

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

**AS REPRESENTAÇÕES VISUAIS DO MAL NA COMUNICAÇÃO:
IMAGINÁRIO MODERNO E PÓS-MODERNO
EM IMAGENS DE A DIVINA COMÉDIA E DO FILME CONSTANTINE**

MÁRCIA SCHMITT VERONEZI CAPPELLARI

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Comunicação Social.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Beatriz Furtado Rahde

Porto Alegre, dezembro de 2007

RESUMO

A presente tese dispôs-se a investigar as representações visuais do mal, definindo como focos de análise as ilustrações de Gustave Doré para *A Divina Comédia* de Dante Alighieri e as imagens do filme *Constantine*, de Francis Lawrence. Para compreender como tais imagens se inseriram nos imaginários moderno e pós-moderno, buscamos na Filosofia o conceito de mal, de modo a compreender sua complexidade e adaptabilidade.

Encontramos na Hermenêutica de Profundidade de John B. Thompson (1995) um caminho metodológico considerado eficaz para proceder as investigações necessárias e chegar aos resultados obtidos de modo a confirmar nossa tese. Através desta metodologia foi possível analisar as imagens como formas simbólicas e a partir das análises formal-discursiva e sócio-histórica proceder uma interpretação/re-interpretação do objeto pesquisado.

Deste modo, cremos ter confirmado nossa proposta, chegando aos resultados de que as representações visuais do mal estão sujeitas ao imaginário de seu tempo. Na modernidade, carregam uma forte carga moral decorrente do discurso

racionalista e, na pós-modernidade, são influenciadas por um modo de vida menos determinista, que provoca uma aproximação entre os conceitos de bem e de mal.

ABSTRACT

This thesis aims at investigating the visual representations of evil, focusing on the analysis of Gustave Doré's illustrations to Dante Alighieri's *The Divine Comedy* and the images of Francis Lawrence's motion picture *Constantine*. With the objective of understanding how such images were embedded in both modern and postmodern imaginaries, this study is grounded on the philosophical conception of evil, as means of understanding its both complexity and adaptability .

In order to proceed the necessary investigations and obtain outcomes that could prove this thesis, the depth hermeneutics of John B. Thompson (1995) was employed as an effective path. This methodology enabled the analyses of the images as symbolic forms, and, from formal-discursive and socio-historical analyses, it was possible to develop an interpretation/re-interpretation of the subject matter.

Therefore, the purpose of this thesis is fulfilled, as its results shows that visual representations of evil are subjected to the imaginary accordingly to the period in time. During modernity, they carried a strong load of morality; in postmodernity, they are influenced by a less determinist way of life, causing a proximity between the concepts of

good and evil.

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

LISTA DE FIGURAS.....	11
INTRODUÇÃO.....	16
1 IMAGEM, IMAGINÁRIO E COMUNICAÇÃO.....	29
1.1 A Imagem como Comunicação.....	29
1.1.1 Cinema e História em Quadrinhos como formas de arte.....	50
1.2 Imagem e Imaginário.....	70
1.2.1 Imaginário, Arte e Comunicação.....	84
2 O MAL ATRAVÉS DA IMAGEM.....	99
2.1 O Mal: à procura de um conceito.....	99
2.1.1 A Ética como Princípio para Entender o Mal.....	102
2.1.2 O Que Podemos Entender como Mal?.....	116
2.2 A Arte da Idade Média como Construtora de um Conceito Visual de Mal.....	128
3 O MAL NO PENSAMENTO MODERNO.....	146
3.1 O Bem e o Mal em Kant: uma decorrência da moral.....	146

3.2 O Mal nas Imagens e no Imaginário Moderno.....	164
3.3 Gustave Doré e A Divina Comédia.....	194
4 O MAL NA PÓS-MODERNIDADE.....	226
4.1 O Imaginário do Mal na Pós-modernidade.....	226
4.2 As Representações Visuais do Mal na Pós-modernidade.....	244
4.3 As Imagens do Mal em Constantine.....	287
METODOLOGIA.....	295
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	320
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	337
ANEXO	
Índice de cenas de Constantine	

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Seta.....	33
Figura 2 – Desenhos de homens das cavernas.....	36
Figura 3 – A cruz Cristã.....	38
Figura 4 – Totem indígena.....	41
Figura 5 – Mulheres na saída da Fábrica.....	51
Figura 6 – Charlie Chaplin.....	54
Figura 7 – 2001, uma Odisséia no Espaço.....	56
Figura 8 – Fãs de Star Wars.....	57
Figura 9 – Alfred Hitchcock.....	58
Figura 10 – A Bíblia em litogravura.....	61
Figura 11 – Iluminura medieval.....	62
Figura 12 – Cena de Sin City.....	64
Figura 13 – Audrey Hepburn.....	66
Figura 14 – A morte do Super-Homem.....	67
Figura 15 - As nuvens do imaginário.....	72
Figura 16 – De dieta.....	76
Figura 17 – O imaginário.....	78
Figura 18 – O espiral.....	83
Figura 19 – No computador.....	84

Figura 20 – O Boi Bumbá.....	87
Figura 21 – Gisele Bundchen.....	89
Figura 22 – Cinderela.....	92
Figura 23 – Hello Kitty.....	94
Figura 24 – Jesus sem barba.....	131
Figura 25 – Apocalipse do Beato de Morgan.....	136
Figura 26 – Juízo final de Giotto.....	139
Figura 27 – Juízo final de Michelângelo.....	140
Figura 28 – A queda dos anjos rebeldes.....	142
Figura 29 – Dia.....	168
Figura 30 – Noite.....	170
Figura 31 – Morte à cavalo.....	171
Figura 32 – Nazguls.....	172
Figura 33 – Minotauro.....	174
Figura 34 – Lobo.....	175
Figura 35 – Bruxa.....	176
Figura 36 – O Anjo Azul.....	177
Figura 37 – Alice.....	178
Figura 38 – Índio.....	182
Figura 39 – E o Vento Levou.....	183
Figura 40 – Coca-cola.....	184
Figura 41 – Mickey.....	186
Figura 42 – Nosferatu.....	188
Figura 43 – Prisão.....	189

Figura 44 - A Morte Cansada.....	191
Figura 45 – A entrada do inferno.....	198
Figura 46 – Caronte no barco.....	200
Figura 47 – Caronte conduz os condenados.....	201
Figura 48 – Filósofos no limbo.....	202
Figura 49 – O rei Minos.....	204
Figura 50 – Francesca e Paolo.....	205
Figura 51 – Plutão.....	207
Figura 52 e 53 – Dante teme os condenados.....	208
Figura 54 – Demônios de formas femininas.....	210
Figura 55 – O Anjo.....	211
Figura 56 – Farinata em sua tumba de fogo.....	213
Figura 57 – Minotauro encontra Dante e Virgílio.....	214
Figura 58 – Os centauros.....	215
Figura 59 – Sucidas.....	216
Figura 60 – O Açoitamento.....	218
Figura 61 – Diabos espetam condenados.....	218
Figura 62 – Titã.....	220
Figura 63 – Cabeças no gelo.....	221
Figura 64 – Satanás.....	223
Figura 65 – Cerveja.....	245
Figura 66 – Real beleza.....	248
Figura 67 – David Bowie.....	250
Figura 68 – Zé Vampir.....	251

Figura 69 – Endiabrado.....	252
Figura 70 – Advogado do Diabo.....	253
Figura 71 – Entrevista com o Vampiro.....	254
Figura 72 – Bóris.....	256
Figura 73 – Lingerie.....	257
Figura 74 – Freegels.....	258
Figura 75 – Batman – O Cavaleiro das Trevas.....	259
Figura 76 – Sandman.....	261
Figura 77 – Morte.....	261
Figura 78 – Desejo.....	261
Figura 79 – Cabeça de bode.....	262
Figura 80 e 81 – Black Sabbath.....	263
Figura 82 – AC/DC.....	264
Figura 83 e 84 – Constantine nos quadrinhos.....	268
Figura 85 – Suicídio.....	271
Figura 86 – Boate de anjos e demônios.....	272
Figura 87 e 88 – Meio-demônio e meio-anjo.....	273
Figura 89 – Padre alcólatra.....	274
Figura 90 – Papa Midnite.....	275
Figura 91 e 92 – Gabriel.....	276
Figura 93, 94, 95 e 96 – Satã.....	278
Figura 97 – John Constantine.....	280
Figura 98 – Demônios acéfalos.....	282
Figura 99 – O inferno.....	283

Figura 100, 101 e 102 – Luz x Trevas.....	284
Figura 103 – Demônio de insetos.....	285
Figura 104 – Extrema-unção.....	286
Figura 105 – Fragmentário.....	286
Figura 106 – A benção.....	287
Figura 107 – O exterminador de demônios.....	288
Figura 108 – Reflexo de Mamon.....	289
Figura 109 – A ascensão.....	290
Figura 110 – Gêmeas.....	291
Figura 111 – Anjo mau.....	291
Figura 112 – Estética dos quadrinhos.....	292

INTRODUÇÃO

O objeto desta tese são as representações visuais do mal. Não dizemos imagens, pois este é um termo bastante abrangente que envolveria não apenas o visual, mas também outros modos de representação. Optamos por trabalhar o mal e não o binômio bem-mal, visto que esta é uma discussão de grande complexidade, e a reflexão de apenas um desses conceitos por si só é capaz de render uma farta exploração filosófica. Apesar de os dois conceitos serem interligados, não é de hoje que se efetuam estudos acerca apenas do bem ou do mal. A ética, durante a sua história, preocupou-se mais com o que seria conforme o dever, dando pouco espaço ou colocando como resto o que não estaria de acordo com as normas morais de cada tempo. Por outro lado, diversos autores preferiram focar o mal e descobrir se ele existia, se seria apenas uma ausência do bem ou seu oposto complementar. Ricoeur (1986) foi um destes autores. Seu estudo sobre o mal é um referencial até os dias de hoje, tirando este fenômeno da sombra do bem e atribuindo suas características. Hoje não são poucos os autores que enfocam o mal, citando o bem, porém sem fazer um comparativo constitutivo a este. Como exemplos

poderíamos citar Susan Neiman (*O Mal no Pensamento Moderno*), Michel Maffesoli (*A Parte do Diabo*), Denis Rosenfield (*Retratos do Mal*) e Reinhold Ullmann (*O Mal*). Apesar deste nosso enfoque, não desprezaremos ou isolaremos completamente o bem. Ele não é objeto direto da nossa análise, mas indireto, visto que falar sobre o mal é também falar sobre o bem. Por isso, trabalhamos não só com os teóricos do mal, mas também com a ética, visto que para descobrir o enraizamento do mal é necessário saber o que é considerado correto e incorreto ao longo dos tempos. Contudo, no que tange à análise das representações visuais, enfocaremos os elementos figurativos do mal, porque este é o nosso propósito.

Os conceitos de bem e de mal estão, desde sempre, imbricados. A existência destas duas forças é o que permite ao mundo manter um certo equilíbrio, uma certa harmonia. Nas últimas décadas, o mal vem sendo cada vez mais trabalhado por escritores e teóricos das mais diversas áreas por uma principal razão: o mal nos atinge mais do que o bem, afinal o bem é a normalidade; o mal, a aberração. Basta observar a reação das pessoas diante do noticiário. A informação de que alguém fez alguma doação para instituição de caridade não nos atrai tanta atenção quanto um crime violento ou uma tragédia. Oriundos de uma tradição cristã, somos orientados a sempre fazer o bem e a não cometer o mal. Por isso o mal nos parece tão discrepante, tão violento, tão arrasador. Durkheim (tradução de Pedro Nasseti, Martin Claret, 2003) considera que nos fatos sociais ocorre uma divisão entre o que pode ser considerado normal e o que foge ao comum. O sociólogo francês compara estes conceitos aos de saúde e doença, sendo a saúde o natural e a doença o

inesperado. Geralmente, a patologia provoca-nos mais reação do que a normalidade. Ela afeta-nos, incomoda-nos e pede uma reação.

O mal também faz parte da nossa condição humana. O homem não é como Deus – perfeito, puro e imaterial –, possui espírito¹, mas é também matéria: fraco, vulnerável e dotado de um livre-arbítrio. O que o torna um malfeitor é a sua capacidade de escolher e saber o que faz, a sua consciência. Na vasta literatura sobre Direito Penal que podemos encontrar ao redor do mundo, há uma noção predominante: a de que só pode ser considerado culpado quem está na consciência de seus atos e pode responder por eles. Assim, o animal não é capaz de fazer o mal. Apenas o homem o é.

De acordo com o *Dicionário de Filosofia* de Gerárd Durozoi e André Roussel (1993), o mal como substantivo “designa tudo aquilo que constitui um obstáculo para a perfeição do homem” (p. 303). A obra enfoca que as origens do termo o remetem a uma noção de carência, desenvolvida pela teologia – especialmente por Agostinho de Hipona –, e a uma teoria da degradação progressiva do ser, defendida por Platão. Pela noção de carência, entende-se que o homem, ao ser expulso do Paraíso, após comer o fruto proibido, ficou sujeito ao mundo, não mais obtendo facilmente dele tudo o que precisava e por isso passou a manifestar uma insatisfação, uma eterna busca pela felicidade, pelo paraíso perdido. Na terra, ele não está mais apenas nos domínios do bem, ele está vulnerável ao mal. Já Platão (tradução de Enrico Corvisieri, Nova Cultural, 1997) diz que o homem deve libertar-se do corpo terreno e impuro, e concentrar-se no espírito. Para tanto, ele precisa viver o

¹ Espírito não no sentido religioso, mas no que Platão atribui, quando fala em um ser dotado de “espírito”, o que alguns autores modernos chamaram de razão.

mais próximo possível da perfeição, a fim de se afastar do mal. O homem que não busca o conhecimento torna-se apenas corpo e passa a se degradar.

Leibniz (tradução e publicação de Universidad ARCIS, 2007) é quem faz uma importante separação dos tipos de mal. Para ele, há o mal metafísico – a imperfeição –, o mal físico – o sofrimento –, e o mal moral – o pecado. Em Durozoi e Roussel (1993), o bem é definido como “o que é julgado de acordo com o ideal moral” (p. 58). Esta assertiva tem um conteúdo semelhante ao que defende Kant (tradução de Rodolfo Schaefer, Martin Claret, 2004), que nos aponta que o bem concerne em agir conforme o dever e pela boa vontade. Kant, aliás, fornece embasamento para a nossa reflexão acerca do mal no imaginário moderno. Sendo um dos maiores filósofos de todos os tempos, o formalista foi também um dos principais adeptos do racionalismo. Por sua conhecida importância para o discurso moderno, ele será nossa principal referência sobre a ética da modernidade.

No segmento que trabalha o imaginário pós-moderno, optamos por não estudar apenas um autor, visto que são muitos os teóricos da atualidade que desenvolvem o conceito de uma parte negativa da existência humana. Autores da contemporaneidade, tais como Maffesoli, Baudrillard, Foucault, Bataille, Morin, entre outros, referem que não somos totalmente bons, nem totalmente maus, somos humanos, dotados das duas características em maior ou menor dose. Conforme Maffesoli (2004), a pessoa é antagônica, contraditória, possui algo de bom e algo de mau. Durand (1997) afirma que “não há luz sem trevas” (p. 67).

Não é à toa que hoje a maior parte das bibliografias prefira

abordar o mal mesmo sem mencionar o bem. Vivemos um momento egoísta e hedonista, em que as pessoas não estão preocupadas em fazer o que é moralmente certo, mas em viver intensamente e se realizar. Maffesoli (2004) diz que este é o momento de reconhecer o que cabe ao Diabo, mas cuidar em “dar-lhe bom uso para que não sufoque o corpo social” (p. 16). Trata-se de um tempo em que, ao invés de se preocupar com o como deveria ser, as pessoas se preocupam em como é. Elas sabem que o mundo é errado, é trágico, é cômico, é cruel, mas que também pode ser prazeroso, natural e surpreendente.

Enquanto na modernidade o pensamento dominante consistia em pregar como as coisas deveriam ser, os teóricos da pós-modernidade procuram visualizar as fragilidades e os defeitos do homem e enfocá-los, não como algo a ser corrigido, mas algo a ser tolerado e, até mesmo, valorizado. Uma das características que melhor podem ser observadas neste cenário que vivenciamos é o hedonismo. Hoje, as pessoas buscam realizar tudo o que pensam ser prazeroso, sem se preocupar com as conseqüências, com a repercussão ou os danos que isso pode causar a outros. E este prazer não é apenas sexual, é também econômico e político. Orgias, consumismo, ganância, psicose, depressão, pressa, fúria, idolatria, são alguns dos fenômenos humanos que observamos cada vez mais presentes no nosso dia-a-dia. Baudrillard (1991) afirma que “os valores do sexo, do mal e da perversão, assim como tudo o que já foi maldito, festeja hoje a sua ressurreição” (p. 5). Isso parece terrível, mas se o é, por que a sociedade tolera todo este “mal”? Martín-Barbero (2003) sugere uma resposta e ainda aponta a sua conseqüência:

[...] é certo que, sem o hedonismo que estimula a cultura de massa, a indústria capitalista desmoralizadora, mas é esse mesmo hedonismo que mina as bases da obediência e da disciplina cotidianas que eram as bases da moral burguesa.

(MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 101)

O que se tentou fazer, a partir do Iluminismo, foi suprimir as manifestações culturais populares, consideradas vulgares, corpóreas, mundanas. Estas expressões ocorriam desde sempre na história humana, sendo até mesmo toleradas durante a Idade Média, desde que convertidas aos valores cristãos. No entanto, os intelectuais modernos foram mais cruéis com o povo do que a Inquisição, pois enquanto a perseguição religiosa trocava o misticismo pagão pelo cristianismo, os pensadores modernos pregavam o fim dos mitos, da fé e do espiritualismo, faces da natureza humana que acompanham as civilizações desde o seu surgimento. A moderna burguesia emergente quis promover uma limpeza e propagar a primazia de quem usasse a razão, em detrimento de quem não a soubesse usar. Ora, como o povo trabalhava o manual e não o mental, elevar a razão era uma forma de subjugar a população inculta. Conforme Martín-Barbero (2003), a modernidade usou a educação para preencher os vazios, moralizar e extirpar os vícios.

