M. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis, RJ: Vozes. 1998.

_____. O imaginário é uma realidade. In: **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**, Porto Alegre, v. 8, n. 15, p. 74-82, ago. 2001. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123/2395>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

_____. **No fundo das aparências**. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes. 2005.

_____. **O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

_____. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2010.

MALERBA, J. Acadêmicos na berlinda ou como cada um escreve a História? Uma reflexão sobre o embate entre historiadores acadêmicos e não acadêmicos no Brasil à luz dos debates sobre *Public History**. In: **História da Historiografia**. Ouro Preto. Edufop, 2014, n. 15, ago. 2014. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/viewFile/850/486>>. Acesso em: 02, ago. 2017.

MATHIAS, C. L. K. O ensino de história no Brasil: contextualização e abordagem historiográfica. In: **História Unisinos**. São Leopoldo/RS. v.15 nº 1: janeiro/abril. p. 40-49, 2011. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/959>>. Acesso em: 22 jul. 2017.

MENDES, M. **História do Brasil**. (1932). Organização, introdução e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MELLO, G. B. R. de. Contribuições para o estudo do imaginário. In: **Em Aberto: Educação e imaginário social: revendo a escola**. Brasília, ano 14, n. 61, jan-mar. 1994.

MELO NETO, J. E. T. de. Genealogia da malandragem. In: **Revista Filosofia Ciência e Vida**, n. 37, São Paulo: Escala, 2009. Disponível em: <<https://www.revistafilo.com.br/single-post/2017/09/19/Por-uma-Genealogia-da-Malandragem>>. Acesso em: 26 set. 2017.

MORAES, H. J. P. **Sob a perspectiva do imaginário: os mitos como categoria dos estudos da cultura e da mídia**. In: FLORES, G. G. B.; NECKEL, N. R. M.; GALLO, S. M. L. (orgs.) *Análise de Discurso em Rede: cultura e mídia*. Campinas: Pontes, 2016.

MORIGI, V. J. *et al.* Memória, Representações Sociais e Cultura Imaterial. In: **Morpheus – Revista Eletrônica Em Ciências Humanas**. Ano 9, n. 14, 2012. p. 182-191.

MORIN. E. **Ciência com Consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

MUNARIM, I. **Brincando na escola: o imaginário midiático na cultura de movimento das crianças**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação. Florianópolis, 2007.

NADAI, E. O ensino de história no Brasil: trajetória e perspectiva. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 13, n. 25/26, p. 143-162, set. 1992 / ago. 1993.

OROFINO, M. I. **A ficção nossa de cada dia: para uma leitura crítica da telenovela pautada por uma teoria das mediações.** Revista Comunicação & Educação, São Paulo, v. 13, n. 2. p. 103-113, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/42401>>. Acesso em: 10 out. 2015.

ORTIS-OSÉS, A. Hermenêutica, sentido e simbolismo. In: ARAÚJO, F. A.; BAPTISTA, F. P. (Org.). **Variações sobre o Imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas.** Lisboa: Instituto Piaget, 2003. p. 93-139.

PESAVENTO, S. J. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. **Rev. Bras. Hist.** vol.15, no.29, p.9-27. São Paulo, 1995.

PEREIRA, C. Conhecimento, racionalidade e simbólico: Aristóteles e Cassirer, distintas interpretações sobre o conhecer humano e suas possíveis reflexões na epistemologia geográfica. In: **GeoTextos**, v. 10, n. 2, p. 161-189, dez. 2014. Disponível em <<https://portalseer.ufba.br/index.php/geotextos/article/view/11273>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

PIAGET, J. **A formação do Símbolo na Criança.** 3. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1990.

PINO, A. A produção imaginária e a formação do sentido estético. Reflexões úteis para uma educação humana. In: **Pro-Posições**, Campinas, v. 17, n. 2(50), p. 47-69, ago. 2006.

PITTA, D. P. R. Imaginário, Cultura e Comunicação. In: **Labirinto, revista eletrônica do Centro de Estudos do Imaginário.** UNIR, Rondônia, ano IV, n. 6, jan/dez. 2004. Disponível em: <<http://www.cei.unir.br/artigo64.html>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

_____. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand.** Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005a. (Coleção Filosofia)

_____. (Org.) **Ritmos do imaginário.** Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005b.

PRIORE, Mary Del. História da gente brasileira: volume 1: colônia. São Paulo: Le Ya, 2016.

REIS, J. C. Duas versões sobre a formação do Brasil-Nação. In: **Revista do Legislativo: Paineis, A formação do Brasil-Nação.** jan-abr, 2000. Disponível em: <<https://dspace.almg.gov.br/bitstream/11037/1382/3/1382.pdf>>. Acesso em: 05, ago. 2017.

_____. **As Identidades do Brasil 1: de Varnhagen a FHC.** 9.ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2007.

RICOEUR, P. **Interpretação e ideologias.** São Paulo: Francisco Alves, 1988.

RODRIGUES, L. N. **Os caminhos da identidade nacional brasileira: A perspectiva do etnosimbolismo.** Tese (doutorado). Universidade de Brasília – UnB, Instituto de Ciência Política – Ipol, Programa de Doutorado em Ciência Política, Brasília, 2013.

ROSA, G. C. **Identidade cultural em comunidades de usuários e desenvolvedores de software livre: o caso Debin-RS**. Dissertação (mestrado), Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-Graduação Comunicação Social. PUCRS, Porto Alegre, 2008.

ROSA, J. G. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSÁRIO, N. M. do. Televisão: simulação em tempo real, sedução em tempo integral. In: **Verso Reverso**. São Leopoldo, v. 32, n.--, p. 81-92, 2002.