Se vivemos um tempo de excesso, uma das coisas com as quais mais estamos sendo “bombardeados” é a imagem. Com tantas formas de comunicação, somos convidados a ver imagens em toda a parte. Na televisão, nos jornais, no computador, no celular, nos cartazes, nas revistas, nas fotografias, no *Ipod*, nas capas de livros, nos quadros nas paredes, nos *outdoors*, enfim, para onde se olhe, lá está uma representação visual. É claro

que, literalmente, imagem seria tudo aquilo formado por um processo físico e químico, no que inclui a visão humana como uma criadora de imagens. No entanto, estas imagens se formam na natureza, não necessitando de um processo criativo para existir. A imagem produzida, a que trabalhamos em Comunicação, foi possível na medida em que o homem evoluiu dos primatas e o seu raciocínio lhe permitiu criar coisas para suprir suas necessidades e representar suas intenções e seus pensamentos. Desde então, as imagens funcionam como mediadoras da relação do homem com o mundo. Na Comunicação, estas representações têm uma grande importância, pois são capazes por si só de transportarem uma ou mais mensagens, independentemente de conterem ou não algo de texto. O modo de se descrever graficamente alguma coisa, real ou mitológica, é capaz de transmitir impressões e expressões sobre o tema, revelando algo sobre a época e o contexto de sua composição.

Com a representação visual do mal não ocorre de forma diferente, sendo possível diferenciar composições antigas, medievais, modernas e pós-modernas sobre o conceito e seus entes representativos. Isto porque estas imagens estão inseridas em um todo maior, que interfere nas criações artísticas, mas que também é afetado por elas: o imaginário. Para Silva (2003), “todo imaginário é um desafio, uma narrativa inacabada, um processo, uma teia, um hipertexto, uma construção coletiva, anônima e sem intenção” (p. 8). É algo que permeia a vivência social, acolhe as criações e as idéias, reúne o aprendizado dos tempos passados e projeta o futuro. Cada tempo e cada grupo cultural possui um imaginário, que lhe influencia no seu interagir social.

Assim, ao pretendermos analisar as representações visuais do mal em dois meios de comunicação de bastante repercussão em duas épocas distintas, propomo-nos a descobrir as diferenças entre as formas e traços utilizados e se há uma ligação destas imagens com o imaginário de seu tempo. As obras que iremos investigar são: as ilustrações de Gustave Doré para edição de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, publicada pela Cassel & Company Limited (1892); e o filme *Constantine* (2005), de Francis Lawrence, estrelado por Keanu Reeves e Rachel Wheizs.

De acordo com a enciclopédia *Mirador* (1980), Gustave Doré foi pintor, desenhista e um dos mais bem-sucedidos ilustradores do século XIX. Nascido em Estrasburgo no início do ano de 1832, ele viveu por apenas 51 anos, sendo capaz de realizar imagens para obras notáveis como os *Contos Bizarros* de Honoré de Balzac, *Don Quixote de la Mancha*, de Miguel Cervantes e *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Além disso, fez ilustrações para fábulas e trabalhou para o *Journal pour Rire*. Também desenhou cenas da Bíblia Sagrada, do Antigo e do Novo Testamento.

A Divina Comédia é uma das maiores obras da literatura mundial. Escrita pelo humanista italiano Dante Alighieri no século XIV, a obra é um poema épico composto de três partes: o inferno, o purgatório e o paraíso. Na narrativa, o próprio autor se coloca como protagonista em uma viagem pelos três mundos da vida espiritual, descrevendo os cenários, os tormentos ou as belezas dos locais e neles encontrando pessoas de sua convivência ou de importância política local. Esta obra é de grande importância por dar uma clara impressão visual e física daquilo que a religião cristã sempre abordou, mas que

poucos conseguiam imaginar. Depois de Dante, a imaginação dos céus e do inferno não foi mais a mesma.

Constantine é um filme que se situa em uma linha entre o suspense, o terror e a aventura. Utilizando uma linguagem visual e narrativa híbrida com as histórias em quadrinhos, a trama está mais para uma grande ironia do que para algo que inspire medo ou emoção. A ironia é o tom da trama, que enfoca um “caçador de demônios” que faz exorcismos e combate o mal. O problema é que John Constantine também não é nenhum exemplo, não é nenhum herói ou modelo de caráter. Ele sabe que o objetivo de sua vida é combater o mal, mas ele também não sente grande simpatia pelo bem. O filme é baseado na série de histórias em quadrinhos *Hellblazer*, um título do selo Vertigo da DC Comics. Tal trama é protagonizada por John Constantine, um personagem criado por Alan Moore, Steve Bissette e John Totleben para outra revista, a *Monstro do Pântano 1*, e que devido ao sucesso ganhou uma trama própria.

Para analisar as imagens destas duas obras, precisamos focar três principais formas de comunicação: a arte, as histórias em quadrinhos e o cinema. A arte é o principal campo de produção de imagens humanas. Boa parte do que é produzido com imagens é considerado uma forma de arte. Isto vale para as ilustrações e também para o cinema e os quadrinhos. As narrativas seqüenciais existem desde a Pré-História e estão presentes na arte desde a Antigüidade. Seu campo de estudo é bastante assemelhado ao das ilustrações, modo de expressão que ainda é pouco estudado no campo da comunicação. Os *comics* também são muito semelhantes em sua forma

narrativa ao cinema, ainda mais quando a história filmada é inspirada em uma série dos quadrinhos.

Para desvelar as modificações na representação visual de seres maléficos na comunicação moderna e pós-moderna, nos dois enfoques anteriormente descritos, trabalhamos com quatro capítulos mais metodologia. A idéia é chegar até os objetos a serem estudados analisando preliminarmente dois conceitos principais, o de imagem/imaginário e o de bem/mal. Dessa forma, o primeiro capítulo aborda o porquê de as representações visuais poderem ser consideradas comunicação. Em subdivisões do capítulo de imagens trabalhamos as artes e sua influência nas formas de comunicação da modernidade e da pós-modernidade, os períodos estudados nesta tese. Também enfocamos as imagens do cinema e das histórias em quadrinhos. Na segunda parte deste capítulo, analisamos o imaginário, investigamos suas manifestações e vemos que ele não pode ser definido a rigor. Dividimos esta subparte em duas, trabalhando na segunda com a relação entre imaginário, comunicação e arte.

A segunda parte desta tese propôs-se a investigar o mal através das imagens, buscando a abordagem histórico-filosófica do conceito e a ligação moral empregada no mesmo. Também investigaremos nesta seção as formas como os seres do mal costumam ser representados graficamente a partir da Era Cristã, visto que as duas obras a serem analisadas trabalham com personagens cristãos do bem e do mal. No capítulo três, foram abordadas as noções de bem e mal da modernidade. Estudamos a ética de Kant como a nossa norteadora para a noção de mal moderno. Verificamos como as

representações visuais do mal foram feitas neste período e procedemos a análise das imagens de Gustave Doré. O capítulo quarto é semelhante ao terceiro. Nele observamos a perda de barreiras entre o bem e o mal na pós-modernidade e a exaltação da parte maldita nos tempos em que vivemos. Além disso, observamos as imagens do mal na pós-modernidade e vimos a forma de abordagem da temática pelas imagens do filme *Constantine*. Sobre o pós-moderno, fazemo-nos valer das palavras de Baudrillard (2002):

Por tudo, mistura-se o que era separado; por tudo, a distância é abolida: entre sexos, entre os pólos opostos, entre o palco e a platéia, entre os protagonistas da ação, entre o sujeito e o objeto, entre o real e o seu duplo. Essa confusão de termos e essa colisão dos pólos fazem com que em mais nenhum lugar haja a possibilidade do juízo de valor: nem em arte, nem em moral, nem em política.

(BAUDRILLARD, 2002, p. 129)

Para investigar as transformações no modo de representação visual do mal nos propomos os seguintes **objetivos**:

- Identificar as características das representações visuais do mal na modernidade e na pós-modernidade;
- Associar os imaginários moderno e pós-moderno às representações visuais do mal na comunicação;
- Trazer para a Comunicação a discussão acerca dos conceitos de bem e mal, hoje largamente usados em nossa área sem uma conceituação

e uma contextualização necessárias;

Para atingir estes objetivos, buscamos uma **tese** de referência:

As representações visuais como formas de comunicação permitem observar a vinculação moral do mal no imaginário moderno, além de possibilitarem a percepção do processo de relativização do conceito no imaginário pós-moderno.

Com isto, pretendemos afirmar que as representações visuais do mal, como produções culturais, estão inseridas no imaginário de seu tempo. Enquanto na modernidade o discurso racionalista e moralista norteava o modo de vida e as formas de organização e de produção das sociedades ocidentais, na pós-modernidade, inicia-se um processo de quebra de conceitos e de destruição das verdades eternas e imutáveis. Deste modo, no tempo moderno, as representações visuais do mal são criadas dentro de um contexto que lhes favorece uma tendência maniqueísta de separação conceitual em relação ao que é considerado como bem. Por outro lado, no pós-moderno, há uma tendência a se redimensionar os conceitos, de modo a torná-los menos definitivos. Os significados agora são cambiantes, abertos e sujeitos a novas interpretações. O mal na pós-modernidade deixa de ser um confrontador do bem, para se tornar um seu aliado, um seu complemento. Ele é relativizado, no sentido de que seu significado varia conforme a situação e suas relações com outros elementos e valores. Existe uma tendência a se eufemizar a sua força,

de modo a torná-lo menos poderoso e mais espontâneo, sendo visto como uma parte integrante da natureza humana.

Descritos a temática, os objetivos a serem estudados e a tese a ser defendida, resta-nos expor a metodologia com que iremos trabalhar neste estudo, a fim de que tenhamos composto um trabalho embasado, estruturado e lógico, de maneira que nossa tese seja comprovadamente exposta nas considerações finais deste trabalho. Com o intuito de defender a tese proposta, efetuamos uma pesquisa bibliográfica qualitativa, descritiva e interpretativa permeada pela metodologia da hermenêutica de profundidade de Thompson (1995). Estes conceitos metodológicos foram utilizados para analisar os dados provenientes da revisão teórica acerca das representações visuais do mal, com a finalidade de compreender as imagens e os conceitos de mal, bem como suas relações com o imaginário social.

1 IMAGEM, IMAGINÁRIO E COMUNICAÇÃO

1.1 A IMAGEM COMO COMUNICAÇÃO

Comunicar, do latim *communicare*, encontra definições na língua portuguesa tais como participar, tornar comum, transmitir, difundir. Nenhuma destas palavras, entretanto, traduz bem o seu significado. Martino (in Hohlfeldt; Martino; França orgs., 2001) reconhece a multiplicidade do termo e questiona: “O que é comunicação? Eis aí uma pergunta embaraçosa” (p. 11). Pergunta esta, a que o autor nos dá, entre outras respostas, a mais simples do entendimento comum. Ele revela que se trata de uma situação de diálogo, através do qual se trocam idéias, informações ou mensagens. Indo além, no entanto, Martino (op. cit) nos diz que, mesmo nesse entender, está implícito que a comunicação não se restringe a uma conversa entre duas pessoas, pois ela pode acontecer entre animais ou aparelhos tecnológicos, ser filtrada através de objetos transmissores e, também, ser visual, ornada por imagens. Dessa forma, o comunicar poderia ser traduzido como o ato de compartilhar

uma informação, seja ela textual, visual, sensorial ou auditiva. Seria também o ato de se participar de um momento factual, compactuando de um código comum de identificação.

É fato a existência de diversas teorias da comunicação, que apontam diferentes maneiras de se explicar um processo tão complexo de inter-relação. Algumas colocam o emissor como um ser soberano que apenas envia mensagens ao receptor sem se importar com o que interessa a este. Outras descrevem a comunicação como um caminho de duas direções, no qual o emissor também é influenciado pela resposta do receptor. Terceiras sugerem ainda a existência de múltiplos caminhos e de diversos emissores e receptores envolvidos em uma série de processos. No entanto, é da noção mais comum de o que é a comunicação que vamos nos valer neste trabalho, visto que não estamos estudando como se procede o processo comunicacional, mas seus efeitos no imaginário coletivo moderno e pós-moderno. Não se trata também de um estudo de recepção, pois não iremos pesquisar nos sujeitos receptores da mensagem comunicada. Esta tese se propõe a analisar a transformação na construção das figuras do bem e do mal diante da modificação do panorama sociocultural da sociedade em que vivemos, provocada por uma profunda transformação no modo de vida: a pós-modernidade.

A noção mais comum de comunicação é definida como uma interação entre sujeitos através de um objeto, coisa ou circunstância, que desvela uma ou mais mensagens que possam ser compreendidas. Sendo assim, é possível interpretar que a comunicação não se dá necessariamente de forma intencional de um emissor para um receptor. Ela pode ser espontânea,

natural, não desejada. Pode também ser proposital, ainda que não garantidamente certa ao público a que se destina. A comunicação não está apenas em jornais, revistas, rádio, TV, Internet. Ela está no dia-a-dia, nos objetos do cotidiano.

Assim posto em debate, vê-se que não poderíamos concordar com Régis Debray (1994) quando ele diz que a arte não é comunicação. Se a imagem não comunicasse ela não poderia integrar o imaginário e, assim, intermediar a relação do homem com o mundo. Afinal, se a imagem do cinema, da telenovela, da publicidade ou da história em quadrinhos pode pôr em ênfase uma ou mais mensagens, por que a arte não comunicaria? Afinal, foi esta forma de expressão milenar que serviu de base para a criação de tais meios durante a égide tecnológica da modernidade.

O problema de Debray (1994) é que ele associa comunicação à verbalização e considera apenas estudos semióticos de comunicação, os quais ele diz que desejam transformar a imagem em algo verbal. Debray (op. cit.) também fala que a arte não é comunicação porque não tem a intenção de comunicar, uma vez que a maioria dos artistas não se utiliza de uma imagem para fazer passar uma idéia (p. 45). Diz ele: “Uma imagem é um signo que apresenta a particularidade de poder e dever ser interpretada, mas que não pode ser lida” (p. 51)². Ora, se a imagem pode ser interpretada ela pode ser tratada como comunicação, pois Thompson (1995), na obra que norteia a parte metodológica desta tese, *Ideologia e Cultura Moderna*, revela-nos que as formas simbólicas podem ser estudadas em três etapas: análise discursiva,

² Livre tradução da autora

análise sócio-histórica e os processos de interpretação/re-interpretação. A hermenêutica de profundidade de Thompson (op. cit.) enfoca o estudo da comunicação e permite a investigação de um objeto analisando-o e interpretando-o.

A palavra imagem vem do latim *imagine* e possui mais de uma dezena de significações na língua portuguesa. A imagem, no entanto, não pode ser considerada apenas a representação visual de alguma coisa, como consta em muitos dicionários. A enciclopédia *Mirador* (1980), entretanto, traz uma noção mais parecida com a nossa: considera a imagem como “a representação subjetiva dos objetos que integram a realidade externa” (v. 11, p. 5988). Como toda forma de comunicação, ela não é mostrada para um passivo receptor que age sempre da mesma forma diante de sua visão. De acordo com Rahde (2002), há todo um processo de construção que é efetuado pelo observador. A imagem não está pronta. Ela depende das diferentes formas de observação e interpretação de seu leitor.

A representação renova o sentido do mundo; desse modo ela resulta sempre inovadora de práxis e transformadora da realidade instituída. Nunca poderemos fixar de modo definitivo o sentido de uma representação, porque ela sempre projeta as coisas, os fatos, as instituições para um leque indefinido de possibilidades de ser.
(RUIZ, 2003, p. 85)

As imagens que iremos trabalhar nesta tese são as que possuem formas visíveis, as imagens visuais. Estas representações possuem, na

atualidade, inúmeras formas de apresentação. Podem ser vistas em pinturas, desenhos, fotografias, vídeos, no cinema e na Internet. Pode parecer inusitado se pensar a imagem como sendo algo que não seja visualizável, mas esta afirmação perde o estranhamento na medida em que se pensa, por exemplo, em um deficiente visual. Ele pode não ver a luz, as cores, as formas, mas associa os sons, os cheiros, o tato e o paladar às mais diversas situações que vive, atribuindo imagens sonoras, olfativas, táteis ou gustativas a tais acontecimentos. É nesse ponto que a imagem se aproxima muito de imaginação. A palavra imaginação por si só já é uma derivada de imagem, pretendendo representar a capacidade humana de criar imagens – reais ou fictícias – para cada situação.



Figura 1 – Seta

A seta é um bom exemplo de imagem que não existe na natureza, sendo criada pelo homem para suprir sua necessidade de comunicação

Fonte: <http://filarmonicaericeira.no.sapo.pt/Imagens/seta%20esquerda.gif>

De acordo com Jacques Aumont, o termo “imagem”:

[...] tem inúmeras atualizações potenciais, algumas se dirigem aos sentidos, outras unicamente ao intelecto, como quando se fala do poder que certas palavras têm de “produzir imagens”, por uso metafórico, por exemplo.

AUMONT (1993, p.13)

O homem captura as imagens visuais através da retina. Quando, porém, precisa preservar este instante além da memória, ele capta o momento desejado através de desenho, pintura, fotografia, filmagem ou gravação. Em todos esses processos, inclusive o do olho humano, há a necessidade de uma reação química para que haja o armazenamento da imagem. Para que o visível se forme, é preciso que haja duas ou mais substâncias interagindo.

O ser humano é o único na natureza capaz de produzir conscientemente e intencionalmente imagens, pois possui a capacidade do raciocínio. Quase todos os animais têm em maior ou menor intensidade o sentido da visão, mas apenas o homem é capaz de atribuir um sentido não-natural àquilo que vê. Conforme Kant, em *Crítica da Razão Prática* (tradução de Rodolfo Schaefer, Martin Claret, 2004), a razão é o que torna o homem capaz – em circunstâncias não emergenciais – de superar os instintos e produzir objetos para algo além da satisfação de suas necessidades sensíveis. É essa razão que o faz refletir, discutir, conhecer e comunicar. Desde o início da raça humana isso se mostrou evidente, visto que o homem não procurava apenas alimentar-se, reproduzir-se e proteger-se. Ele buscava também novas maneiras de efetuar suas tarefas diárias, criando instrumentos e aprimorando técnicas. Mas, para que a convivência destes homens pudesse ocorrer, era necessário haver alguma forma de comunicação, uma linguagem comum.

É importante ressaltar que as imagens são comunicação, porém, na medida em que podem ser decodificadas, compreendidas. Conforme De Fleur e Ball-Rokeach (1993), “se as imagens não tiverem interpretações ou significados de entendimento comum, serão de escasso valor como ajuda à

comunicação” (p. 32). Esta afirmação, contudo, não cabe a representações que não procuram apresentar o real, como muitos setores da arte moderna, por exemplo, que comunicam em função de sua intencionalidade, suas cores e de sua própria abstração. Aumont (1993) afirma que a imagem trabalha fundamentalmente com três valores: de representação, quando representa coisas concretas, de simbolismo, quando representa coisas abstratas, e de signo, quando representa um conteúdo não visualizável em seus caracteres, mas cuja representação pode ser atribuída a eles. O autor também revela que, na maioria das vezes, as imagens não desempenham apenas uma destas funções e todas elas podem ocorrer em uma mesma figura. Quando as expressões gráficas procuram representar o real, elas precisam ser decifradas, pois senão, tal qual como ocorre com o desenho de uma criança pequena, só descobriremos o significado através de outras formas de comunicação, como a fala ou a escrita. A própria escrita deve muito à imagem, afinal, os símbolos utilizados para a grafia, nas mais diversas línguas, nada mais são, como ressaltam De Fleur e Ball-Rokeach(1993), que imagens padronizadas.

Uma das primeiras formas simbólicas que se tem notícia é a imagem. As gravuras pintadas nas cavernas na Era dos Cro-Magnon esboçavam reflexos da vida cotidiana daqueles antepassados dos homens que ao observarem tais desenhos podiam reconhecer em tais visualidades seus *déjà vus* cotidianos. De Fleur e Ball-Rokeach (op. cit.) consideram a Era dos Símbolos e Sinais a primeira das etapas da comunicação primitiva. Segundo eles, antes de desenvolverem esta habilidade os homens se comunicavam tais quais outros mamíferos, através de figuras, sons, odores, gestos e sentidos.

Com isso, o homem deixou de ser um mero observador de imagens para se tornar um criador de imagens. Desse modo, o homem primitivo passou a impor o seu olhar na forma de representar um determinado objeto. E isso leva França (in Hohlfeldt; Martino; França orgs., 2001) a dizer, na atualidade, que os objetos da comunicação “são recortados (ou religados) pelo nosso olhar e nossa compreensão, pela nossa maneira de ver” (p. 40). Ao desenhar o que observava nas paredes das cavernas, o homem pré-histórico descobriu que era capaz de “filtrar” as verdades, ou melhor, de expor a sua forma de ver a realidade. Mas o que este homem desenhou só foi comunicável a partir do princípio de que provocou um reconhecimento do vivenciado por parte de seu espectador, pois como revela Aumont (1993):

Reconhecer alguma coisa em uma imagem é identificar, pelo menos em parte, o que nela é visto com alguma coisa que se vê ou se pode notar no real. [...] esse trabalho de reconhecimento, na própria medida em que se trata de um reconhecer, apoia-se na memória ou, mais exatamente, em uma reserva de formas de objetos e de arranjos espaciais memorizados [...]. Ou seja, de modo geral, o trabalho de reconhecimento aciona não só as propriedades “elementares” do sistema visual, mas também capacidades de codificação já bastante abstratas.
(AUMONT, 1993, p. 82-83)

Figura 2 – Desenhos de homens das cavernas - Primeiras formas de representação do mundo.

Fonte:

<http://www.rupestre.it/tracce/imma20>



de questionar a comunicabilidade da arte, Debray (1994) mostra-se relevante em seu estudo sobre a imagem. Diz ele: “A imagem é mais contagiosa, mais viral do que o escrito” (p. 91). Esta frase mostra-se atual a qualquer tempo da existência humana. Nas cavernas, as pinturas tinham valor místico para os caçadores que pensavam ser bem-sucedidos em suas empreitadas devido a seus desenhos. Na Antigüidade, os deuses floresciam em belas formas esculpidas, e os faraós construía imensas pirâmides para mostrar seu poder e influência. Houve uma imagem, no entanto, que foi capaz de transcender inúmeras fronteiras, percorrendo o mundo em toda sua extensão transmitindo uma principal mensagem, uma principal representação. Esta é a cruz do cristianismo, que demorou alguns séculos para ser disseminada, mas que hoje é reconhecida em praticamente todo o mundo. Segundo Zilles (2006), o crucifixo é extremamente importante para o cristão, pois é capaz de resumir toda a teologia da religião. Ele representa:

[...] um Deus transcendente, mas próximo; um Deus que quis vencer o mal com sua própria dor; um Cristo que, em sua páscoa-morte e ressurreição, deu ao mundo a reconciliação e a nova aliança entre a humanidade e Deus.
(ZILLES, 2006, p. 87)

Hoje não seria um fenômeno o fato de uma mesma imagem ser identificada em qualquer parte, visto que temos tantas tecnologias de comunicação capazes de integrar o mundo todo. Porém, na Antigüidade e na Idade Média, haviam apenas alguns meios de comunicação, tais como a

escrita, a voz e a imagem. Como eram poucos os que sabiam ler, era a imagem uma importante forma de se entrar em contato com a maior parte da população. Foi graças a este simbolismo aliado à cultura dos evangelhos, além de questões políticas e sociais, que o nome de Cristo chegou tão longe e que uma religião que poderia ter ficado restrita à Galiléia se espalhou pelo mundo. Sobre isso ainda, Debray (1994) diz que pelo cristianismo não ser formado por um povo étnico e local, como o judaísmo, por exemplo, necessitou ser impulsionado por pregações e imagens para se consolidar. O que a Idade Média fez foi promover uma busca obcecada pelos ícones religiosos cristãos para a partir deles reforçar a fé e transformar aquela em uma das maiores religiões do mundo. Os principais exércitos desse tempo usavam em suas armaduras e bandeiras a insígnia da cruz. No início das grandes navegações, em fins da era medieval, não havia barco ocidental que não carregasse consigo religiosos e crucifixos. Assim sendo, seria incoerente falar-se em imagem e não registrar a importância do cristianismo como um dos maiores disseminadores de imagens de todos os tempos.



Figura 3 – A Cruz Cristã
Um dos maiores símbolos
já criados no mundo

Fonte: www.aug.edu

Dessa forma, a utilização de representações gráficas como narrativa, escrita ou adorno, expandiu-se ao longo da História e se massificou na modernidade. Thompson discute a contribuição da técnica para esta transmutação. Segundo ele, um relevante

[...] atributo dos meios técnicos é o que lhes permite um certo grau de reprodução. Por “reprodução” entendo a capacidade de multiplicar as cópias de uma forma simbólica. Alguns meios técnicos, como os entalhes em pedra, dificilmente se podem reproduzir. O desenvolvimento dos sistemas de escrita e de meios técnicos como o pergaminho e o papel aumentaram substancialmente a reprodutibilidade das formas simbólicas. (THOMPSON, 1998, p. 27)

A Era Moderna – e depois a modernidade – foi o tempo da reprodução, no qual, com a crescente industrialização, o que mais se buscava eram maneiras de se produzir cada vez mais. A imagem neste contexto não ficou para trás e desse modo, após surgirem as primeiras técnicas de cópia e de impressão ela deixou de ser única, pois anteriormente as cópias que se faziam eram todas produzidas manualmente, sem interferência de máquinas. Depois da impressão, a reprodução foi se tornando cada vez mais uma realidade com a criação da fotografia, do cinema e, posteriormente, da televisão. No contemporâneo, a distribuição da imagem ganhou uma proporção tão grande que a imagem passou a chegar até as pessoas, ao invés de a pessoa ter que ir até a imagem, como ocorria nos tempos pré-reprodutividade técnica. Desse modo, enquanto cenas da Revolução Francesa eram pintadas

em quadros como os de Eugène Delacroix, por exemplo, que só poderiam ser vistos se o sujeito fosse à França ou se o quadro viesse ao seu país, as imagens da Primeira Guerra Mundial, ainda que posadas, eram capturadas em fotografias e estampadas em diversos jornais pelo mundo, levando a guerra para a residência das pessoas. Mais tarde, a televisão levaria não apenas a situação, mas o momento dos fatos para a casa de seu espectador, com a criação das reportagens “ao vivo”. Hoje, com tantas tecnologias, não só as imagens dos fatos, mas a do próprio indivíduo é capaz de multiplicar-se e tornar sua presença possível a qualquer tempo e em qualquer espaço.

Couchot (in Parente org., 1993) revela que uma representação sempre carrega alguma coisa do original. Para ele, há uma lógica figurativa entre os dois objetos a que ele chama de “morfogênese por projeção”. Segundo ele, isso cria uma relação biunívoca entre o real e sua imagem: “A imagem traz do real a marca luminosa, permanente, morfogeneticamente estável, capaz de perdurar no tempo e ser apresentada de novo – re-representada – indefinidamente” (p. 39). É o que há em comum – forma, cor, detalhe, semelhança – que torna possível o reconhecimento do que foi figurado, permitindo, assim, a comunicação. Neste ponto, Couchot (op. cit.) questiona a capacidade de representação das imagem virtuais, que são constituídas não de traços ou formas, mas de números. Para ele, isso não seria representação, pois não carrega nenhuma parte do original. Na mesma obra, porém em outro artigo, Serge Dantin (in Parente org., 1993) discorda. Para ele é tudo uma questão de se pensar não como a forma é construída, mas como é vista; por isso questiona: “O que há numa imagem digital de mais virtual que

em qualquer outra imagem? Nada, desde que releve a questão do suporte. E de uma certa maneira, esta questão é a de uma teoria das formas” (p. 133).

Michel Maffesoli (1996) diz que a imagem é um dos grandes enfoques da pós-modernidade em que vivemos. Para ele, é através da representação, através de “totens”, que ocorre o que ele chama de tribalismo, isto é, a reunião de pessoas por afinidades em diversos grupos com interesses comuns. Ele afirma que a imagem funcionou como um escape em relação à ditadura racionalista da modernidade, que pregava a lógica, a matemática, o linear. As figuras, pluralistas por natureza, ao driblarem a rigidez do previsível, permitiram o desmanche da certeza e do absoluto, dando chance ao incerto, ao possível, ao humano. Nas palavras do autor:

Tal como o totem para as tribos primitivas, ela serve de pólo para as tribos pós-modernas. Nesse sentido, a imagem e o que chamo de “objeto imajado” opõem-se ao racionalismo ou ao ideal longínquo, que prevaleceram durante toda a modernidade (MAFFESOLI, 1996, p. 18)



Figura 4 – Totem Indígena

O totem era um objeto de adoração dos povos primitivos, tal qual os ídolos artísticos na atualidade

Fonte:

<http://www.elwindesigns.com/images/Tree%20Carvings/7.5%20ft%20Totem.JPG>

A descoberta da capacidade de comunicar através de símbolos visuais associada às tecnologias da comunicação tornou cada homem um possível produtor de imagens, mas não necessariamente de belas imagens. Assim, algumas formas de representação foram se tornando tão importantes, que seus criadores pouco a pouco foram deixando de ser pessoas comuns para se tornarem especialistas, ou melhor, artistas. A própria palavra arte parece ter um sentido um tanto abstrato nos dias de hoje. Perguntamo-nos o que é arte? Como se fosse um adjetivo, como quem pergunta: o que é bonito? Mas arte é um substantivo que reúne em si uma série de motivações *a priori* que a definem. Baseando-se em Kant (tradução de Alex Marins, Martin Claret, 2002), pode-se cogitar que o que é arte não deve ser descrito, pois ele já está predefinido *a priori* pela razão pura. Não se deve explicar a arte, a estética, deve-se “senti-la”, intuí-la:

Fora da intuição, não há outro modo de conhecer senão por conceitos. [...] Como nenhuma representação, exceto a intuição, se refere imediatamente ao objeto, um conceito nunca é referido imediatamente a um objeto, mas a qualquer outra representação – seja intuição ou mesmo já conceito. Dessa forma, o juízo é o conhecimento mediato de um objeto, isto é, a representação de uma representação desse objeto.
(KANT, tradução de Alex Marins, Martin Claret, 2002, p. 101)

Talvez por isso seja tão difícil definir o que é arte. Sabemos hoje que o formalismo e o racionalismo kantiano já foram muito criticados por Hegel, Nietzsche, Heidegger, Habermas, entre tantos outros, mas sabemos também que muitas de suas teorias foram aproveitadas e ainda têm grande valia

mesmo em tempos pós-modernos como os da atualidade. Maffesoli (1999) também encontra dificuldade em traduzir a palavra arte. Para ele, “a arte não poderia ser reduzida unicamente à expressão artística, [...], mas torna-se um fato existencial”. Com isso, ele quer dizer que arte não é apenas o que se produz, mas também o que se vivencia, o que se sente.

Algo, porém, devemos admitir diante do termo “arte”. Ele tem uma forte vinculação com o aspecto visual. Conforme o historiador Ulpiano de Menezes, o termo visual se diferencia substancialmente do termo visível, pois engloba

[...] os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais das sociedades ou os suportes institucionais dos sistemas visuais [...], as condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação, consumo e ação dos recursos e produtos visuais.
(MENEZES, 2003, p. 35)

Sobre a arte, pode-se dizer ainda que como forma de comunicação ela anda de mãos dadas com a História. As transformações, as evoluções e as insurreições influem diretamente nas relações sociais e, conseqüentemente, na produção artística. Foi desse modo que as revoluções que se seguiram ao final da Idade Média, tanto as de cunho intelectual, como a Reforma e o Iluminismo, quanto as de cunho social, como a Francesa, e as de cunho tecnológico, como a Industrial, fomentaram novos rumos para a criação estética. O que se chamaria modernidade e se constituiria como ideal ao fim do século XIX e início do século XX buscaria bases nestas irrupções que

modificaram os conceitos vigentes e apontaram novas possibilidades em um mundo permeado pela teologia. Outras influências seriam a criação da Teoria da Relatividade por Einstein, o pensamento socialista de Marx e a consagração da psicanálise com Freud. Uma das facetas desta modernidade, na qual se pode observar com singular clareza as propostas e objetivos do momento histórico, é a arte.

Teixeira Coelho (1995) elenca como princípios da modernidade a mobilidade, a descontinuidade, o cientificismo, o esteticismo e a predominância da representação sobre o real. Uma das idéias dominantes da modernidade era a busca pelo novo, pelo original. O produtor cultural rejeitava o que havia sido feito anteriormente e trabalhava sua criação de modo a ser diferente. David Harvey (1993) confirma:

[...] a arte modernista sempre foi o que Benjamin denomina “arte aurática”, no sentido de que o artista tinha de assumir uma aura de criatividade, de dedicação à arte pela arte, para produzir um objeto cultural original, sem par e, portanto, eminentemente mercadejável a preço de monopólio. (HARVEY, 1993, p. 31)

Cada ideologia, cada escola artística, cada teoria científica que surgia pretendia suplantar todas as anteriores, como se constituísse uma verdade eterna e imutável. A modernidade foi o tempo das grandes narrativas, das metanarrativas que se propunham a explicar todos as questões da humanidade. Foi também o período em que, devido ao crescimento industrial, a sociedade se urbanizou produzindo as noções de multidão anônima e de

indivíduo. Do mesmo modo, tudo o que havia deveria estar inserido e ordenado em algo maior, uma totalidade preexistente.

A modernidade foi um tempo de grande expansão para a comunicação, graças às novas invenções proporcionadas pelos tempos modernos – luz elétrica, telégrafo, aço, dínamo, entre outras tantas – que permitiram uma transformação na forma de vida e de inter-relação entre as pessoas. Com isso, o tempo do industrial, das produções em massa, da locomotiva a vapor, criou condições para que cada vez mais coisas fossem criadas de modo a inovar a forma de relacionamento entre o homem, a máquina e a natureza. A comunicação não ficou para trás e, após mais de três séculos de imprensa, surgiu a oportunidade da criação de novos meios de informação e entretenimento. Assim, foi na experimentação de diferentes formas de captação e distribuição de som e imagem que entre a metade do século XIX e os primeiros 50 anos do século XX surgiram a maior parte das formas de comunicação que dispomos até os dias de hoje, especialmente a fotografia, o cinema, o rádio, a televisão e o computador.

Na modernidade, a arte ganhou tecnologia e esta técnica foi utilizada não apenas pela simples diversão, mas para a propagação das idéias que floresciam no momento. A comunicação de massa era a oportunidade que faltava para que as grandes idéias dos teóricos do Iluminismo chegassem a um número maior de pessoas, incentivando o capitalismo, a reforma moral, o puritanismo e o racionalismo.

Embora se possa encontrar traços de imanência pós-moderna em diferentes períodos da história humana, considera-se que a propagação da

pós-modernidade – ou a dissolução da modernidade – começa a partir do final da Segunda Guerra Mundial, quando a exarcebação do cientificismo e do purismo de Auschwitz chocam a humanidade. Diante do holocausto, aos poucos a rigidez moderna vai se dissipando, permitindo a inclusão das diferenças ao invés de sua exclusão.

É por volta dos anos 70, porém, que se começa a utilizar o termo pós-moderno. Em 1979, Jean François Lyotard publica *A Condição Pós-Moderna*, obra que viria a ser a precursora a tentar explicar sob este termo as relações socioculturais do momento. Para ele, a pós-modernidade se traduziria como “a posição do saber nas sociedades mais desenvolvidas” (2002, p. 15), podendo ser simplificada como “a incredulidade diante dos metarrelatos” (p. 16).

A pós-modernidade não é um estilo ou movimento artístico que possa ser generalizado dentro de conceitos fechados e definidos. Ela é uma condição que está ocorrendo e como tal não pode ser determinada, apenas seus indícios podem ser identificados. O pós-moderno sugere a renovação em relação ao momento precedente, mas não possui a neurose moderna de eliminar o que se havia feito anteriormente. Ao contrário, ele acolhe e permite a convivência entre tudo o que já foi trabalhado, na modernidade e antes dela.