SALIBA, E. T. **À sombra do imortal**: reflexões sobre a nação e a memória. In: Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.4, jan/dez. 1996. p.309-16. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5346>>. Acessado em: 23, jul. 2017.

SANTOS, F. L. Laurentino Gomes e a História – Resenha do Livro 1889. In: **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. v. 11, ano XI, n. 1, jan-jun, 2014. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/artigos33.php>>. Acesso em: 04, ago. 2017.

SÉBSATIEN, J. **Poética do imaginário – leitura do mito**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

SILVA, J. M. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulinas, 2003.

_____. **Raízes do conservadorismo brasileiro**: a abolição na imprensa e no imaginário social. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017a.

_____. **Golpe midiático-civil-militar**. 8. ed. Porto Alegre: Sulinas, 2017b.

_____. **Diferença e descobrimento. O que é o imaginário? A hipótese do excedente de significação**. Porto Alegre: Sulinas, 2017c.

SILVA, K. V. **Dicionário de conceitos históricos**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2006.

SILVA, L. C. da. **A televisão e sua utilização na educação**. 2009. 125 f. Dissertação (mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2009.

SILVA, L. B. de O. O imaginário e os complexos imaginários na obra de Gilbert Durand. In: ALVES, F. L.; SCHROEDER, T. M. R.; BARROS, A. T. M. P. (Org.). **Diálogos com o imaginário**. Curitiba, PR: CRV, 2014.

SILVEIRA, N. da. **Jung: vida e obra**. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. (Coleção Vida e Obra).

SIRONNEAU, J-P. Imaginário e Sociologia. In: ARAÚJO, F. A.; BAPTISTA, F. P. (Org.). **Variações sobre o Imaginário**: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. p. 219-237.

SOBRERA ABELLA, S. I.; RAFFAELLI, R. As estruturas antropológicas do imaginário de Gilbert Durand em cinco pinturas de Arcimboldo. In: **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, Florianópolis, v. 13, n. 102, p. 224-249, ago. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/21288>>. Acesso em: 03 jul. 2017.

THOMAS, J. Os pais fundadores da noção de imaginário: Henry Corbin (1903-1978). In: PITTA, D. P. R. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005. p. 69-75.

TURCHI, M. Z. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

TYLOR, E. **Primitive Culture**. Londres: John Mursay & Co., 1871. (Nova York: Harper Torchbooks, 1958).

VAZ, A. dos S. As forças das imagens nas narrativas bíblicas da criação. In: ARAÚJO, F. A.; BAPTISTA, F. P. (Org.). **Variações sobre o Imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. p. 409-456.

VIEIRA, L. **Morrer pela pátria? Notas sobre identidade nacional**. Política & Sociedade, Florianópolis, v. 5, n. 9. p. 71-90, out. 2006. Disponível em: <<https://goo.gl/G5NYSG>>. Acesso em: 08 jan. 2016.

VIEIRA, P. A. **Assim se pariu o Brasil**. Rio de Janeiro: Sextante, 2016.

WASSERMAN, C. e PRADO, M. E. Prefácio. In: KHALED JUNIOR, S. H. **Horizontes identitários: a construção da narrativa nacional brasileira pela historiografia do século XIX**. [Recurso eletrônico]. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/orgaos/edipucrs/>>. Acessado em: 22, jul. 2017. p. 10-12.

WHITE, L. The Symbol: The Origin and Basis of Humans Behavior. In: MORBEL, LENNINGS e SMITH (org.) **Readings of Antropology**. Nova York, McGraw-Hill Book Co., 1955 (ed. bras. In: Fernando Henrique Cardoso e Otávio Ianni, Homem e sociedade. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 5ª ed., 1970.).

WOODWARD, K. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. da. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**: Stuart Hall, Kathryn Woodward - Petrópolis, RJ: Vozes 2000.

WUNEMBURGER, J.; ARAÚJO, A. F. Introdução ao Imaginário. In: ARAÚJO, F. A.; BAPTISTA, F. P. (Org.). **Variações sobre o Imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. p. 23-44.

WUNEMBURGER, J. Os pais fundadores da noção de imaginário: Gaston Bachelard (1884-1962). In: PITTA, D. P. R. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005. p. 41-57.

_____. **Educação e Imaginário:** introdução a uma filosofia do imaginário educacional. São Paulo: Cortez, 2006.

_____. **O Imaginário.** São Paulo-SP: Edições Loyola, 2007.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

FAMÍLIA IMPERIAL. Direção: Cao Hamburger. Produção: Primo Filmes e TV Globo em coprodução Caos Produções. Série de TV. Canal Futura. Rio de Janeiro: 2012.

ANEXOS

ANEXO A – Índice da 4. ed. do Livro: As Estruturas Antropológicas do Imaginário.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Índice

<i>Prefácio da sexta edição</i>	9
<i>Prefácio da quarta edição</i>	13
<i>Prefácio da terceira edição</i>	15
Introdução	21
As imagens de “quatro vinténs”.....	21
O símbolo e as suas motivações	32
Método de convergência e psicologismo meto- lógico	42
Intimações antropológicas, plano e vocabulário	51
LIVRO PRIMEIRO	
O REGIME DIURNO DA IMAGEM	
O Regime Diurno da imagem	65
1.ª Parte. As faces do tempo	69
1. Os símbolos teriomórficos	69
2. Os símbolos nictomórficos.....	90
3. Os símbolos catamórficos	111
2.ª Parte. O cetro e o gládio	123
1. Os símbolos ascensionais.....	125
2. Os símbolos espetaculares.....	146
3. Os símbolos diairéticos	158