No campo das comunicações, a modernidade realizou dezenas de experiências, criando a maior parte das mídias com que a sociedade convive hoje em dia. Já a pós-modernidade atua influenciando na programação das mídias já existentes. A atual condição não investe na criação de novas formas de transmissão de informações; quer adaptar as já existentes às

propostas dos novos tempos. A comunicação visual da pós-modernidade já não quer doutrinar o espectador para que se desnude de sua naturalidade, pelo contrário, ela é amoral, ela lança mão de uma variedade de conteúdos – mesmo os controversos e os “proibidos” –, deixando o indivíduo na condição de selecionador, de captador daquilo que lhe interessa. Maffesoli (2003) destaca o retorno do homem à sua natureza:

A efervescência está de volta. Não é mais que a expressão da troca de uma civilização lânguida por uma cultura fundadora e, certamente, um pouco bárbara. Este é o verdadeiro humanismo: sabe integrar, em um vasto conjunto, todos os aspectos da natureza humana. Mesmo os que contrariam as certezas morais, políticas, econômicas, gradualmente elaboradas por alguns séculos de burguesismo.
(MAFFESOLI, 2003, p. 94)

Algo, no entanto, pouco mudou em relação à modernidade: a relação entre mídia e o consumo. A diferença é que, agora, a “indústria cultural” não se ocupa em manipular o indivíduo, como se sugeria na Escola de Frankfurt. O que a comunicação de massa pós-moderna vende é o estímulo ao consumo desenfreado de bens efêmeros, artistas de momento, músicos de um só sucesso, programas da moda, que vão influenciar, revolucionar, chocar, logo se desgastando e dando lugar a outras produções. Estes formatos culturais vendem audiência, licença de uso de marca, *merchandising*, patrocínios, entre outros produtos que podem aumentar absurdamente os lucros das empresas ou ser um fracasso total. Não existe mais uma fórmula única de sucesso, o que se tem é o anseio de se criar modas fulminantes,

devastadoras e passageiras.

A pós-modernidade afetou o mundo das mídias com suas idéias de hibridação, colagem e multiplicidade. Os meios de hoje não estão mais restritos apenas às suas características primordiais, visto que eles estão ousando, captando formas de atuação de outros modos de comunicação e utilizando-as para dar um novo impacto. A mídia pós-moderna não mais pretende focar em uma massa genérica, da qual apenas os interesses dominantes é que são abordados. É uma comunicação fracionada, em que cada programa, cada faixa horária, cada conteúdo disponibilizado *on-line* pretende atingir uma fatia determinada de público, agradando os mais diferentes grupos, sejam eles definidos por idade, credo, esporte, cultura, música, gastronomia, ou outro ponto qualquer de identificação. Trata-se daquilo que Maffesoli definiu como “tempo das tribos”, que ele enfoca em várias de suas obras (*Tempo das Tribos, A Contemplação do Mundo, No Fundo das Aparências, A Parte do Diabo*, entre outras), e que pode ser definido como:

[...] uma “lógica de identificação”, que substituiria a lógica da identidade que prevaleceu durante toda a modernidade. Enquanto esta última repousava sobre a existência de indivíduos autônomos e senhores de suas ações, a lógica de identificação põe em cena “pessoas” de máscaras variáveis, que são tributárias do ou dos sistemas emblemáticos com que se identificam. Este poderá ser um herói, uma estrela, um santo, um jornal, um guru, um fantasma ou um território, o objeto tem pouca importância, o que é essencial é o ambiente mágico que ele segrega, a adesão que suscita.
(MAFFESOLI, 1996, p. 18)

O que se observa na atualidade, tanto em termos de artes plásticas quanto de comunicação de massa, são as múltiplas possibilidades de construção da obra cultural. Não se trata de um vale-tudo, em que todas as manifestações por mais insignificantes ou despreparadas que sejam se tornam arte. Trata-se, sim, de uma época de inclusão, na qual conceitos antigos, pré-modernos, modernos, ou inovadores ganham espaço, permitindo uma convivência harmoniosa entre as diferenças. Conforme Teixeira Coelho (1995):

O artista não se vê mais obrigado a procurar aquilo que ainda não foi feito e sente-se em liberdade para voltar-se na direção do que bem entender. Não há nem mesmo um empenho definitivo em relação a si mesmo ou sua obra: hoje faz isto, amanhã sente-se livre para fazer uma coisa bem diferente.
(TEIXEIRA COELHO, 1995, p.122)

Dessa forma, o que se pode perceber é que o radicalismo moderno e logocentrista está cada vez mais sendo deixado de lado. Os caminhos que se apresentam e que tendem a continuar a serem trilhados sugerem o abandono do calculismo funcionalista e a aproximação entre o sujeito criador e o sujeito receptor. O artista não é mais um ser invisível que existe apenas como um canal para que a mensagem chegue até o público consumidor. Ele agora é um intermediário presente e que utiliza o seu talento para manter contato com o outro lado, mostrar que está ali e que a mensagem a ser visualizada talvez não se reduza simplesmente àquela banalidade que ali está escrita, mas a todo um contexto subjetivo pessoal e social que merece ser hermeneuticamente interpretado.

1. 1. 1 Cinema e História em Quadrinhos como formas de arte

Apesar desta tese se propor a comparar duas formas de comunicação visual de uma mesma temática – as ilustrações de Gustave Doré e as imagens do filme *Constantine* –, é importante relevar que a película com a qual iremos trabalhar é inspirada em uma série de histórias em quadrinhos e que portanto carrega inúmeras referências deste formato. O outro objeto de nossa análise, as ilustrações de *A Divina Comédia*, também encontram semelhança com as histórias em quadrinhos pelo fato de serem suas antecessoras diretas, visto que antes de os quadrinhos se tornarem de fato comunicação de massa, a ilustração seriada era comum em obras literárias. Esta associação entre texto e imagem tão antiga quanto a escrita fomentou aos artistas idéias de se transformar tal forma de arte em um meio de comunicação de massa, associado não mais à grandes autores da literatura, mas a textos simples e a uma literatura mais cotidiana. Um breve estudo sobre os quadrinhos é, portanto, essencial para a melhor compreensão dos objetos que serão estudados neste trabalho.

A arte, o cinema e as histórias em quadrinhos são formas de comunicação relacionadas desde o surgimento da humanidade. Moya (1977) revela que as pinturas das paredes das cavernas já se utilizavam do recurso de desenho seqüencial. Foi apenas no século XIX, no entanto, que esta milenar

forma de disposição de imagens em série veio a servir de base para duas das mais populares formas de comunicação: o cinema e as histórias em quadrinhos.

Começaremos falando do cinema, abordando sua origem e seu formato narrativo. Depois, comentaremos a trajetória histórica e gráfica dos quadrinhos. Por fim, elencaremos as semelhanças e diferenças entre os dois meios, mostrando o quanto são próximos e o porquê de se trabalhar as duas formas de comunicação ao se falar de um filme inspirado nos *comics strips*.

O cinema é formado por três matrizes lingüísticas: sonora, visual e verbal. Caracteriza-se pela exibição rápida de uma série de fotografias – ou desenhos – de modo a criar na tela um movimento aparente, simulando a realidade. É uma criação dos irmãos Lumière, de 1895. Começou como registro de pequenas cenas do cotidiano e acabou tornando-se um meio predominantemente de ficção, embora documentações da vida real continuem ocorrendo. Iniciou branco e preto e mudo; ganhou som, cor e efeitos especiais. Na atualidade, começa a ser feito e montado através de tecnologias digitais, como câmeras e computadores.

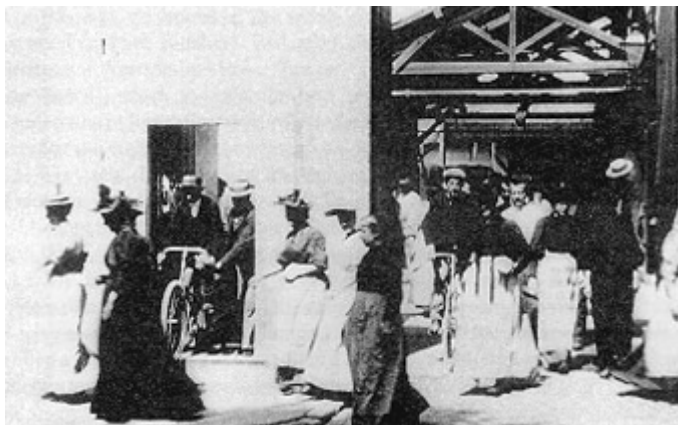


Figura 5 – Mulheres na saída da Fábrica
Uma das primeiras imagens registradas pelo cinema
Fonte: www.terramedia.co.uk

Na origem analógica dessa mídia, o enredo é contado quadro a quadro, mas não depende apenas de um processo de conexão do espectador para ser entendido. Cada fotograma representa a parte ínfima de uma ação. Isoladamente, ele não representa nenhuma história. Entretanto, precedido e prosseguido por outros, compõe uma narrativa. Essa seqüência de fatos que serão trabalhados no filme é definida por um roteiro montado de forma que quem assiste à trama possa compreender a história sem ter que imaginar cada ação ou barulho.

Na atualidade é bastante difícil que o cinema não seja considerado uma forma de arte. Porém, em 1954, quando Rudolf Arnheim escreveu seu livro *El Cine como Arte* (Ediciones Paidós, 1990), não eram poucos os que colocavam o cinema na condição de vulgaridade. Para estes críticos, que também atacaram a fotografia, tudo o que era produzido através de uma máquina não era arte, era produto. Esta era uma tendência bastante observada no modernismo: considerar “belo” apenas o que era humano e original; conseqüentemente, aurático. Walter Benjamin (1980) define a aura como sendo algo único, singular, dotado de um valor. Inconformado com essa discriminação em relação ao cinema, Arnheim (op. cit.) diz que o cinema se assemelha à pintura, à música, à literatura, ao teatro e à dança na medida em que se trata de um meio que pode ser usado para produzir resultados artísticos, mas cujas possibilidades de uso não são unicamente artísticas. Ou seja, ele quer dizer que uma câmera pode ser usada para se produzir uma obra de arte, mas que também pode ser usada para outras coisas (filmagens caseiras, por exemplo) e que o fato de não ser a máquina a produtora da obra

torna possível a criação artística humana no filme.

Muitos estudiosos insistiram para que o cinema e a fotografia pudessem ser considerados arte. O principal aspecto que foi capaz de convencer os descontentes e o que faz com que hoje praticamente não se questione esta condição foi o argumento do enquadramento. Quem seleciona a parte, a cena que será filmada ou retratada não é a câmera, mas o homem. Arnheim (Ediciones Paidós, 1990) explica:

As limitações de uma imagem cinematográfica e as limitações da visão não podem ser comparadas, pois no alcance real da visão humana, simplesmente, a limitação não existe. Na prática, o campo de visão é ilimitado e infinito. [...] No que tange ao cinema ou à fotografia, o caso é outro. [...] As limitações da imagem são imediatamente perceptíveis. O espaço representado é visível até certo ponto, mas logo aparece a borda que suprime o que está mais além. [...] são precisamente tais restrições que dão ao cinema o direito de ser chamado de arte.³
(ARNHEIM, Ediciones Paidós, 1990, p. 24)

O cinema é uma forma de comunicação bastante original. Quando de seu surgimento, esse meio foi capaz de mudar as relações do homem com a imagem. Antes do cinema, havia a vida “real”, o teatro e as imagens estáticas. Ver-se em movimento foi bastante surpreendente para a sociedade. Perceber que o real poderia ser documentado e recriado abriu espaço para o surgimento de novas formas de interação e permitiu que a comunicação se expandisse para caminhos ainda não explorados. Um dos aspectos que mais

³ Livre tradução da autora.

chamou atenção aos primeiros observadores do cinema, segundo Arnheim (op. cit), foi a bidimensionalidade da imagem apresentada. Ora, o homem estava acostumado a ver pinturas, a ver fotografias, a ver outros homens, mas não a ver a vida planificada. Além disso, não se tratava de um achatamento, mas de um meio de duas dimensões com uma terceira pressuposta.

Outro impacto relevante do cinema quando de seu surgimento foi o da exposição do mundo em branco e preto. Neste formato de exibição, as cores não podiam ser vistas, e, por isso, a iluminação e o jogo de sombras eram o principal elemento de composição da cena criada. O cinema em branco e preto buscou na arte o fundamento para compor sua gama de tons e seu enquadramento. A composição da imagem através de um elemento central que se destaca em relação aos outros é uma tradição artística, presente nas obras clássicas e no Renascimento. Com a entrada da cor, o cinema ganhou uma imensa palheta de tons que podiam ser agrupados na tela tal qual um afresco.



Figura 6 – Charlie Chaplin

Ele foi o maior astro do cinema mudo e branco e preto, em uma época em que sua condição de arte ainda era questionada

Fonte: www.images.art.com

Os filmes foram aclamados pelo grande público também por sua capacidade de ser uma realidade literária. Ou seja, tornara-se possível ver uma cena da vida diária, algo que antes poderia ser esboçado no teatro ou imaginado através de um livro. Aquela visualidade era real e ao mesmo tempo imaginária, era natural e ao mesmo tempo ficcional. As possibilidades do cinema eram bastante distintas das do teatro, por exemplo, pois a capacidade de modificar tempo e espaço, além de descrever cenas e personagens que os filmes apresentaram só se assemelhava mesmo à literatura. Arnheim (Ediciones Paidós, 1990) afirma que a grande vantagem do cinema em relação ao teatro é que o cinema pode ampliar ou diminuir objetos e cenas, pode destacar certas coisas ao contrário do teatro, que necessita manter-se dentro de um tamanho fixo e de distância limitada.

No início, os produtores de cinema pensaram apenas em mostrar o cotidiano na tela. Depois, viu-se que também poderia haver criação no novo meio. A narrativa foi uma opção válida para lidar com a nova forma de produção. Para Deleuze (1990), ao optar por se tornar narrativo “o cinema rechaçou todas as outras direções possíveis” (p. 37). Com os filmes de ficção, começaram a ser feitas montagens e edições que permitiram a composição de histórias à revelia da realidade espacial e temporal. Conforme Arnheim (Ediciones Paidós, 1990), na vida real não há saltos no tempo e no espaço. O tempo e o espaço são contínuos. Mas, no cinema, uma cena pode suceder imediatamente outra que tem um lugar de ação e se passar em um momento completamente diferente. Ainda assim, é necessário, pois, que alguma lógica

deva ser mantida, para que a unidade narrativa não se rompa.



Figura 7 – 2001, Uma Odisséia no Espaço
Este filme foi capaz de romper barreiras de tempo e de espaço em suas telas

Fonte:
www.mirror01.users.i.com.ua

Ainda que os filmes sejam feitos, em sua maioria, por atores e atrizes – seres humanos – na tela eles possuem representação semelhante às pessoas e objetos pintados e desenhados. Trata-se de personagens, composições que representam a figura humana, se assemelham a ela, mas que não a são de forma efetiva. No cinema, são reais e também meras estruturas de luz sobre a tela (ARNHEIM, Ediciones Paidós, 1990, p. 32).

Desse modo, ao observar o quanto o cinema se aproxima da realidade, utiliza seus elementos e seus indivíduos, mas ainda assim pode ser considerado real, torna-se necessário enxergá-lo como simulacro. Conforme Baudrillard (1991), simulacro é um “real sem origem, nem realidade” (p. 8), é algo que parece real, age como se fosse real, é concebido como real, mas sabe-se que não é verdadeiro. Um filme é um simulacro. Observe-se o exemplo dos fãs de *Star Wars*. Eles sabem que a história do filme não é verdadeira, mas mesmo assim cultuam os personagens, vestem as roupas e até já fundaram uma religião *jedi* inspirada no filme. Simulacro é aquilo que parece tão real que se torna realidade, porém sem ser de verdade. Mas, então,

o que é verdade? Baudrillard (1991) questiona a própria realidade, dizendo ser ela fruto do imaginário. Posto assim, o ficcional e o real caminham lado a lado e existem, pois são parte integrante do imaginário. Assim, Baudrillard (op. cit.) enfoca que o simulacro é absolutamente necessário para tentar fazer-nos recordar o que seria o real:

Já não é possível partir do real e fabricar o irreal, o imaginário, a partir dos dados do real. O processo será antes o inverso: será o de criar situações descentradas, modelos de simulação e de arranjar maneira de lhes dar as cores do real, do banal, do vivido, de reinventar o real como ficção, precisamente porque ele desapareceu da nossa vida.
(BAUDRILLARD, 1991, p. 154)



Figura 8 – Fãs de Star Wars
A ficção mexe com a cabeça das pessoas, transformando ilusão em paixão e vida

Fonte:
<http://www.20minutos.es/galeria/212/0/0>

Deleuze (1990) diz que as imagens são duplas por natureza e que por isso é realmente difícil discernir o real do imaginário. No entanto, há uma diferenciação entre o que é exibido como filme e o que ocorre na vida diária da sociedade. Ainda que o real possa ser considerado como relativo, ele ainda é o termo que mais se aproxima do que vivenciamos. Assim, Arnheim (Edicionés

Paidós, 1990) afirma que um dos fatores que determina a diferença entre a contemplação de um filme da realidade é a ausência de um sentido de equilíbrio e de outras experiências sinestésicas. Conforme o autor, na vida cotidiana sabemos se estamos no alto ou embaixo, se estamos olhando para cima ou para baixo, se estamos parados ou nos movimentando. No cinema, o espectador está parado e é o mundo dentro da tela que se move sem repercutir-lhe nenhuma relação de equilíbrio em seu corpo, sem afetá-lo. É por isso que sabemos que não estamos vivendo aquilo de verdade, mas que estamos apreciando algo que pode atingir as nossas emoções, mas que não podemos tocar.