4. Regime Diurno e estruturas esquizomórficas do imaginário.....	179
LIVRO SEGUNDO	
O REGIME NOTURNO DA IMAGEM	
O Regime Noturno da imagem	191
1ª Parte. A descida e a taça.....	199
1. Os símbolos da inversão.....	199
2. Os símbolos da intimidade.....	236
3. As estruturas místicas do imaginário.....	269
2ª Parte. Do denário ao pau.....	281
1. Os símbolos cíclicos.....	281
2. Do esquema rítmico ao mito do progresso.....	328
3. Estruturas sintéticas do imaginário e estilos da história.....	345
4. Mitos e semantismo.....	355
LIVRO TERCEIRO	
ELEMENTOS PARA UMA FANTÁSTICA TRANSCENDENTAL	
Elementos para uma fantástica transcendental	375
1. Universalidade dos arquétipos.....	377
2. O espaço, forma “a priori” da fantástica.....	398
3. O esquematismo transcendental do eufemismo.....	413
Conclusão	425
<i>Anexo I – Das convergências da nossa arquetipologia com o sistema lógico de S. Lupasco</i>	435
<i>Anexo II – Classificação isotópica das imagens</i>	441
<i>Índice geral das obras citadas</i>	445
<i>Índice alfabético dos nomes próprios mitológicos</i>	463
<i>Notas</i>	471

ANEXO B – imagens 14 (p. 76) e 15 (p. 80) do livro Educação e religião: ações simbólicas de Padre Rolim.

GOMES, E. S. L. Educação e religião: ações simbólicas de Padre Rolim. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2015.

Imagem 14 (p. 76):

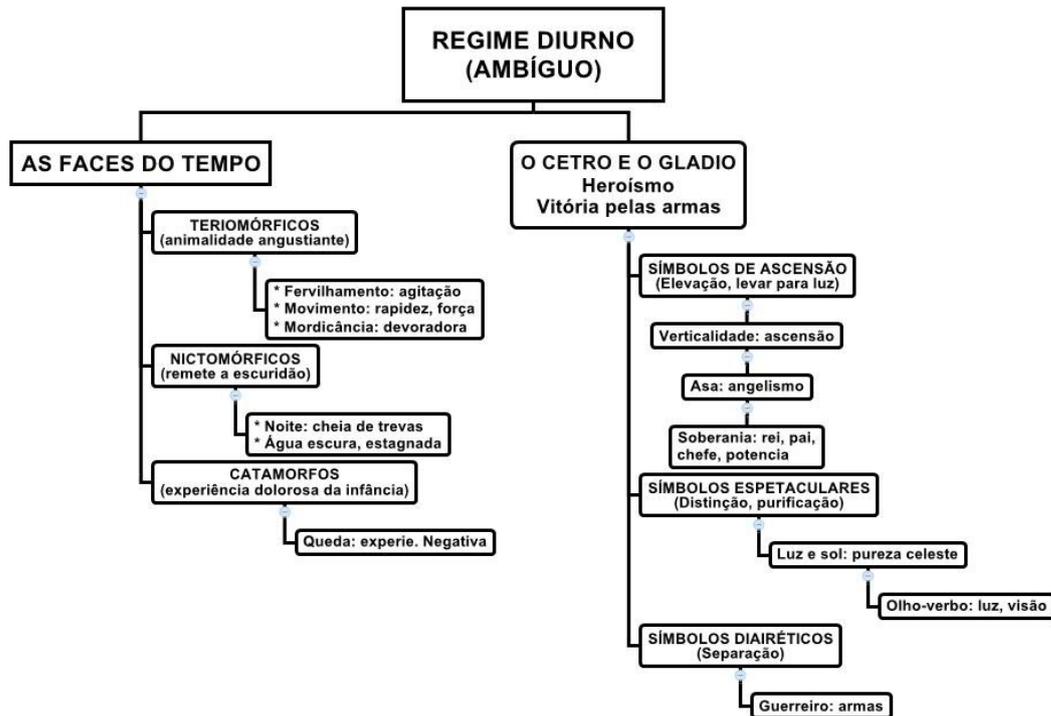
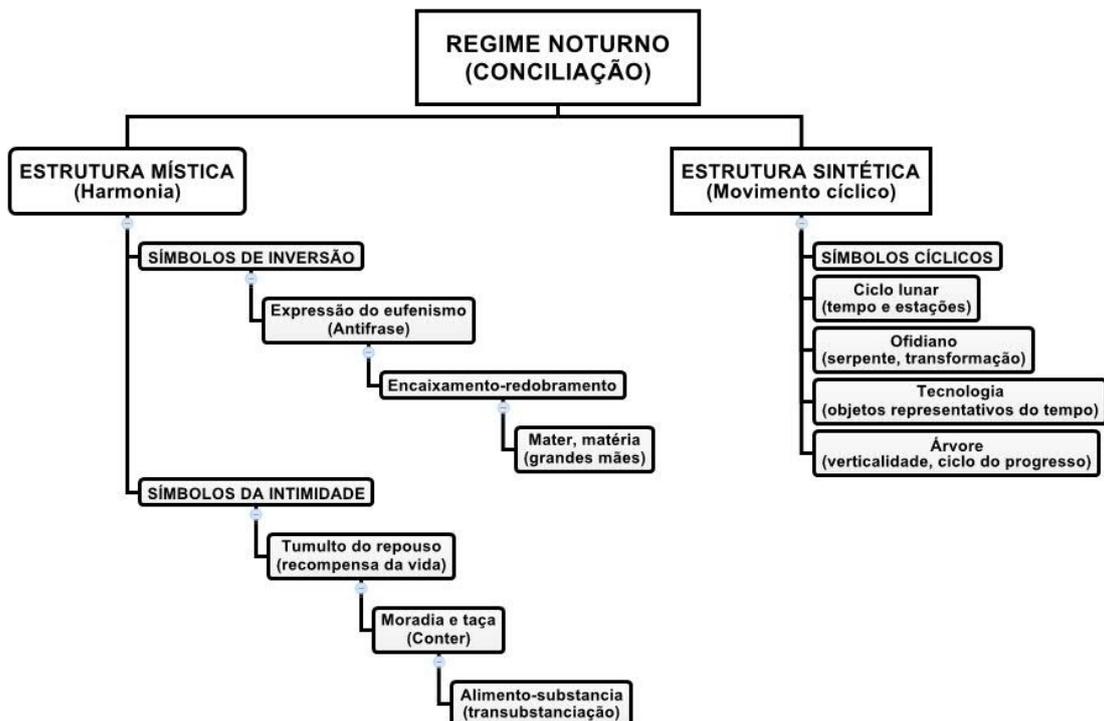


Imagem 15 (p. 80):



ANEXO C – relação das sinopses dos capítulos da série de TV *Família Imperial*.**ANUÁRIO DE PROGRAMAÇÃO 2012: Canal Futura, 2013, p. 83-85.****Episódio #1: Tratara Tatara-Neta**

Iara Imperial acaba de se mudar com o pai e o irmão para o Rio de Janeiro, mais especificamente para a Rua do Ouvidor, onde está o Antiquário do Barão, um antigo comércio de sua família, recém-herdado por seu pai. Iara está feliz com a mudança, ao contrário de seu irmão, Jonas, que odeia viver no meio de tanta velharia.

Episódio #2: Que Dizes?

Um grande banquete está sendo preparado no casarão. E isso só deixa Iara ainda mais deslumbrada com a vida em 1812. Já Jonas está abismado com os diferentes hábitos de higiene, horário das refeições e as roupas que é obrigado a vestir. Mas a coisa só piora: durante o banquete, Iara e Jonas percebem que foram vítimas de um golpe de Lucrecia.

Episódio #3: Beija-mão & Beijo Gay

Iara e Jonas vão à cerimônia do beija-mão e conhecem a *Família Imperial*. Iara quer entender como funciona o amor no século XIX e pede a Dom João que não se façam mais casamentos por interesse. Jonas está mais interessado na invenção da privada e, por causa de suas ideias “revolucionárias”, ele chama a atenção do pequeno Dom Pedro.

Episódio #4: Dia do Fico

A amizade de Iara e Jonas com o pequeno Dom Pedro I rendeu um convite para um jantar no palácio de Dom João. Iara está ansiosa para o jantar: ela quer deixar de ser “boca virgem”. Em 2012, Lucrecia continua revolucionando a reputação de Iara na escola.

Episódio #5: O Casamento

Iara descobre que Heliodoro fez uma armação com o Duque Feitosa e que terá que se casar com o Duquinho. Uma festa é armada no casarão e Iara está aflita para escapar dessa armadilha. Lucrecia descobre a internet e Alphonso vai ao médico e percebe o quanto a medicina avançou nos últimos 200 anos.

Episódio #6: Recapitulando 1812

A primeira parte da saga de Iara e Jonas pelo passado do Brasil Imperial é revista em um episódio que recapitula o contexto e os principais acontecimentos históricos entre a chegada da Família Real. Em 1808, e o ano em que desembarcam nossos personagens, 1812.

Episódio #7: 7 de Setembro

Iara e Jonas caem em São Paulo no ano 1822. Iara e Jonas começam um longo caminho pela então “cidade de barro”, com a importante missão de ajudar a independência do País. Em 2012, Alphonso está intrigado com o fato de 7 de setembro ser feriado. Ele pesquisa e vai descobrir tudo o que aconteceu no Brasil desde que partiu, em 1812.

Episódio #8: Adivinha Quem Vem para Jantar?

Iara e Jonas voltam ao Rio de Janeiro, de carona com a comitiva de Dom Pedro I, agora Imperador do Brasil. Os dois chegam ao casarão e percebem a passagem do tempo nesses 10 anos que fugiram dali. Enquanto isso, em 2012, Evandro resolveu ter uma namorada. Lucrecia e Alphonso ficam desconcertados ao conhecê-la.

Episódio #9: De Bicão na Coroação

Iara está decidida a acelerar a abolição. Ela usa de seu contato com Dom Pedro I para armar um plano genial. Lucrécia começa seu processo terapêutico. Já Alphonso está cada vez mais intrigado com tudo o que está perdendo na história do Brasil.

Episódio #10: Recapitulando 1822

A segunda parte da saga de Iara e Jonas pelo passado do Brasil Imperial é revista em um episódio que recapitula o contexto e os principais acontecimentos históricos de 1822, ano da Independência do Brasil.

Episódio #11: O guri Arteiro

Iara e Jonas viajam no tempo e caem no meio de uma peça de teatro em 1860. Iara descobre que D. Pedro está na plateia. A plateia vibra com as palhaçadas de Jonas no palco e o apelidam de “Garoto Arteiro”. Em 2012, Alphonsinho percebe que as pessoas começaram a desaparecer nas fotos da família. Lucrécia, alheia à angústia do irmão, cria um *vlog*.

Episódio #12: Uma Bela Época

Em 1860, Jonas fica famoso com a peça de comédia em que passa a estrelar. Iara, maravilhada com a cultura de D. Pedro II, está decidida a dar um golpe para tomar o lugar de Isabel na Família Real. No presente, Evandro se surpreende ao ver na revista Associação dos Amantes da história a foto de Iara e Jonas com a Família Real.