Figura 9 – Alfred Hitchcock
O diretor é considerado um dos maiores artistas do cinema de todos os tempos

Fonte: http://www.born-today.com/Today/pix/hitchcock_alfred2.jpg

Conforme Deleuze (1990), o cinema trabalha com um enunciado narrativo que opera por semelhança e analogia através de signos. O autor nos revela que o signo é uma imagem que vale por outra imagem, com referência a uma terceira imagem que constitui o seu interpretante. Assim, o filme nos remete a coisas que já conhecemos, que estão no nosso referencial, prontas para serem resgatadas através dos signos que serão apresentados. Deleuze

(1990) diz que a imagem é captada através de um reconhecimento dos signos visuais que se dá de dois modos: de modo automático (quando a visão de um determinado elemento leva a outro, relacionando coisas de mesma ordem) e de modo atento (quando se acompanha a ação para compreender o fato). Desse modo, diante de uma imagem nós vemos, reconhecemos e depois reagimos.

As histórias em quadrinhos também provocam este reconhecimento. A principal diferença delas para o cinema, porém, é que o leitor é quem faz a junção entre um quadro e outro. Ele é quem determina a importância e o tempo de cada imagem, pois cada pessoa tem uma percepção diante de um grupo de imagens e, ainda que o artista dê destaque para alguns elementos, é ela quem decide o que mais lhe chama atenção. O leitor também não é obrigado a seguir o modo narrativo da revista, pois uma página de história em quadrinhos pode ser lida por partes ou toda de uma vez. A percepção é feita com base na imaginação. A partir dela, o leitor é capaz de assistir a uma determinada narrativa. O artista cria um roteiro que será contado através de desenhos e textos que representam uma situação de modo a fazer com que uma história seja criada. Caso esse trabalho seja bem feito, quem olha os gibis processa em seu cérebro as ações das personagens, tal como ocorre em um filme. Eisner (1995) descreve estes fundamentos dos quadrinhos:

A função fundamental da arte dos quadrinhos (tira ou revista), que é comunicar idéias e/ou histórias por meio de palavras e

figuras, envolve o movimento de certas imagens (tais como pessoas e coisas) no espaço. Para lidar com a captura ou encapsulamento desses eventos no fluxo da narrativa, eles devem ser decompostos em segmentos seqüenciados. Esses segmentos são chamados quadrinhos. Eles não correspondem exatamente aos quadros cinematográficos. São parte do processo criativo, mais do que um resultado da tecnologia. (EISNER, 1995, p. 38)

De acordo com Álvaro de Moya (1977), os primórdios das histórias em quadrinhos encontram-se na tradição de livros de escritores como Charles Dickens, que com algum prestígio vendiam, na Europa do século XIX, informalmente livretos compostos de ilustrações seriadas. Gustave Doré, o artista moderno com que iremos trabalhar nesta tese, foi um dos mais famosos ilustradores deste período sendo responsável por desenhar, além de *A Divina Comédia*, *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel Cervantes, a *Bíblia Sagrada*, além de obras de Balzac e Edgar Allan Poe. Alguns ilustradores, como Wilhem Busch, autor de *Max und Moritz* (1865), com o tempo passaram a produzir obras exclusivamente de quadrinhos através de folhetos publicados em editoras. Mas foi nos Estados Unidos que a arte seqüencial apareceu de fato em um grande veículo de imprensa. A tira que inaugurou a saga dos *comics* como comunicação de massa foi *Yellow Kid*, criada por Richard Fenton Outcault para testar a cor amarela na impressão do *New York World* em 1895.

Segundo Iannone e Iannone (1994), antes de virar febre no mundo inteiro com tramas sobre heróis, caubóis e seres fantásticos, as histórias em quadrinhos já haviam sido utilizadas pelos egípcios e mesopotâmios como escrita e pelos cristãos para a narrativa da Paixão de Cristo. Na Europa do século XIV, as xilogravuras se disseminaram e tornaram

populares as gravuras, que agora poderiam ser feitas em grande escala. Uma das principais obras impressas por este método foi a Bíblia Sagrada, que com mais de uma imagem por página se assemelhava bastante ao que hoje chamamos de histórias em quadrinhos.

Os quadrinhos possuem uma peculiar forma narrativa. As tramas são contadas através de uma série de quadros contínuos, formando uma seqüência de movimentos que se desencadeiam em uma ação. É o mesmo princípio do cinema, no qual fotografias consecutivas se sucedem dando a sensação de que o que se vê é uma imagem contínua.

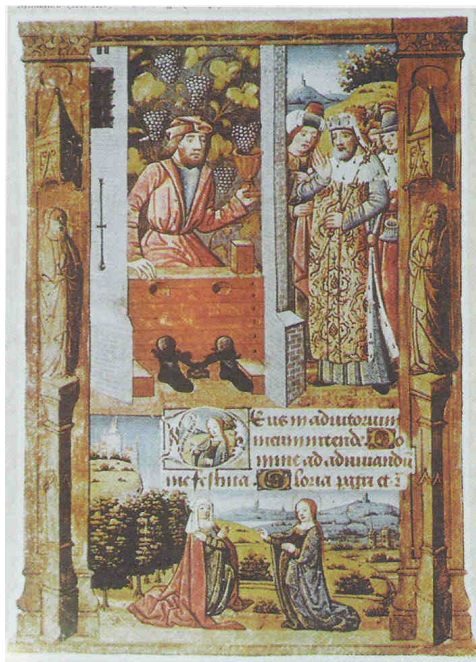


Figura 10 – A Bíblia em Xilogravura
Disposição das cenas e dramaticidade é semelhante a das histórias em quadrinhos

Fonte: Iannone e Iannone (1994)

Nos quadrinhos, não há uma máquina que realize pelo espectador o movimento quadro a quadro. Porém, essas sensações são induzidas para que o cérebro de cada leitor processe a informação como um

todo. Para explicar essa sensação, Aumont (1993) revela que uma obra de arte pode ser considerada orgânica quando a relação entre suas partes for tão importante que este conjunto passe a ser visto como um organismo natural. Essa obra totalizada se realiza através do pensamento. Desse modo, caso se olhe cada quadro de uma página de gibi tem-se uma obra de arte estática. Quando se lê a história inteira, nota-se uma imagem em movimento, tal como ocorre ao se ler *A Divina Comédia* ilustrada por Gustave Doré.

Conforme Eisner (1995), esta forma de comunicação é composta pela conjugação de dois elementos básicos: o visual e o literário. Para que haja uma compreensão da narrativa apresentada, é necessário que essas duas partes se complementem, e não sejam apenas uma o reflexo da outra. Nisso encontra-se outra semelhança dos *comics* com as ilustrações literárias. Quando a impressão ainda não havia sido inventada e os livros eram copiados à mão, boa parte destes manuscritos cuidadosamente copiados era também ilustrada para dar ainda mais riqueza aos textos. Na Idade Média, esta prática foi bastante comum, e as iluminuras criadas pelos monges copistas podem ser consideradas algumas das mais belas obras de arte da História.



Figura 11 – Iluminura medieval
Outro antepassado dos quadrinhos

Fonte:
<http://luminescencias.blogspot.com/Ecce%20Homo.jpg>

Não é de hoje, porém, que semelhanças aproximam cinema e quadrinhos. Originários de princípio semelhante, a disposição de quadros em seqüência, filmes e *comics* conquistam espectadores e leitores com a exibição de um movimento aparente. Em ambos os meios, não há ação que seja reproduzida tal qual a realidade. O que existe são imagens estáticas através das quais o olho humano realiza uma transição, provocando uma sensação de movimento. No caso dos quadrinhos, essa continuidade é visível, e feita através da leitura; no cinema, o projetor é que realiza esse papel, de modo a não deixar a platéia perceber onde termina um quadro e onde começa o outro.

Jacques Aumont (1993) diz que uma série de teorias tentam explicar o fenômeno do movimento aparente. Para ele, contudo, a mais adotada é uma que atribui esta sensação à presença, no sistema visual, de detectores de movimento capazes de codificar os sinais que afetam pontos vizinhos na retina (p. 47). O olho humano pode não perceber a transição de imagens bastante semelhantes, mas é capaz de notar qualquer coisa de diferente que apareça quebrando uma seqüência. Ele explica que se trata “de uma perfeita ilusão que repousa sobre as características inatas de nosso sistema visual” (p. 51):

O cinema utiliza imagens imóveis, projetadas em uma tela com certa cadência regular, e separadas por faixas pretas resultantes da ocultação da objetiva do projetor por uma paleta rotativa, quando da passagem da película de um fotograma para o seguinte. Ou seja, ao espectador de cinema é proposto um estímulo luminoso descontínuo, que dá uma impressão de continuidade
(AUMONT, 1993, p. 51)

Além da relação formal entre cinema e história em quadrinhos, existe também uma relação visual muito forte. As duas formas de comunicação intercambem modos de abordagem, uma se inspirando na outra e criando originais visualidades. Por exemplo, o *close up*, originário do cinema, repercutiu nos *comics* criando janelas na revista que permitem se ver detalhes específicos das narrativas. Outras composições comuns nos quadrinhos, como noções de movimento, traços e cores, influenciaram bastante o cinema, contribuindo para o enriquecimento de sua forma de exibição. *Sin City* (2005) – assim como o filme *Constantine*, nosso enfoque de análise – é um exemplo de filme totalmente inspirado nas revistas. Não apenas o seu conteúdo é originário dos *comics* como também a sua iconografia. Ambos, além de serem divididos em quadros, exploram a potencialidade destes quadros.



Figura 12 – Cena de Sin City

A estética do filme inclui tomadas incomuns no cinema, mas tradicionais nos quadrinhos

Fonte: http://www.edharriss.com/xsi/5point0_images/sin_city_heart.jpg

Parecidos na estrutura, os dois meios são bastante diferentes no

que se refere à recepção. Os quadrinhos passam uma mensagem através do uso de poucos quadros que representam certas ações. Já na tela grande, a exibição também é feita através de imagens fixas e seqüenciais, mas cada ação, por mais simples que seja, necessita de uma centena de fotogramas para ser representada.

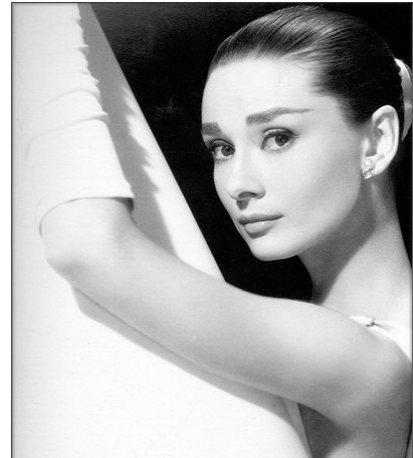
Uma das principais semelhanças entre as histórias em quadrinhos e o cinema está na questão dos conteúdos. Os dois universos são amplos e aceitam temáticas de todo tipo. Ambos são destinados a diversas faixas etárias e classes sociais. Outro ponto em comum é que suas narrativas geralmente giram em torno de um protagonista, personagem que independentemente do caráter pode ser chamado de herói da narrativa.

A trajetória do uso desses heróis tem se modificado bastante desde o surgimento das duas formas de comunicação no século XIX. Durante a modernidade, as narrativas eram severamente controladas por editoras e distribuidoras, permitindo poucas modificações de estrutura e conteúdo. Essas restrições não limitaram, porém, a criatividade dos escritores e diretores, que produziram centenas de obras apreciadas até os dias de hoje.

Conforme Morin (1972), nesse período o cinema viveu a época das divas puras e intocadas, que tinham um ar de sensualidade misturado com a ternura de uma criança. Essas mulheres contracenavam com homens mais velhos, que representavam a segurança física e financeira que toda mulher deveria querer. Eles eram fortes, mas românticos; eram sobretudo honestos e honrados, mesmo que em situações de guerra e de perigo.

Figura 13 – Audrey Hepburn
A bonequinha de luxo era um exemplo das mocinhas recatadas e inocentes do cinema

Fonte: <http://home.uchicago.edu>



Nos quadrinhos, ocorria exatamente a mesma coisa. A diferença é que as revistas não trabalhavam com atores da moda, mas desenhos de todos os tipos e formatos que buscavam espalhar o ideal moderno. Esses protagonistas poderiam ser homens simples ou superpoderosos, que carregavam as noções de correção e justiça – eram heróis.

Após as grandes guerras, uma nova crise mundial forçou a modificação deste cenário. O público estava cansado de defensores infalíveis e, por isso, foi necessária a humanização das narrativas. Com isso, os heróis ganharam possibilidades de cometer erros, duvidar, casar e, até mesmo, morrer. Esses personagens podem também sumir e retornar, sem vínculos com uma seqüência lógica de existência. Conforme Maffesoli (2003), isso é reflexo de uma tendência que se apresenta hoje na sociedade:

[...] a conquista do presente, que tende a prevalecer em nossa época, privilegia uma espécie de situacionismo que se consagra, pelo contrário, a gozar do que se apresenta, o que é dado a viver. Tanto do ponto de vista existencial – o “não futuro” de uma certa juventude – como o ponto de vista

epistemológico – o “tudo bem”.
(MAFFESOLI, 2003, p. 83)

A queda do apogeu da moralidade e da revolta contra tudo o que já havia sido produzido em arte representou a libertação da imaginação. Especialmente os quadrinhos e as produções cinematográficas ficaram mais ricos com essas novas possibilidades, que permitiram o fim da necessidade de um herói perfeito e do final feliz.



Figura 14 – A morte do Super-Homem
Na Pós-Modernidade o herói não é mais perfeito e infalível

Fonte: A Morte do Super Homem (Ed. Abril, 1993)

Morin (1972) explica que são as imagens que levam ao exercício do imaginário. Em *As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema*, ele diz que:

As coisas e pessoas do universo da tela são imagens, duplos. O ator desdobra-se no seu papel de herói. A projeção do espectador no herói corresponde a um movimento de duplicação. Esse desdobramento [...] favorece a formação do mito. [...] Para além da imagem, projeções míticas se fixam numa pessoa concreta e carnal: a estrela.
(MORIN, 1972, p. 67)

Desse modo, são postos lado a lado arte, cinema e histórias em quadrinhos como formas de comunicação capazes de intermediar a relação entre as idéias e os indivíduos no panorama social. As imagens devem permitir uma interação com quem as visualiza, visto que é necessário contar com a interpretação do código representado – ações representadas – para que a história atinja seu objetivo de comunicar.

Há um fator, além da representação visual, que une estes meios: a capacidade de influir na construção do imaginário. De fato, como comunicação estas unidades de interação são importantes fontes de enriquecimento para o imaginário e, de igual modo, formas de apresentação do mesmo. A difusão simbólica e a troca de experiências entre o leitor/espectador e o produtor da mídia proporcionada pelas obras de criação fomenta novas idéias para o imaginário e, ao mesmo tempo, permite a rejeição de outras.

Assim consideramos ter sido necessária esta abordagem acerca das três formas predominantes de comunicação que envolvem nosso objeto de estudo, as litogravuras de Gustave Doré para *A Divina Comédia* de Dante Alighieri e as imagens do filme *Constantine*. Isso porque quando se elabora uma tese na área de Comunicação Social, faz-se necessário expor cuidadosamente o meio a ser focado, de modo a compreender como um produto cultural se porta em determinado contexto na abordagem de uma dada temática – em nosso caso, o estudo das representações visuais do mal.

Na segunda parte deste capítulo sobre imagens, trabalharemos o imaginário. Este importante conceito que engloba o ideário e a troca simbólica das civilizações nos é fundamental para compreender as transformações

visuais relacionadas ao conceito de mal nas sociedades moderna e pós-moderna.

1.2 IMAGEM E IMAGINÁRIO

Imagem e imaginário são termos semelhantes não apenas no radical, são duas palavras inteiramente ligadas. Imaginário descende do termo imagem, mas não apenas no que se refere à representação visual. Trata-se de uma construção coletiva de idéias, conceitos, pensamentos, morais, deveres, desejos, concebidos através das relações humanas e do contexto histórico e local, formando imagens comuns a um mesmo grupo, comunidade ou sociedade, permitindo-lhes encontrar uma certa sintonia de formas de interação e modo de vida. Assim, o imaginário é que constrói imagens, e as imagens, em seus mais variados tipos de apresentação, fornecem elementos para a formação, deformação e reinvenção cotidiana do imaginário. Através de sua maneira de expor formas diferentes de relação e exposições diferenciadas acerca da realidade, as imagens, como comunicação, possibilitam o surgimento de brechas e transformações constantes no imaginário.

A palavra imaginário é um tanto difícil de ser definida. Alguns autores, como Michel Maffesoli (2001), por exemplo, recusam-se a enquadrá-la dentro de um conceito. Silva (2003), diante dessa dificuldade, utiliza-se de uma

metáfora para explicar o complexo termo: “O imaginário é um rio cujas águas passam muitas vezes no mesmo lugar, sempre iguais e sempre diferentes” (p. 8). Tal afirmação expõe a capacidade de absorção e de transformação, que são elementos-chave do imaginário.

O imaginário é, por natureza, indeterminação radical. Ele flui como uma força incontrolada e incontrolável dentro do ser humano e da sociedade. O imaginário não está definido por nenhum tipo de determinação, por isso se constitui como força criadora e emerge do sem-fundo humano e da sociedade, a fim de fazer possível a novidade socioistórica [sic]. O imaginário se mostra irreduzível a uma lógica e ontologia da determinação. Ele se manifesta como fluir criador que constrói permanentemente imagens com sentido de um mundo que, por princípio natural, é insignificante para o resto das espécies animais.
(RUIZ, 2003, p. 49)

Pode-se pensar, metaforicamente, o imaginário como uma grande nuvem. Nesta nuvem estão contidos pensamentos, teorias, práticas, conhecimentos, imagens, linguagens, fatos, acontecimentos históricos, passado, presente e futuro. Uma grande nuvem formada por tudo o que já foi, o que é e o que virá, formada pelos aprendizados que a humanidade e cada comunidade em particular já teve, composta por tudo o que passou na mídia – filmes, quadrinhos, livros, sons, fofocas, etc. –, formada por heróis e bandidos, por grandes desastres e imensas conquistas. Mitos, sonhos, devaneios, imaginação, tudo isso e muito mais cabe na nuvem do imaginário. Esta nuvem paira sobre os homens de uma mesma formação cultural – seja de uma cidade, Estado, país, continente ou hemisfério – e permite que cada grupo ou pessoa

absorva as gotas daquilo com o que foi educado e daquilo com o que se identifica. Da mesma forma, esta nuvem também absorve, em forma de vapor, as criações: as novas idéias, os novos símbolos, que se dão em terra. É um fenômeno ao qual ninguém está imune e do qual todos recebem e para onde enviam informações.