Episódio #13: Dia de Princesa

Na penteadeira, Jonas conversa com Alphonso sobre trocar de tempo novamente. Ambos concordam que devem tentar convencer suas irmãs da ideia. No presente, Lucrécia está ficando famosa com seu *vlog*. Ela está decidida a continuar no presente, e nada que Alphonso diz a faz mudar de opinião.

Episódio #14: Recapitulando 1860

A terceira parte da saga de Iara e Jonas pelo passado do Brasil Imperial é revista em um episódio que recapitula o contexto e os principais acontecimentos históricos do ano de 1860, auge do Brasil Império.

Episódio #15: O Último Baile

Iara e Jonas caem em uma festa de gala, e descobrem que estão em 1889, ano da Proclamação da República. Lucrécia é convidada a participar de um programa de televisão sensacionalista por causa do sucesso de seu *vlog*. Alphonsinho descobre que Lucrécia vendeu a penteadeira e se desespera.

Episódio #16: Viva a República!

Jonas passa a participar das reuniões do Partido Republicano. Mas Iara tenta convencer o irmão que ele não pode trair a Família Real. Alphonsinho busca a penteadeira para tentar desfazer a troca de tempo. Evandro some de vez, deixando Alphonsinho angustiado.

Episódio #17: Adeus Jonas

Iara tenta convencer Jonas a seguir a Família Real para a Europa. Mas Jonas decide ficar com os republicanos. Enquanto isso, no presente, Alphonsinho tenta convencer Lucrécia de voltarem ao passado antes que seja tarde demais. Os dois tentam explicar para Simone por que Evandro Sumiu.

Episódio #18: O Tempo

Iara se decepciona no navio e foge de barquinho de volta para o encontro de Jonas. No presente, Alphonsinho percebe o desastre que está por acontecer. Todos precisam agir rápido para evitar a extinção da *Família Imperial*.

Episódio #19: Recapitulando 1889

A última parte da saga de Iara e Jonas no passado do Brasil Imperial é revista em um episódio que recapitula o contexto e os principais acontecimentos históricos de 1889, ano da Proclamação da República no Brasil.

Episódio #20: Making of

Guiados pela apresentação dos atores Caio Rezende e Daniela Pipszyk, os espectadores descobrirão todas as curiosidades e os desafios de *Família Imperial*, ao mesmo tempo em que aprendem como trabalham as dezenas de profissionais envolvidos na produção.

ANEXO D – pontos de contrastes da narrativa na série de TV *Família Imperial*.

Concentramos, por cores, as nossas interpretações das recorrências simbólicas na narrativa. Esse procedimento nos organizou para a tarefa da elaboração da etapa 1 da análise mitocrítica.

As questões raciais – sobretudo a escravidão dos negros

As questões sobre relacionamentos afetuosos – sobretudo matrimoniais

As questões sobre patifaria – nos negócios para galgar degraus sociais

Episódio	Contagem	Ponto de contraste
#1	1	O transporte entre os continentes no século XIX era somente marítimo.
	2	Não havia meios de refrigeração/preservação dos alimentos, nas longas viagens marítimas, isso era um grande problema.
	3	Não havia qualquer recurso tecnológico digital, navegações sem GPS.
	4	Não havia carnaval aqui no Brasil em 1812. Jonas pensava que Dom João quando chegou ao país, parou primeiro em Salvador pelas festividades.
	5	Comportamento contemporâneo – <i>bullying</i> – redes sociais usadas para este fim.
	6	Novelas estereotipam lugares – Rio de Janeiro representada pela praia de Copacabana. Jonas reclama que a cidade do Rio que eles vão morar não se parece nada com aquela que ele imaginava.
	7	Comportamento contemporâneo – pouco interesse por peças de arte, não reconhecem períodos artísticos das obras.
	8	Não existia a fotografia em 1812 – as pinturas eram sinônimo de prestígio social. Heliodoro Imperial pagou caríssimo para ter uma em sua casa quando marcou uma reunião com um Duque para implementar “negócios de sua família”. Ele pretendia ascensão social a qualquer custo.
	9	As roupas que hoje são consideradas de brechó, parecem modernas demais aos olhos de Iara Imperial.
	10	A expressão “cala a boca” não foi reconhecida por Lucrecia Imperial no século XIX.
	11	Eram castigos considerados comuns no século XIX colocar as crianças para ajoelharem no milho e também as palmatórias.
	12	Em 1812, as famílias tinham escravas negras para as atividades domésticas.
	13	Eram as escravas responsáveis por vestir os seus senhores.
	14	Os horários de almoço e jantar eram outros, 8:00 horas e 17:00 horas, respectivamente.
	15	Não se sabia o conceito da palavra <i>bullying</i> em 1812.
	16	Lucrecia Imperial, quando está em 1812 acha que a empregada do antiquário é uma escrava da casa.

	17	Heliodoro Imperial usou a expressão “roubar os olhos da cara” quando reclamou do preço dos serviços do pintor para o quadro da família.
#2	18	Os talheres eram novidade em 1812, “estão na última moda”, citou Eleonora Imperial. Era comum usar as mãos para comer. O próprio Dom João comia com as mãos. Também, todos ficaram impressionados pela destreza de Iara Imperial manuseá-los, pois era a primeira vez que a família usava, no jantar com o Duque.
	19	Lucrécia Imperial se surpreendeu quando soube, ainda em 1812, que o Brasil seria um país independente.
	20	Comportamento contemporâneo – convite para festas – não havia essa formalidade no século XIX, Lucrécia Imperial disse: “quem precisa de convite para festas? ”.
	21	Roupas íntimas, muito diferentes no século XIX, não existia o padrão contemporâneo que se usa.
	22	Era comum apenas um único vestido para festas. As crianças não podiam escolher suas próprias roupas.
	23	O café da manhã era servido às 5 horas (hoje para nós, de madrugada)
	24	Existia no século XIX rituais padrão para cumprimentar autoridades e/ou pessoas que ocupavam maior posto social, por exemplo, os duques. Iara e Jonas Imperial os desconheciam
	25	Beijo no rosto não era um tratamento habitual no século XIX. Iara Imperial beijou no rosto a família inteira do Duque, inclusive o frei que os acompanhava.
	26	Na época de 1812, era difícil encontrar alimentos especiais. O presunto foi citado como exemplo de iguaria que não se achava em qualquer lugar.
	27	Comportamento contemporâneo – festas noturnas – não existiam em 1812. Alphonso Imperial as estranhou em 2012: “quem faz festas à noite? ”.
	28	Os meios de transporte comuns na cidade do Rio de Janeiro no século XIX eram as charretes, serpentinas ou carroças, guiadas por escravos. Lucrécia e Alphonso Imperial estranharam andar de automóvel em 2012.
	29	Em 1812, comunicação a longa distâncias só por cartas. Os irmãos do século XIX não entenderam a função do telefone em 2012.
	30	Lucrécia Imperial oferece a Alphonso uma bebida de xarope de cola, o menino tem uma overdose da bebida e começa a ter alucinações. Esta bebida não existia no século XIX. No século XIX era comum oferecer vinho para as crianças durante as refeições.
	31	Os casamentos na época de 1812 eram arranjados, decididos, entre os pais dos futuros noivos. As crianças eram prometidas desde pequenas, promessas que atendiam aos interesses sociais dos pais.
	32	Com 14 anos, Lucrécia Imperial já se considerava velha, quase sem idade para casar.
	33	Não existia beijo na boca em 1812. Todos estranharam quando Iara Imperial se recusou a casar com o filho do Duque, um dos motivos, não havia nem beijado na boca ainda.

	34	As crianças eram chamadas de infantes, elas não tinham nenhuma voz ativa na família. As mulheres eram tratadas como inferiores aos homens, num ponto Heliodoro Imperial diz: “ela é apenas uma criança, pior ainda, é uma mulher! ”.
	35	Em 1812, Iara Imperial contesta: é preciso amor para namorar, noivar e casar.
	36	Em 2012, Lucrecia Imperial faz perguntas sobre posses para Glauco, um amigo de escola de Iara, pergunta ainda se está prometido para alguma outra garota.
	37	Comportamento contemporâneo – A sociedade no século XIX não tinha tal divisão econômica de classes sociais.
	38	Ser ateu nem era pensado em 1812, era considerado uma heresia. Jonas Imperial contesta a religião com o frei amigo da família e este então se oferece para exorcizar o menino.
	39	Comportamento contemporâneo – A música eletrônica foi considerada perigosa por Lucrecia a Alphonso Imperial em 2012.
#3	40	Iara Imperial não lembra de ter visto em nenhum livro de história os registros de palmatórias como castigo/educação comum no século XIX.
	41	O penico (porcelana como era chamado no século XIX) era a única opção para higiene pessoal dentro das casas. Os escravos esperavam ao lado dos seus senhores para cuidá-los.
	42	A expressão “enfizado” era utilizada ao pé da letra, não com o sentido cultural que damos a ela na atualidade.
	43	O beija-mão era uma cerimônia importante para os cidadãos em 1812. Era a oportunidade de pedir favores ao rei. As pessoas faziam fila para beijar a mão de Dom João.
	44	Os casamentos arranjados, comuns no século XIX, eram feitos inclusive para que guerras fossem evitadas.
	45	Comportamento contemporâneo – os casamentos no século XIX eram exclusivamente religiosos, Lucrecia e Alphonso Imperial não reconhecem a união estável em pessoas do mesmo sexo, nem mesmo o casamento civil.
	46	Jonas Imperial pede a Dom João para que lhe providencie algum tipo de “privada” local para fazer sua higiene em particular.
	47	As praias do Rio de Janeiro no século XIX eram praticamente desertas.
	48	No século XIX, tomava-se banho de roupas, vestido.
	49	O príncipe Pedro cita Camões como o maior poeta português.
	50	Tocar o instrumento violino no século XIX era uma atividade comum para quem se dedicava à música.
#4	51	As tratativas de negócios econômicos envolviam os relacionamentos dos filhos
	52	Comportamento contemporâneo – <i>bullying</i> na escola. Iara Imperial sofria com isso e Lucrecia Imperial também sofreu, sem saber do que se tratava.
	53	Comidas vegetarianas, como o tofu, não eram práticas comuns em 1812, Lucrecia Imperial desconhece esses alimentos.
	54	O príncipe Pedro, em 1812, tinha um tutor Real particular.