Figura 15 – As nuvens do imaginário
Representação figurada. Nós ajudamos a
construir o imaginário.

Fonte: www.flickr.com

Ainda que seja comum a utilização do termo imaginário como sendo algo subjetivo, Maffesoli (2001) explica que ele é uma construção coletiva. O indivíduo pode pensar que possui o seu próprio imaginário, mas na realidade este nada mais é do que a sua inserção no imaginário coletivo, pois representa tudo aquilo que é apreendido na interação da vida social. Ou seja, o imaginário individual nada mais é do que um reflexo do imaginário de um grupo. Silva (2003) descreve que a construção do imaginário se dá essencialmente de três maneiras: através de identificação (reconhecimento de si no outro), apropriação (desejo de ter o outro em si) e distorção (reelaboração do outro para si).

Apesar desta condição coletiva, o imaginário não deve ser considerado como o pensamento dominante, no sentido racional ou ideológico da expressão, pois não engloba apenas o raciocínio, mas inclui também o sonho, o mito, o entretenimento, a fantasia, o impulso e a imaginação. Não se trata de uma condição absoluta, eterna e imutável. O imaginário está sujeito a condições regionais, culturais, grupais e momentâneas. Ele também pode sofrer transformações dentro de cada coletivo em que se apresenta. Essas transformações podem ser provocadas por fatores internos ou externos, por mudanças no panorama mundial ou por questões individuais levantadas ao grupo. Silva (2003) define o imaginário como uma aura em constante mutação.

Ruiz (2003) nos diz que para entender o imaginário é necessário compreender a alteridade. Tal conceito, estudado por inúmeros pensadores, afirma que o homem existe quando pressupõe o outro – sendo este outro, os outros homens e a sociedade. Pela alteridade, se entende o ser como algo separado, um “eu subjetivo”, que só existe na medida em que se relaciona com os outros. Ruiz (op. cit.) diz que o animal não vivencia esta experiência, pois ele não possui a consciência de que é um ser separado do mundo. É esta condição que permite ao homem não agir apenas de acordo com a natureza, mas, através de sua razão, agir para si e para um determinado grupo.

Graças a esta sua capacidade, o homem não apenas observa o mundo que o circunda e age conforme a natureza, como procedem os demais animais. Ele interage com o ambiente criando representações para cada coisa com a qual entra em contato, representações que atribuem sentido para estas coisas, sentido que será imediatamente remetido ao sujeito e retransmitido a

outros sujeitos quando novamente se deparar com o dado objeto. No entanto, as representações que sejam significativas ao coletivo não podem ser individualizadas. Elas precisam manter uma certa unidade simbólica dentro de um determinado grupo. Se as representações (os símbolos) fossem individualizadas, tornaria-se, provavelmente, impossível a interação e a comunicação. Essa é uma das justificativas de por que o imaginário não deve ser considerado como individual, mas apenas como uma construção coletiva.

A teia de significados socialmente instituídos é diferente e inédita em cada sociedade, pois cada grupo social recria o mundo com um sentido novo. Ela se configura de forma particular em cada coletivo, socializando os indivíduos e constituindo sua identidade pessoal e social.
(RUIZ, 2003, p. 61)

Em sua condição de ser pensante, racional, o homem não se relaciona com a natureza como os animais. Ao invés de manter com o ambiente uma relação baseada nas necessidades expressadas por sua natureza meramente física, o ser humano encontra na razão um mecanismo de controle destas vontades, que lhe permite não proceder exatamente como o esperado para um animal. Um animal, se está com fome, procura imediatamente uma presa ou alimento para satisfazer sua vontade; o homem pode optar por comer mais tarde ou por não comer aquilo de que dispõe de imediato. O animal, quando no cio, copula onde quer que esteja com sua fêmea, sem diferenciá-la esteticamente de outras fêmeas da mesma espécie, obedecendo apenas a sua necessidade reprodutiva; o homem, na maioria das

vezes, opta por não satisfazer seus desejos sexuais em circunstâncias impróprias mesmo quando estimulado – ele controla a exposição de seus atos e, geralmente, escolhe o seu parceiro(a) não pelo cio, mas por fatores como beleza, inteligência, afinidade, entre outros. Além disso, o homem também manifesta formas de sexualidade distintas da maioria dos animais, como a homossexualidade e a bissexualidade, além de por vezes ser capaz de praticar formas perversas de conjunção carnal como a pedofilia e a necrofilia. Outra diferença de relação com a natureza entre o homem e o animal se dá no que se refere à temperatura. Enquanto os animais se juntam em grupos, escondem-se em cavernas ou mesmo hibernam para fugir do frio, os homens criam artifícios para se aquecer, como o fogo, as roupas, a lareira e o ar-condicionado. Nisso, reside o grande “trunfo” do homem: ele é capaz de criar alternativas para intermediar sua relação com o mundo. No século XVII, Descartes escreve uma obra destinada a definir o que deve e o que não deve ser feito pelo homem com relação seus instintos. Em *As Paixões da Alma* (DESCARTES, tradução de Rosemary Abílio, Martins Fontes, 1998), ele adverte os homens que os que souberem controlar suas necessidades sensíveis, porém sem deixar de aproveitá-las serão capazes de “desfrutar com mais alegria a doçura desta vida” (p. 174). Desfrutar das paixões da alma implica utilizá-las com cautela e destreza apenas quando houver absoluta carência, pois o homem por sua razão não se deve deixar levar pelas “fraquezas da alma”, pois se:

[...] com um pouco de habilidade podemos mudar os movimentos do cérebro de animais desprovidos de razão, é evidente que podemos ainda melhor nos homens; e que mesmo as pessoas que têm almas mais fracas poderiam adquirir absoluto domínio sobre todas as suas paixões, se empregassem bastante habilidade em treiná-las e dirigi-las. (DESCARTES, Tradução de Rosemary Abílio, Martins Fontes, 1998, p. 66)

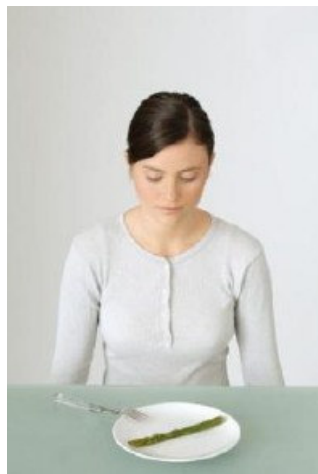


Figura 16 – De dieta

Enquanto os animais comem quando estão com fome, os humanos podem se dar ao luxo de comer de mais ou de menos

Fonte:

<http://www.brainphysics.com/graphics/nofood.jpg>

O pensamento de Descartes, um dos principais nomes do Iluminismo, é evidentemente moderno. No entanto, se pusermos de lado a rigidez com que ele se propõe a controlar a “alma”, deve-se focar que sua teoria ainda nos é imensamente importante. Pode-se retirar desse texto a necessidade de o homem utilizar sua razão para controlar aquilo que a natureza lhe fornece, suas necessidades e sentimentos. Isso porque hoje, nos tempos de condição pós-moderna, a racionalidade não é de todo rejeitada. Ela apenas não é mais colocada como condição única, absoluta e sine qua non da humanidade. É reconhecida, no entanto, a necessidade do raciocínio e da lógica como mediadoras das imensas possibilidades criadoras do imaginário. Mesmo assim, a razão não deve ser vista como freio do imaginário, algo que

consiga conter as suas erupções. Ela deve ser percebida, pois, como um filtro que seleciona as criações dentro das dimensões lógicas. Em suma, define o que é possível, mas não restringe as possibilidades.

Há sempre uma parte de razão, de ideologia, de conteúdo no processo descrito, mas também uma alquimia um tanto misteriosa que detona, em certas situações, uma interação. Esse momento de vibração comum, essa sensação partilhada, eis o que constitui o imaginário.
(MAFFESOLI, 2001, p. 77)

Ruiz (2003) diz que a criatividade é uma decorrência do que ele chama de “fratura entre a pessoa e o mundo”. Para o autor, o ser humano ao ser dotado de consciência deixou de servir apenas às leis da natureza e passou a buscar sentido nestas relações, atribuindo significados para as coisas e as situações. A fratura encontra-se no fato de o homem não mais obter da natureza tudo o que precisa para se satisfazer. Agora ele não mais procura apenas o necessário para a sua sobrevivência, busca a sua felicidade. Para preencher esta lacuna, acaba criando, imaginando. Com a capacidade de imaginar, de atribuir sentido àquilo com que se entra em contato forma-se o imaginário, que acompanha o homem desde que este adquiriu sua capacidade racional na Pré-História. Esta nuvem de sentidos não se encontra no homem, mas exterior a este, como uma (ou várias) nuvem(ns) invisível(eis) que permeia(m) a humanidade. O imaginário não morre com a pessoa. Mesmo se a raça humana se extinguisse e suas obras permanecessem, este imaginário possivelmente ainda existiria, graças aos livros, aos monumentos, às artes, e

às inúmeras construções de significação que o homem foi capaz de produzir, algo que poderia manter o imaginário como referência para as possíveis novas formações de seres pensantes deste ou de outros planetas e que provavelmente constituiriam o seu próprio imaginário. Isso porque ele permeia o ser humano, mas não o integra, pois não é algo físico, é metafísico.



Figura 17 – O imaginário

Imagem pode ser comparada a uma figuração do imaginário, que não está na cabeça, mas que permeia o homem

Fonte: Divulgação, Feira do Livro 2005

A natureza metafísica do imaginário o aproxima da imaginação. Ruiz (2003) afirma que a imaginação é o primeiro estágio da mente humana, pois uma criança em seus primeiros meses de vida ainda não possui a capacidade plena de raciocínio, mas encontra na imaginação o seu modo de entrar em contato com o mundo. A imaginação, revela o autor, não é apenas fantasia. Enquanto a racionalidade pode ser vista como a capacidade de se tecer conexões lógicas, a imaginação é a propriedade humana que permite ao ser pensante fugir da coerência e transcender, possibilitando a existência do processo criativo tanto para a fantasia quanto para a vida prática. Ruiz (2003) explica esta relação entre imaginário e imaginação:

O imaginário corresponde ao aspecto insondável do ser humano, em que se produz, além de todos os condicionamentos psíquicos e sociais, o elemento criativo; ele constitui o sem-fundo inescrutável da pessoa humana, que possibilita a imaginação e também a racionalidade como dimensões próprias do humano. A imaginação e a racionalidade são criações do imaginário, e ambas coexistem necessariamente, co-referidas na dimensão simbólica inerente ao ser humano.
(RUIZ, 2003, p. 32)

A imaginação consiste na capacidade humana de atribuir sentido àquilo com o qual o ser entra em contato. Conforme Ruiz (2003), é a imaginação que permite que o homem se diferencie do animal, pois, enquanto este se relaciona com o mundo por apresentação, o ser humano interage por representação. O homem atribui sentido a tudo aquilo com que ele se relaciona, nomeia, associa, reage e, em boa parte das vezes, simboliza.

Esse processo de atribuição de significado decorre do fato de que um dia o ser humano se notou diferente do animal e, com a racionalidade mediando suas ações, passou a controlar seus impulsos. Desse modo, o homem transformou suas necessidades imediatas do corpo em objetos da imaginação. Os instintos passaram a ser considerados desejos, coisas que se gostaria de vivenciar, mas que nem sempre deveriam ser executados naquele momento ou mesmo não deveriam ser manifestados. A estes impulsos que agora emergem como desejos, Sigmund Freud (*Pulsões e Destino de Pulsão*, 1915) chamou de pulsões. Ruiz (2003) afirma que “as pulsões são previamente imaginadas para posteriormente serem pensadas. Elas se constituem a partir de imagens.” (p. 64). Ou seja, ao contrário dos impulsos, que ocorrem na ordem física do estímulo-resposta, as pulsões se manifestam na forma de

desejos que antes de serem executados são pensados em relação às suas significações no imaginário, são imaginados, ponderados, e então ocorrem ou não. Nesse imaginar, o homem associa o objeto de seu desejo a sensações de prazer e de desprazer e as confronta com a realidade que o cerca.

O homem, sendo condicionado pela sua capacidade de desejar, não coloca limites em sua vontade dentro da imaginação. Através dela, ele é capaz de criar cada vez mais necessidades e possibilidades, o que levam o ser humano a estar sempre inovando na sua forma de se relacionar com seus semelhantes e com o mundo. É a necessidade do desejo, ao invés do agir de impulso, que faz com que o imaginário esteja sempre em transformação. São os desejos do homem que alimentam o imaginário e fazem com que os mesmos ou outros homens tornem efetivamente realidade estes objetos, fomentando ainda mais desejos e imagens para o imaginário.

A psique humana é indeterminada porque não pode ser reduzida a nenhuma outra forma. É indeterminável porque não é possível ser induzida por nenhum outro elemento. É indefinida porque não pode ser criada por nenhuma lógica identitária. É um abismo porque sua natureza resulta inexplicável para o *logos* racional. É uma fratura original porque se situa como fruto e origem da fratura humana. É sem fundo porque não é possível encontrar para ela os elementos primários e originários a partir dos quais se constitui.
(RUIZ, 2003, p. 84)

Apesar da proximidade e da relação entre os termos, não se deve pensar o imaginário como sendo algo imaginado. O imaginário é real, existe enquanto modo de conexão entre as pessoas. Ao mesmo tempo, porém, ele

distancia-se ao real, pois fatia o real e o expõe conforme determinado grupo, local e tempo. Silva (2003) explica essa ambígua relação:

Numa acepção mais antropológica, o imaginário é uma introjeção do real, a aceitação inconsciente, ou quase, de um modo de ser partilhado com outros, com um antes, um durante e um depois (no qual se pode interferir em maior ou menor grau). O imaginário é uma língua. O indivíduo entra nele pela compreensão e aceitação das regras; participa dele pelos atos de fala imaginal (vivências) e altera-o por ser também um agente imaginal (ator social) em situação.
(SILVA, 2003, p. 9)

O autor diz ainda que o imaginário parte do real, constrói-se como reflexo dele e assimilando idéias do campo do irreal, do surreal e da ficção, retorna ao real como ideal de conduta.

Durand, em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (1997) define o imaginário como sendo uma relação entre o objetivo e o subjetivo, dentro de uma interação social. Seria uma simbiose entre os sujeitos e suas respostas à vida social, aliados àquilo que a sociedade impõe a eles, os seus membros. Componentes de um mesmo imaginário se reconhecem nele quando encontram alguém ou algo que partilha desta sensibilidade. Há um sentimento de integração, de se fazer parte.

Aceitar a existência do imaginário tornou-se possível em nossos dias devido às conquistas da pós-modernidade. Num mundo de regras fixas, condições predeterminadas, fórmulas e padrões, como foi pregado durante o auge da modernidade, seria, pois, um contra-senso se propor pensar algo

como o imaginário. O imaginário sugere a existência de um mundo múltiplo, com uma gama de possibilidades de interação e de associação. Não há mais um quebra-cabeças completo para ser encaixado. O que há, podemos dizer de modo figurado, é um grande jogo de encaixe (Lego) e que através do qual podem ser feitas infinitas montagens, diferentes figuras, que podem ser desmontadas e remontadas indefinidamente.

Maffesoli (2001) defende que, ao partilhar de um imaginário, o ser é coletivo, e, sendo coletivo, a teoria de que vivemos em um tempo individualista não se encaixa. Tal afirmação faz sentido, pois o autor através de seus diversos livros explora bastante a idéia de que o homem existe inserido em diversos grupos, conforme suas condições, identificações e preferências, o que ele chama de tribalismo. As relações pós-modernas não devem ser vistas como individualistas, e sim como efêmeras. Um sujeito não tem menos amizades duradouras hoje porque está mais egoísta, mas porque tem cada vez mais contatos e menos tempo para se dedicar às outras pessoas. O imaginário da pós-modernidade não prega mais a solidez de amizades e casamentos, ele prega o instante, o múltiplo, não o espaço do individual, mas o do coletivo, o de diversos coletivos.

O imaginário pós-moderno é essencialmente tecnológico. Vivemos em um tempo em que a técnica condiciona a nossa maneira de pensar. Maffesoli (2001) descreve que isso deriva do fato de toda imagem ser originária de uma técnica. Uma pintura necessita de uma técnica, uma escultura também. A fotografia é feita por um aparato tecnológico, e assim também ocorre na televisão, no cinema e no computador. Da mesma forma, o

modo de o homem interagir com o mundo é mediado pela técnica. O autor considera como tecnologia do imaginário tudo aquilo que é capaz de agregar informações, imagens, idéias, sensações ao imaginário, nutri-lo, alimentá-lo e transformá-lo.

Aceitando a existência do imaginário, deve-se também aceitar a transitoriedade dos conceitos, das definições. Como o imaginário é dinâmico e está sempre em transformação, não se pode afirmar que as noções que hoje se têm sobre determinadas coisas, palavras, teorias e instituições sejam definitivas. É neste ponto que o imaginário mostra semelhança com as teorias sobre a condição pós-moderna que vivenciamos na atualidade. O efêmero, o transitório, o fugidio, o momentâneo, são algumas características que o pós-moderno aponta não só sobre os tempos atuais, mas sobre a História, que por si própria é capaz de confirmar que nada pode ser considerado como absoluto e definitivo na sociedade humana, pois a mesma está sempre em transformação. O imaginário é, ao mesmo tempo, o fomentador e o reflexo destas mudanças. Mesmo os pensadores que não aceitam ou consideram a pós-modernidade aceitam que a humanidade não é algo linear e inerte.