	55	O futebol só foi trazido para o Brasil no final do século XIX. Alphonso Imperial e o príncipe Pedro não conheciam esse esporte em 1812.
	56	Comportamento contemporâneo – jovens rebeldes que tentam agradar aos outros jovens que lhes interessam socialmente, com atitudes grosseiras com os demais.
	57	Comportamento contemporâneo – os relacionamentos afetivos como o ficar, não existiam no século XIX. Nem mesmo o beijo na boca.
	58	Dom João usava os próprios dedos para comer, disse ele: “os melhores talheres, Deus já nos deu”, gesticulando os próprios dedos.
	59	Os títulos de notoriedade e tradição, como duques e barões, eram comprados diretamente com Dom João em 1812.
	60	A doença de asma não era conhecida como tal no século XIX. Alphonso Imperial a descobre em 2012.
#5	61	Iara Imperial vai casar-se ainda criança, com 14 anos, com o filho de 9 anos do Duque.
	62	Não se tomava banhos todos os dias. Jonas Imperial reclama de saudades de um bom banho e das roupas fedidas do século XIX.
	63	Enquanto Iara Imperial odiava os computadores, Lucrecia Imperial sente-se fascinada pela tecnologia.
	64	No século XIX, os médicos eram chamados/tratados como “barbeiros”.
	65	As esposas do século XIX eram incentivadas/forçadas a serem subalternas aos maridos.
	66	Os exames de radiografia não existiam no século XIX.
	67	Era rito conhecido em 1812 as noivas se atrasarem para a cerimônia de casamento.
#7	68	Já era comum no Brasil de 1822, as tavernas, bares.
	69	Já existia no país o jornal impresso em 1822.
	70	Jonas Imperial cita o avião, em 1822, quando ainda não havia essa tecnologia.
	71	O menino também cita os japoneses, mas ninguém fazia a menor ideia que eles existiam naquela época do Brasil imperial.
	72	Piadas ofensivas aos portugueses – como de inteligência questionável – não eram comuns no século XIX.
	73	As cartas eram enviadas por emissários, não havia nenhum sistema de envio e recebimento.
	74	Antes de 1822, certos feriados não existiam, como o de Tiradentes, e logicamente o da independência. Alphonso Imperial se lembra, em 2012, apenas dos feriados de Dia de Reis e Corpus Christi.
	75	Era comum as crianças beijarem a mão dos pais para pedir benção a eles.
	76	Iara Imperial alerta seu irmão que se não houver a independência no dia 7 de setembro, eles não terão o feriado (brasileiro gosta de feriado).
	77	O Rio Tietê na cidade de São Paulo não era poluído.

	78	Lucrécia Imperial não entende nada de monogamia e começa a “ficar” com todos os meninos na praia, em série e no mesmo dia.
	79	Os relacionamentos extraconjugais eram chamados de namoros. Para época, uma prática comum, porém não legal.
	80	Se não houvesse a independência, para Jonas Imperial, Neymar e Ronaldo jogariam de verde e vermelho, nos gols, a comemoração seria dançar o “vira” e não existiria o Hino Nacional Brasileiro
	81	O grito do Ipiranga não foi um ato solene, nada colossal, como mostram os livros de história.
	82	Comportamento contemporâneo – as meninas em 2012 disputam em números sua popularidade medindo a quantidade de meninos que já beijaram.
#8	83	Dom Pedro doa à Iara Imperial um medalhão que simboliza a independência do Brasil.
	84	Aconteceu no Palácio Imperial um evento solene que marca a coroação do Imperador do Brasil.
	85	Era comum as músicas para acalantar os bebês.
	86	Escravos compravam a carta de alforria, custava 1000 réis, mas cada vez que iam comprar, seus senhores inflacionavam o preço para nunca os liberar. Os escravos não ganharam em nada com a independência do país.
	87	Haviam celebrações, festividades religiosas dos escravos em 1822.
	88	Comportamento contemporâneo – jovens multitarefas, falam com seus pais ao mesmo tempo que estão “vidrados” no computador.
	89	Comportamento contemporâneo – Lucrécia Imperial sugere para Evandro procurar uma companheira por sites da internet.
	90	Estereótipo das cantoras de ópera do século XIX, gordas e ricas.
	91	Havia o jogo de búzios como prática religiosa.
	92	Quando a polícia invadia as tendas religiosas dos africanos, as imagens dos santos africanos eram substituídas por estátuas de santos católicos.
	93	Os escravos eram roubados pela polícia, essas lhes tiravam qualquer valor que eles encontravam com os escravos.
	94	Certos escravos tinham o direito de trabalhar para terceiros, mas tinham que dividir seus lucros com seus senhores.
	95	Os escravos tinham o “banzo”, uma síndrome de saudade da terra natal... eles ameaçavam comer terra para cometer suicídio e então eram amordaçados pelos seus senhores.
	96	Lucrécia e Alphonso Imperial estranham em 2012 quando Evandro tem um relacionamento com Simone, uma mulher negra.
	97	Lucrécia e Alphonso Imperial acham que o futuro, 2012, é uma baderna sem regras sociais mínimas.
	98	Comportamento contemporâneo – piadas racistas não são toleradas.
	99	Não eram comuns no século XIX, ao menos aqui no Brasil, os consultórios de psicologia. Lucrécia Imperial não sabe do que se trata em 2012 e tem medo de ir ao psicólogo.
#9	100	Brasil foi o último país no ocidente a abolir a escravatura, para a sociedade da época, tratava-se de uma questão muito complexa.