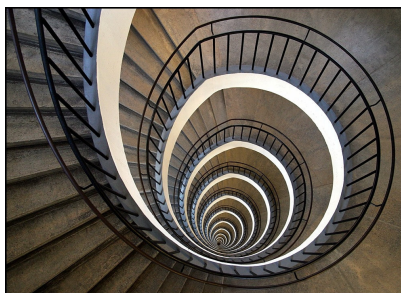


Figura 18 – O espiral

A forma em espiral é a melhor para a descrição das mudanças no imaginário da humanidade. As coisas vão e vem, se modificam, mas voltam a lugares semelhantes

Fonte: <http://meisterplanet.com/images/wordpress-entries/spiral-stairs.jpg>

1.2.1 Imaginário, arte e comunicação

Um ser humano não cria a realidade à qual pertence e vivencia. O mundo existe antes do homem, e por isso ele é sujeito (*subjectus*) daquilo que condiciona o universo com que ele vai conviver durante sua vida. Fatores como o tempo, o lugar e o contexto são indispensáveis para determinar o modo de vida em sociedade. O imaginário é a expressão destes condicionantes. É ele que insere o ser humano que nasce no mundo ao qual ele irá pertencer. Introduzido no imaginário, o homem pode se relacionar e se comunicar.



Figura 19 – No computador
Ao começar a se comunicar o bebê é introduzido no imaginário

Fonte:
http://www.parliament.vic.gov.au/etc/images/MM%20Pic/laptop_baby.jpg

O homem, no entanto, não é “joguete” – ser manipulável, modelável – do mundo. O imaginário permite a existência de diferentes pensamentos, concepções e modos de vida. O *subjectus* não é absolutamente livre para fazer o que bem entende, mas possui uma certa liberdade por

alteridade, que lhe permite fazer escolhas e mesmo criar. Com a alteridade, não há uma liberdade absoluta, livre de qualquer crivo moral, espacial ou temporal, há, pois, uma liberdade condicionada ao inter-relacionamento, ao outro. Poderia-se, grosseiramente, simplificar a liberdade absoluta como um “eu-mundo” e a liberdade por alteridade como um “eu-outros-mundo”.

Pouca lógica haveria em o imaginário sofrer tamanha influência do humano a ponto de se modificar a cada idéia ou ato criativo que surge dentre os homens. Se assim fosse, o imaginário não existiria, pois estaria em um ritmo de transformações tão acelerado que nem poderia ser possível exercer influência e orientar a vida social. Mesmo a sociedade provavelmente deixaria de existir, pois não haveria orientações, escolhas e pontos comuns que identificassem um determinado grupo. Segundo Ruiz (2003), a sociedade e a História “estariam submetidas a um trepidante ritmo de transformações e instabilidades que impediriam sua própria existência” (p. 93). Para ele, as inovações no imaginário passam por um filtro que procura objetivar e/ou institucionalizar seus produtos, a fim de manter uma certa estabilidade que possibilite a vida em sociedade.

Um modo de produção, uma forma de organização, uma escala de valores, uma criação tecnológica, um estilo de uma moradia, uma obra de arte nada mais são do que determinações históricas construídas pelo potencial criador do imaginário e concretizadas em cada sociedade. Desse modo, o sem-fundo humano, por intermédio do imaginário, é o produtor das representações e o instigador da práxis social.
(RUIZ, 2003, p. 45)

O imaginário em si não pode ser visto, tocado, sentido, mas suas formas simbólicas sim. É através do que vulgarmente chamamos de “manifestações culturais” – de modo informal, visto que o termo “cultura” é aberto e sujeito a interpretações – que entramos em contato com o imaginário. É através das artes, das comunicações, das tendências, da moda, do que está em pauta, enfim, do simbólico, que vivenciamos o imaginário.

Edgar Morin, em seu *Método 5 - A Humanidade da Humanidade* (2002), defende a existência em qualquer sociedade de uma noosfera. Segundo o autor, noosfera seria uma esfera do conhecimento e do relacionamento humano em que se localizariam as “coisas do espírito”, os saberes, crenças, mitos, lendas e idéias de um mesmo grupo. Para Morin (op. cit.), esta dimensão funcionaria como um “condutor e mensageiro do espírito humano” (p. 44), capaz de colocar-nos em relação com o mundo. Esta esfera, diferenciada em cada sociedade seria o que possibilita a comunicação e a condição humana, pois, sem essa face, o homem não se diferenciaria de uma máquina. Define o autor: “o ser humano é plenamente físico e metafísico, biológico e metabiológico” (p. 49).

Os mitos, lendas e folclores das sociedades são capazes de diferenciá-las entre si, e muitos deles são determinantes para formar diferentes hábitos e costumes próprios de cada povo. Mesmo na humanidade em geral, o que envolve o não-objetivo, o não-científico, o mítico, o mágico e o sagrado parecem ter gigantesca influência sobre as pessoas. Mesmo a ciência, por quem não a conhece e não a estuda, é lida com uma certa fé pela população leiga. O “povo” não sabe por que uma vacina vai inibir um determinado vírus,

ele simplesmente acredita, como acredita em Deus, ou na existência de extraterrestres, ou no binômio sorte/azar.



Figura 20 – O Boi Bumbá
Manifestações folclóricas, como esta do Norte e Nordeste brasileiro, são comuns na maioria dos povos do mundo

Fonte: <http://www.maria-brazil.org/newimages/boibumbaindio.jpg>

Ruiz (2003) defende que o mito seja levado a sério como uma dimensão antropológica do homem e da sociedade. Para ele, o homem não é todo razão, e a dimensão da fantasia, do onírico, constitui boa parte do ser humano e possuem grande importância em sua experiência de vida. Morin (2002), possui posição semelhante e destaca a relevância dos mitos para a natureza humana. Segundo ele, “vivemos em um universo não menos povoado de mitos” (p. 131), que podem ser encontrados nas nossas religiões, nas “idéias poderosas e dominadoras” que às vezes aparecem nas sociedades e, especialmente, na cultura de mídia.

Na modernidade, porém, o mito foi visto como algo que deveria ser desconsiderado por ser algo nocivo ao homem racional. Toda a parte metafísica foi relegada pelos pensadores e cientistas à esfera da literatura, das artes e da imaginação. Com a psicanálise, o mito tornou-se a ciência do

inconsciente, na qual boa parte das “transgressões” e desvios de caráter eram explicados por formas ditas “não-naturais” do ser humano. Todo o irracional foi levado para o abismo do inconsciente, pois quem não agia pela razão só poderia agir pela natureza, pelo instinto. Para a razão, só valia o que pudesse ser comprovado, medido, examinado. O que não entrava no científico era vulgar (KANT, tradução de Leopoldo Holzbach, Martin Claret, 2005) e não merecia ser tratado com seriedade.

Nos tempos da condição pós-moderna, no entanto, este pensamento começa a ser modificado. A maioria dos teóricos da atualidade admite a relevância do simbólico e do mitológico na formação do homem e das sociedades. Trata-se de uma parte intrínseca ao ser humano e que não pode ser dele isolada. O homem é *logos*, mas também é *mythos*. E hoje, a maior parte de nosso imaginário é formada por informações não-científicas que recebemos em experiências cotidianas e dos meios de comunicação. Uma bela modelo com traços diferenciados, que alça o título de maior *top model* do planeta, pode revolucionar os padrões de beleza e causar modificação no imaginário da ou das comunidades a que sua imagem pode atingir. Um filme revolucionário, mesmo que ficcional, que aponta segredos escondidos em obras de arte de Leonardo da Vinci pode causar *frisson* entre as pessoas e botar em questão a idoneidade de órgãos religiosos de reputação milenar, como a Opus Dei. Uma protagonista de “novela das oito” que utilize um corte de cabelo não convencional e mesmo assim mantenha sua beleza pode provocar uma nova moda de corte de cabelo ou de vestimenta e transformar temporariamente o imaginário da moda brasileiro. Enfim, é difícil negar que os

símbolos e os mitos com os quais nos deparamos podem provocar mudanças no imaginário e nas condutas sociais. Veja-se, por exemplo, o caso do menino João Hélio Fernandes, seis anos, que em fevereiro de 2007 foi arrastado e morto por assaltantes após o roubo do carro de sua mãe. Uma dentre tantas tristes tragédias que ocorrem diariamente em nosso violento país, mas que foi transformada – não desnecessariamente – em um símbolo da violência à qual a sociedade brasileira está submetida. Este acontecimento, não por si só, mas como uma representação pode ser capaz de alterar diversos parágrafos de nossa legislação penal e, dessa forma, modificar normas de punição brasileiras e, conseqüentemente, algumas formas de interação.



Figura 21 – Gisele Bündchen
A modelo gaúcha mudou os padrões de beleza no mundo e hoje é copiada por milhares de mulheres

Fonte:
http://static.flickr.com/43/74889935_b98f76739c_o.jpg

Ruiz (2003) revela que a influência da imagem sobre o imaginário humano não é um fenômeno recente. Desde o início da humanidade os signos adquirem valor por vezes superior ao do objeto designado. A associação de um determinado signo a um dado valor mítico-mágico permite sua idealização e idolatria. Por outro lado, muitas vezes, estes símbolos são utilizados como instrumento de poder, sendo capazes de direcionar condutas (p. 112). Nos

tempos do absolutismo, os reis eram geralmente retratados maiores do que costumavam ser, de pé, com roupas deslumbrantes, de modo a serem vistos como inatingíveis e poderosos (BURKE, 1994). Estes retratos provocavam respeito e admiração de quem contemplava a imagem, visto que o rei por ele mesmo não era conhecido pela maioria de seus súditos. Do mesmo modo, como veremos no capítulo 2, as imagens relativas ao demônio, ao juízo final e ao apocalipse tiveram papel fundamental na Idade Média, de modo a reforçar e impor o controle social promovido pela Igreja Católica.

O simbolismo em nossos dias tem uma dimensão tamanha que, para Ruiz (2003), já não há mais distinção entre o que é imagem e o que é realidade:

Os objetos se dissolvem nas representações, e produz-se uma identificação entre a realidade e a imagem construída para eles. Não existe diferença entre representação e realidade, e a imagem tem a mesma entidade que o mundo (RUIZ, 2003, p. 114)

Relegado como condição inferior durante os tempos áureos da racionalidade moderna, o símbolo, como recurso de conhecimento, de relação e de comunicação, mostra-se necessário neste período de efervescência, de abertura, que vivenciamos. No presente, o símbolo não é mais desvinculado do *logos* – da razão. É complementar, visto que a própria razão possui muitas de suas raízes em formas simbólicas. O próprio Kant (tradução de Rodolfo Schaefer, Martin Claret, 2004), um dos maiores pensadores do formalismo

moderno aceita e tenta esclarecer a existência de uma razão prática, própria do ser humano e consequência do pensamento metafísico. Mesmo este autor buscando no “imperativo categórico” a origem para todos os raciocínios de ordem prática, ele não nega a complementaridade entre a razão pura e a razão dita popular, que traz consigo simbolismos e metáforas que não cabem na lógica. Kant (op. cit.) não considera a razão prática um processo de construção histórica e social, como hoje muitos autores por sua formação compreendem. Filho de seu tempo, o filósofo alemão procura, em sua teoria, encaixar o quebra-cabeças da razão humana e, a seu ver, a razão prática se dá devido ao imperativo categórico, ao qual todo homem pergunta para descobrir se suas ações são conforme o dever. Explicaremos mais detalhadamente o raciocínio de Kant no capítulo 3 desta tese, quando discutiremos o bem e o mal na modernidade. O filósofo alemão será o nosso referencial para a discussão do pensamento moral moderno. Nós, aqui neste estudo, estamos um pouco distanciados deste raciocínio kantiano. Apoiados em teóricos que aceitam a existência de uma nova condição, a pós-modernidade, não somos tão racionalistas – nem desprezamos a razão –, e a nossa visão sobre o pensamento possui um elemento ainda não investigado nos tempos de Kant: o imaginário.

Michel Maffesoli (1996) afirma que a “pessoa constrói-se na e pela comunicação” (p. 310). A construção da *persona* como ser não apenas individual, mas participante de diferentes grupos e de uma mesma sociedade se dá pela interação, por aquilo com que ela entra em contato, assimila e repassa. A pessoa é um ser comunicante, que age e se relaciona sob um

determinado imaginário. A constituição do sujeito, suas idéias, máximas e convicções busca fundamento no imaginário.

A comunicação, porém, não é apenas o campo de ação do imaginário. Ela é também, através de sua mídia, um modo eficaz de permitir a interferência direta na formação do imaginário. Através de suas tecnologias (SILVA, 2003), os meios de comunicação são capazes de introduzir e induzir modificações nos modos de vida e de pensamento de uma determinada sociedade. Recordando a teoria da comunicação conhecida como *Agenda Setting*, temos que a mídia age como um filtro que seleciona os conteúdos que serão agendados no imaginário. Segundo os apontamentos desta hipótese:

Os meios de comunicação, embora não sejam capazes de impor o quê pensar em relação a um determinado tema, [...], são capazes de, a médio e longo prazos, influenciar sobre o que pensar e falar [...]. Assim, a agenda da mídia de fato passa a se constituir também na agenda individual e mesmo na agenda social.
(HOHLFELDT in HOHLFELDT, MARTINO e FRANÇA orgs., 2001, p. 199)



Figura 22 – Cinderela
Versão dos estúdios Disney para clássica fábula torna difícil se imaginar outra Cinderela

Fonte:
<http://coysitas.blogs.sapo.pt/arquivo/cinderela008.jpg>

Se um texto possui a capacidade de induzir um pensamento, uma imagem tem um poder possivelmente maior. Para entender como isso funciona, pode-se pensar em um livro infantil. Pega-se a história *Cinderela* e conta-se a uma criança, pela primeira vez, sem mostrar as figuras. Ela saberá que a princesa é linda, doce e meiga, mas sem ver a figura imaginará a *sua* própria Cinderela. Agora, faça-se a mesma experiência, porém mostrando as figuras de uma determinada edição. Com base na figura, a criança imaginará a princesa, provavelmente como loira, alta e de olhos azuis – arquétipo padrão da personagem. Essa imagem de Cinderela, não sua, mas coletiva, acompanhará o raciocínio da criança sempre que ela pensar em Cinderela. Em Maffesoli (2003), achamos embasamento para este exemplo:

Nos sonhos, as imagens penetram o inconsciente individual forçando, de alguma maneira, o indivíduo a “explodir”, ou seja, a sair da temporalidade linear e racional que caracteriza a atividade diurna. O mesmo ocorre nos sonhos de massa, atravessados por imagens arquetipais. Estas são como tantas interrupções no fluxo contínuo da história, servem de pedra de toque na construção intemporal da memória coletiva (MAFFESOLI, 2003, p. 61)

A arte que comunica acompanha o imaginário de seu tempo. O mesmo Maffesoli (1996) em uma obra anterior explica que uma determinada obra artística só faz sentido para aqueles em que nela se reconhecem. A arte deve ser a expressão de seu tempo, mesmo de um tempo *non-sense*, entrópico e multifacetado como a pós-modernidade. Debray (1994) também aborda este tema:

A linguagem falada pela imagem [...] é a de quem olha. E, no Ocidente, cada época teve sua maneira de ler as imagens da Virgem Maria e do Cristo, assim como teve sua maneira de estilizá-las. Essas “leituras” nos dizem mais sobre a época considerada do que sobre os quadros. São sintomas tanto quanto análises.
(DEBRAY, 1994, p. 59)

Hoje, a imagem possui cada vez mais meios de atingir as pessoas, seduzi-las, inquietá-las. Com um número crescente de informações que chegam a todo minuto, há, na atualidade, espaço para diversas correntes, diversos estilos. Ainda é possível se identificar certos padrões dominantes, mas estes padrões estão cada dia mais efêmeros, têm valor imediato e duração breve.



Figura 23 – Hello Kitty

A gatinha é um destes ícones efêmeros que já fez sucesso em outros tempos, caiu no esquecimento e retornou recentemente para logo, provavelmente, ser posta de lado

Fonte:

http://www.deliciousuk.com/misc_images/hello_kitty.gif

A comunicação segue uma tendência do imaginário de seu tempo. Enquanto na modernidade as teorias iluministas procuraram moldar e enformar o imaginário, nos tempos pós-modernos abriram-se as portas que estavam cerradas. Assim, concepções, idéias e pensamentos que antes não poderiam ser tratados com naturalidade e seriedade puderam retornar à esfera

do conhecimento humano, antes reservada apenas para o que era científico e lógico.

Desse modo, observando e analisando as expressões artísticas de diferentes tempos, pode-se ter uma boa dimensão do que estava no imaginário de uma determinada época sobre um determinado tema. Na Idade Média, a arte encontrava-se repleta de manifestações religiosas. Na modernidade, formas, linhas e experimentações refletiam o discurso renovador, racionalista e cartesiano do período, na pós-modernidade, as colagens, os pastiches, as paródias, os deslocamentos, permitem observar um mundo não-linear, não definitivo, não encerrado, e que permite a fuga do lugar-comum e ao mesmo tempo assimila o *kitsch*, como forma de assumir a falta de apego, o desprendimento do mundo pós-moderno. Conforme Morin (2002), “a estética e o imaginário tem uma parte em comum: a estética alimenta o imaginário e é, em parte, alimentada por ele” (p. 133).

Diante disso, quando optamos por trabalhar a abordagem do imaginário sobre a temática visual do mal (e sua conseqüente relação com o bem), escolhemos estudar e analisar manifestações visuais de importância em cada época analisada, sendo as ilustrações nosso parâmetro na modernidade e o cinema na pós-modernidade. Dada a necessidade de aprofundamento e objetivação da pesquisa, preferimos trabalhar com duas obras bastante conhecidas e que tiveram um bom alcance público, capaz de torná-las representativas do imaginário dos tempos moderno e pós-moderno, respectivamente. *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, é uma das obras literárias mais lidas de todos os tempos. As ilustrações de Gustave Doré têm

conhecida sua importância pelo fato deste ser dos mais importantes litografistas do século XIX, responsável por ilustrar obras de autores consagrados como Balzac, Cervantes e Edgar Allan Poe, entre outros. O filme *Constantine* (sexta maior bilheteria no Brasil em 2005) atingiu um grande público e expôs dentro de um mesmo espaço diversas abordagens sobre a temática que permitem uma visualização das distinções no modo de representação do mal em nosso tempo.