	101	Surge no final do século XIX os programas de assinatura de revistas, mas no século XXI já parece ser uma atividade ultrapassada.
	102	A mulher branca, esposa, não cuidava da casa, essa era uma função para os escravos.
	103	A coroa do Rei não tem preço, Iara tenta pagá-la como souvenir da sua viagem no tempo, enquanto Jonas pensa no valor monetário da coroa, segundo ele, preço infinito.
	104	Comportamento contemporâneo – estressar-se com as coisas, com as pessoas.
#11	105	O teatro era uma atividade comum de entretenimento em meados do século XIX, ainda não havia surgido o cinematógrafo.
	106	Comportamento contemporâneo – os jovens não gostam de escrever. Iara Imperial mantinha um diário. Contudo, Lucrecia Imperial aos 14 anos ainda não tinha aprendido a escrever.
	107	No final do século XIX, Dom Pedro II traz para o Brasil uma câmera fotográfica, novidade na época.
	108	Golpe da maioridade. Dom Pedro II foi coroado Imperador aos 15 anos de idade, em 1860.
	109	Comportamento contemporâneo/moderno – filmes que retratam o futuro.
	110	Comportamento contemporâneo – os vídeos blogs como diário dos jovens.
#12	111	No século XIX não era comum as roupas serem lavadas diariamente.
	112	Princesa Isabel tem uma tutora real, particular.
	113	Discussões filosóficas sobre ética e estado são discutidas. As concepções de Maquiavel são citadas.
	114	Quase não havia o poder da livre escolha no século XIX. Tudo era vontade de Deus. Lucrecia Imperial contesta essa liberdade na contemporaneidade.
	115	Fãs não corriam atrás de seus ídolos, não havia a prática de pedir autógrafos.
	116	Luminárias de azeite são instaladas na cidade do Rio de Janeiro, uma novidade para o final do século XIX, pois ainda não tinha chegado a eletricidade.
	117	Machado de Assis, negro e gago. Iara fica impressionada ao conhece-lo, enquanto Jonas somente sabia que se tratava de um autor que escrevia livros para vestibular.
#13	118	Viagens pelo país eram extremamente demoradas, realizadas somente de carroças e jumentos.
	119	Mistura da linguagem barroca com a contemporânea. Lucrecia Imperial enfatiza muitas vezes essa diferença.
	120	O Brasil era um gigante em crescimento. O rei prometia prosperidade.
	121	Crianças não tinham escolhas. A princesa Isabel teve que fazer o juramento para ser Imperatriz do Brasil em 1860.

	122	Pessoas tentam enganar aos outros com mentiras para benefício próprio. Iara Imperial engana a princesa Isabel para tentar roubar-lhe a posição;
#15	123	Em 1889 as festas eram regadas a muita comida e para muitas pessoas.
	124	Comportamento contemporâneo – programa de entrevistas e de auditório com entretenimento.
	125	Comportamento contemporâneo – as viagens de navio, como os cruzeiros, são vistas como viagens românticas. Naquela época, único meio de transporte transatlântico.
	126	As torturas contra crianças são tratadas com normalidade no século XIX. Na contemporaneidade existe uma discussão muito séria sobre o assunto.
	127	Uso de metáforas para contar histórias. Conde d’Eu cita a metáfora do sapo e o jacaré.
	128	Ter escravos em 2012 é uma prática criminosa.
	129	Ainda não existiam os banheiros privados em 1889.
	130	<i>Revista Ilustrada</i> – de cunho progressista que se opunha ao império.
#16	131	O trono remete a monarquia, quando comparado ao banheiro, ele é rejeitado.
	132	Vestimentas, uso de cartolas em 1889.
	133	O telégrafo já estava em uso no final do século XIX.
	134	Comportamento contemporâneo – uso de merchandising nos vídeos blogs, a publicidade e propaganda.
	135	A república foi representada como golpe.
	136	Não houve nenhuma comemoração, as pessoas mal ficaram sabendo de tal mudança.
	137	Foi colocado em prática, ou, ao menos, pensado um plano para o apagamento da memória da monarquia.
	138	Grifo, figura mitológica. Alphonso Imperial não conhece o que é um GIF e confunde os diferentes elementos.
	139	Lucrécia Imperial discute a liberdade de expressão na internet. Para ela, isso é culpa da sociedade e sugere censura. Contudo ela não recebe apoio algum.
	140	Iara diz a Dom Pedro II que será lembrado como homem culto e a frente de seu tempo, e que a princesa Isabel será sempre lembrada pela abolição da escravatura.
#17	141	Tiradentes foi inventado (usado) como mártir e herói da república como plano para apagar a memória da independência.
	142	Liberdade, liberdade, abra as asas sobre nós, uma tentativa de futuro hino brasileiro foi descartada pelo Marechal.
	143	Comportamento contemporâneo – jovens caracterizam liberdade como o ato de comer e beber o que quiserem, o quanto quiserem, bem como ficar horas a fio na internet, sem nem ouvir as colocações dos pais.
	144	Comportamento contemporâneo – o jovem é caracterizado com infeliz onde quer que esteja, tempo e espaço.

	145	Comportamento contemporâneo – compras com dinheiro eletrônico, o cartão de crédito.
	146	O sonho de viajar no tempo é para apaixonados por ficção científica.
	147	Lucrecia Imperial mente sempre para disfarçar suas vontades.
#18	148	Comportamento contemporâneo – atendimento conturbado nos SAC.
	149	Comportamento contemporâneo – tempo em que as pessoas viraram escravos da tecnologia e do consumismo, uma amargura.
	150	Comportamento contemporâneo – ações sem pensar geram reações desastrosas provocadas pelos jovens. Jovens não medem suas consequências.
	151	Os livros de história não registram nada do fim de Dom Pedro II e a Princesa Isabel, depois que eles foram expulsos do país, o último registro é a partida no navio.
	152	No final do século XIX, chega a eletricidade na cidade do Rio de Janeiro.
	153	As fotografias são usadas para guardar memórias.
	154	Leilões de peças raras eram comuns no final do século XIX.
	155	Uma reflexão sobre o passado com ar puro e o presente com prédios cobrindo o céu.
	156	Comportamento contemporâneo – som do cotidiano, as buzinas e barulhos dos automóveis circulando, um contraponto com o passado, som dos pássaros e o barulho das carroças puxadas por cavalos.
	157	Última colocação, a questão de tudo é que queremos mesmo é compreender o tempo, compreende-lo sempre foi a grande questão da humanidade.