O bem e o mal são conceitos bastante amplos e sujeitos a interpretações, e portanto, como a maioria dos substantivos abstratos, difíceis de se traduzir em palavras. No entanto, as imagens, ainda que também passíveis de interpretação, mostram um maior poder de persuasão. Trata-se de uma forma de expressão que registra um objeto e situa-o em um dado tempo e espaço. Tal característica permite a leitura do momento histórico e do que significava tal termo em determinada época. Louis Marin (in Chartier org., 1996), historiador que defende a viabilidade histórica de elementos visuais, orienta à leitura das obras de arte. Segundo ele, há três maneiras de se ler um quadro:

A primeira no tempo, [...], é a de um percurso, com o olhar, pelo quadro enquanto totalidade das partes, percurso ordenado pelo duplo dispositivo da moldura e do prospectivo, percurso interno à representação pictural, pela qual o quadro pintado é constituído como sistema fechado de visibilidade; a segunda, fundada sobre a primeira, é a da constituição do quadro como texto legível em que se trata de que o olhar reconheça, nas figuras que lhe são mostradas, aquelas de uma história que conhece de outra maneira; [...] Com a terceira modalidade, [...], a contemplação torna-se repetição diversificada de percursos de visão e de percursos de leitura, repetição em que se

completa o desejo de ver, no deleite teórico da obra, onde visão e leitura, visibilidade e legibilidade, conjugam-se harmoniosamente e onde o quadro [...] abre-se à repetição feliz, satisfeita, dos percursos de um olhar ao mesmo tempo contemplador e leitor.
(MARIN in CHARTIER org., 1996, p. 126/127)

Com o uso desta técnica, que em parte se assemelha à Hermenêutica de Profundidade (composta por análise sócio-histórica, análise discursiva e interpretação/re-interpretação), a metodologia norteadora deste trabalho, verifica-se que não apenas é possível, como também é de reconhecido valor o estudo do imaginário e/ou do contexto histórico de um tempo a partir de sua produção artística. Edgar Morin (2002) reforça a capacidade de a imagem reproduzir os valores e mitos de um tempo. Segundo ele, tudo o que é mitológico, mágico e religioso pode ser salvaguardado na dimensão estética.

O imaginário é a expressão da sociedade e se mostra, se modifica e se recompõe através dos sujeitos, ao mesmo tempo influentes e influenciados. Neste cenário, provavelmente atrelado à existência humana, a arte possui papel importante, pois mostra-se como reflexo de seu tempo. Como forma de comunicação, atua na difusão do imaginário, essa “nuvem” invisível, porém perceptível que permeia e envolve as sociedades humanas tornando possível a sua existência. Imaginário é o que nos torna humanos e, por sua vez, somos nós que produzimos o imaginário, como declara Morin (2002): “Nossa mente secreta, sem parar, imaginário” (p. 131).

Nesta tese, pretendemos analisar o imaginário de dois tempos, moderno e pós-moderno, através de algumas de suas formas simbólicas mais

representativas, as imagens visuais. Vamos analisar pois, a abordagem de elementos visuais que procuram simbolizar o mal – e também o bem – em diferentes épocas nos meios de comunicação. Nossa intenção é demonstrar que as formas de se representar anjos, demônios, heróis e anti-heróis, mudaram, assim como também se transformou o modo de vida e os conceitos permeantes de cada tempo. Desse modo a dedicação de todo um subcapítulo para a imagem e o imaginário fez-se fundamental a fim de mostrar que a pós-modernidade não é uma criação abrupta de nossos tempos, mas uma consequência das modificações que ocorreram no imaginário moderno nos últimos cem anos. Se tudo fosse eterno e imutável, ainda estaríamos na Idade da Pedra.

Investigar o imaginário se mostra como peça fundamental para a comprovação de nossa tese, visto que pretendemos interpretar através da hermenêutica de profundidade como as representações visuais do mal são expostas nos imaginários moderno e pós-moderno. Na próxima etapa, pesquisaremos o mal, outro elemento de grande importância para a confecção deste estudo, visto que se trata de um conceito filosófico que não pode ser encerrado em apenas uma definição e cujo entendimento torna-se necessário para a compreensão do conjunto deste trabalho.

2 O MAL ATRAVÉS DA IMAGEM

2.1 O MAL: À PROCURA DE UM CONCEITO

Considerando que o *corpus* desta tese enfoca as representações visuais sobre a temática do mal no período moderno, com as ilustrações de *A Divina Comédia*, e no contemporâneo pós-moderno, com as imagens do filme *Constantine*, acreditamos ser relevante tecer algumas reflexões filosóficas acerca deste conceito, como base introdutória à manifestação do mal nas imagens. Seria insensatez estudar a iconografia de um termo abstrato sem ao menos tentar visualizar o que ele próprio representa enquanto conceito, por isso recorreremos a uma discussão teológica e filosófica que pode nos tornar mais clara esta significação.

Para se trabalhar com a filosofia, é preciso compreender que nesta área do conhecimento não existem definições absolutas e encerradas. As temáticas estão sempre em discussão. Mesmo que um determinado teórico pretenda colocar um ponto final em um dado assunto, provavelmente haverá

outro para questionar sua posição. Assim, para se pesquisar algo relacionado ao saber filosófico, é necessário não se prender a uma conceituação, mas procurar explicar as diferentes abordagens de um tema.

O estudo do mal está vinculado a um dos focos principais de pesquisa na Filosofia: a ética. A discussão sobre o que é correto e o que não é, o que é bom e o que é mau permeia o campo do conhecimento desde os clássicos gregos. Na abordagem da ética, os pensamentos são mais concentrados na busca do Bem (em letra maiúscula), que seria um ideal de bem, indisponível para o homem, postado em Deus ou na existência espiritual. Nesta abordagem, o mal não é muito trabalhado, mas configura-se como alternativa a esta ordem, a este encaminhamento para o Bem.

Mesmo com a discussão ética presente desde a Antiguidade, foi durante a Idade Média que mais se produziram informações acerca de o que seria o mal e como ele seria possível no mundo. Com o grande poder da Igreja Católica durante este período, a religiosidade foi estimulada e as questões que começavam a aparecer sobre a relação de Deus com os homens precisavam ser respondidas. Para tanto, com uma grande distância de séculos entre si, dois grandes pensadores medievais foram importantes neste período: (Santo) Agostinho de Hipona e (São) Tomás de Aquino. Diante das dúvidas, foi necessária uma abordagem do mal que permitisse compará-lo ao bem oriundo de Deus, mostrando aos homens que não compensava se desvirtuar.

Na Era Moderna, uma dezena de pensadores abordaram o assunto em suas obras. Kant foi um dos mais importantes filósofos deste período e trabalhou o mal em alguns de seus escritos, mas delimitou este

enfoque em sua *Razão Prática* (tradução de Rodolfo Schaefer, Martin Claret, 2004) e na *Fundamentação da Metafísica de Costumes* (tradução de Leopoldo Holzbach, Martin Claret, 2005), nas quais ele afirma que, quando não age pela razão e apenas segue seus instintos, o homem é um ser propenso a fazer o mal. O filósofo observa, no entanto, que, quando age de forma racional ele deve agir conforme o dever, não havendo necessidade de optar pelo bem ou pelo mal. Kant expressa que o ser humano precisa agir de modo que “possa querer que a minha máxima se transforme em lei universal” (KANT, tradução de Leopoldo Holzbach, Martin Claret, 2005, p. 29).

Na pós-modernidade vários teóricos retomaram o foco no mal. Para eles, o incorreto, o impuro, o podre e o imperfeito são uma necessidade do ser humano que precisa liberar cotidianamente esta energia destrutiva para preservar a ordem social. Baseados na doutrina econômica proposta por Georges Bataille em *A Parte Maldita* (1975), autores como Michel Maffesoli, Jean Baudrillard e Edgar Morin, entre outros, enfocam a necessidade deste “descarrego” na sociedade contemporânea, uma sociedade de excessos e supérfluos.

Após esta breve introdução ao capítulo enfocaremos em duas subpartes as seguintes discussões: a ética e o mal. Com isso, pretendemos mostrar o vínculo entre as duas temáticas, explicando o bem para desvendar o mal. Recordando que a temática de nosso estudo são as representações visuais do mal, analisadas nas ilustrações de *A Divina Comédia* por Gustave Doré e as imagens do filme *Constantine*.

Antes, no entanto, uma breve consideração acerca da

denominação dos termos bem-Bem e mal-Mal. Apesar da forma de grafia destas palavras variar nos diferentes autores a que estamos nos referindo, adotaremos o uso dos termos bem e mal quando falarmos de ações, coisas e pessoas (ou entes), e o uso das palavras Bem e Mal quando nos referirmos ao conceito modelo, ou seja, quando falarmos do bem absoluto e do mal absoluto, enquanto fundadores e fundamentadores de todo o mal e o bem que ocorrem em nosso mundo. Apesar de não haver uma tendência rígida neste aspecto, observamos que vários autores trabalham desta forma, utilizando maiúsculas quando se referem ao Sumo Bem (aquele bem que proviria de Deus e seria inalcançável pelos homens). Como não existem referências a um Sumo Mal, visto que, como veremos, o mal não teria origem no absoluto, mas no livre-arbítrio de homens e anjos, o uso do termo Mal ficará restrito a quando se quiser abordar o mal como um todo, como uma força, uma potência espiritual.

2.1.1 A Ética como princípio para entender o mal

Para trabalhar esta seção, debateremos Pegoraro (2006) e Zilles (2006). Eles nos servirão de referência para explicar o que é ética e esboçar os principais raciocínios que a envolvem. No entanto, também utilizaremos outros filósofos para explicitar seus pensamentos.

De acordo com o dicionário de Durozoi e Roussel (1993), a ética seria a disciplina filosófica que tem como objeto “os juízos de apreciação

quando se aplicam à distinção do bem e do mal” (p. 171). Pergoraro (2006), por sua vez, explica que a ética é intrinsecamente humana, pois apenas o homem pode ser passível de julgamento moral. Para Zilles (2006), a ética surge da experiência cotidiana. Segundo ele, não foi a filosofia que inventou os problemas éticos, eles já estavam presentes nas sociedades. Isso porque o homem existe dentro de um determinado coletivo, e, estando inserido neste, não deve agir apenas de acordo com suas aspirações, mas deve levar em conta os outros que podem ser afetados diante de sua ação. Dessa forma, ele está sujeito a julgamento crítico – seu próprio e da comunidade à qual pertence.

Visto que a ética possui inúmeras interpretações, torna-se complexo definir o certo e o errado, o bem e o mal, de formas absolutas. A concepção de o que é moralmente aceitável varia conforme a cultura de cada lugar. As convicções filosóficas que abordam o tema também são múltiplas. A maior parte dos grandes pensadores da área em algum momento de sua obra trabalhou temas éticos.

Para Platão (tradução de Enrico Corvisieri, Nova Cultural, 1997), existe uma Idéia de Bem capaz de regular os comportamentos da sociedade. Ele nos diz que o conceito de bem é decorrente da justiça e que a justiça se dá quando, em uma comunidade, cada um cumpre o seu papel, a sua função social. Pegoraro (2006) comenta a ética de Platão enfocando que para aquele filósofo a raiz do bem encontra-se na justiça:

Reina a justiça quando as três classes sociais e os elementos constitutivos do homem – razão, paixão e apetite – são hierarquicamente ordenados e subordinados. Então a justiça gera harmonia na sociedade e na alma, elevando-a ao seu fim que é a contemplação do Supremo Bem.
(PEGORARO, 2006, p. 24)

Conforme o filósofo grego, as normas morais não podem ser mutáveis. Elas devem ser capazes de transcender as diferenças e as transformações dos seres humanos. Estas regras precisam ser rígidas, de modo que possam conduzir as pessoas ao agir correto e constranger os desvios de conduta. O homem mau pode se tornar bom, mas o contrário não é verdadeiro. O homem bom, pode, no entanto, ajudar o homem mau a seguir o caminho da justiça. Para Platão, bondade e justiça são equivalentes, como ele expõe nesta transcrição de um diálogo de *A República* (tradução de Enrico Corvisieri, Nova Cultural, 1997):

Sócrates — Mas a justiça não é virtude especificamente humana?

Polemarco — Sim.

Sócrates — Por conseguinte, meu amigo, os homens contra quem se pratica o mal tornam-se obrigatoriamente piores.

Polemarco — Concordo.

(...)

Sócrates — Mas, através da justiça, é possível que um justo tome alguém injusto? Ou, de forma geral, pela virtude, os bons podem transformar os outros em maus?

Polemarco — Não podem.

Sócrates — Realmente, creio que ao calor não é dado esfriar, e sim o contrário.

Polemarco — Justamente.

Sócrates — Nem à aridez é dado umedecer, mas o contrário.

Polemarco — Não há dúvida.

Sócrates — Nem ao homem bom ser mau, mas o contrário.

Polemarco — E o que parece.

Sócrates — Portanto, o homem justo é bom?
Polemárcos — Evidentemente.
(PLATÃO, tradução de Enrico Corvisieri, Nova Cultural, 1997,
p. 15)⁴

Além da noção de justiça, Platão afirma, na mesma obra, que só é feliz o homem que age conforme a noção de Bem. E como é possível saber se estamos agindo da maneira certa? É sendo virtuoso que o homem atinge o bem absoluto. E para ele, a virtude tem origem nas normas morais que observamos no dia-a-dia, as quais o homem não precisa ser ensinado, mas que a vida em sociedade exige para que possa haver convivência. Durozoi e Roussel (1993) definem virtude como sendo uma “força de vontade” (p. 486). O dicionário filosófico destes autores enfoca ainda que o discípulo de Platão, Aristóteles explica que a virtude moral é uma disposição adquirida ou inata habitual para se realizar o bem.

Se a virtude é a medida para o bem, o bem também é, para Platão (tradução de Enrico Corvisieri, Nova Cultural, 1997), o parâmetro para se identificar o caráter de uma ação. Se não é boa, por consequência é má. O bem é como se fosse o sol, que ilumina e mostra ao homem o conhecimento de sua verdadeira dimensão que não é apenas física, é metafísica. Quando não há luz do saber, o homem se recolhe às trevas da ignorância, vivendo apenas sua natureza material sem usar da sua capacidade de ser superior aos outros animais: o pensamento.

⁴ É relevante recordar que o filósofo grego exercia sua filosofia através de diálogos, especialmente de falas de Sócrates, tido como seu mestre ou mesmo seu alter ego, segundo alguns pesquisadores que consideram não haver evidências da existência de Sócrates, que poderia ter sido apenas um personagem criado por Platão.

Em Platão (op. cit.), o conceito de moral e de virtude está extremamente ligado ao do trabalho. Em suas palavras: “Para o mal em bandos nos encaminhamos facilmente: o caminho é suave e ele mora perto; mas diante da virtude os deuses colocaram suor e trabalho” (PLATÃO, tradução de Enrico Corvisieri, Nova Cultural, 1997, p. 47). Para ele, o trabalho é que dá dignidade ao homem e faz com que ele respeite os outros e cumpra os seus deveres. É neste filósofo também que surge a idéia de bem relacionado à pureza, ao espiritual, e mal relacionado ao que é material, o que é sensível.

Em Aristóteles, a ética ganhou uma obra própria para o seu estudo. Em *Ética a Nicômaco* (tradução de Pietro Nasseti, Martin Claret, 2007), o pensador afirma que a ética é finalista, ou seja, que as ações do homem ocorrem na direção de um determinado fim, de modo a buscar alcançar o Bem. Para este autor, como já descrevemos acima, quando falamos de virtude, a ética é uma característica natural do ser humano, portanto o homem já nasce predisposto a ser um ente moral. Mas o fato de ser biologicamente ético não quer dizer que o homem decida o bem ou o mal por instinto. Aristóteles defende que para o agir é necessário haver liberdade de escolha.

Segundo Aristóteles (tradução de Pietro Nasseti, Martin Claret, 2007), o bem está intrinsecamente ligado ao conceito de felicidade. Para ele, a felicidade encontra-se no fato de o homem agir racionalmente. O homem só é feliz quando age com base nos pensamentos. A felicidade é a meta, é o fim perseguido pelo sujeito em sua conduta diária:

[...] tendo em vista o fato de que todo conhecimento e todo trabalho visa a algum bem, procuraremos determinar o que consideramos ser os objetivos da ciência política e o mais alto de todos os bens que se podem alcançar pela ação. Em palavras, quase todos estão de acordo, pois tanto o vulgo como os homens de cultura superior dizem que esse bem supremo é a felicidade e consideram que o bem viver e o bem agir equivalem a ser feliz.

(ARISTÓTELES, tradução de Pietro Nasseti, Martin Claret, 2007, p. 19)

Aristóteles (op. cit.) também diz que o homem não pode se deixar subjugar por sua parte material. Para ele, o racional deve orientar o agir sensível. O homem não deve deixar de comer, de beber, de ter atividade sexual, mas deve utilizar sua razão como uma medida para não se desviar de sua meta de virtude.

A ética clássica caracterizava-se por ter desenvolvido princípios morais, a partir da natureza das coisas. Partia de certas constatações sobre a ordem do cosmos, sobre a essência do homem e a vontade de Deus. [...] Para os gregos, de maneira geral, o ideal ético consiste em viver de acordo com a natureza, em harmonia cósmica.

(ZILLES, 2006, p. 9)

Enquanto a ética clássica buscava na natureza e na racionalidade a fundamentação para a construção de um código moral para as sociedades, a ética medieval, por sua parte, procurava unir os preceitos estudados na Antiguidade às bases religiosas da doutrina católica. Os estudos na Idade Média ficaram conhecidos nas figuras de dois importantes pesquisadores do cristianismo, Agostinho de Hipona e Tomás de Aquino. Ambos eram religiosos

diretamente ligados à Igreja Católica.

Conforme Olinto Pegoraro (2006), Agostinho não escreveu nenhum tratado de ética, mas suas obras possuem forte apelo moral, de busca pela verdade e pela felicidade. A filosofia agostiniana é bastante influenciada pelo pensamento de Platão, filósofo estudado e reconhecido por Agostinho. Ele escreve em *A Cidade de Deus* (tradução de Oscar Paes Leme, Vozes, 1999) que o homem para atingir a virtude deve imitar a Deus que é o modelo de bem e origem da felicidade. Para descobrir o que é a felicidade, Agostinho (op. cit.) se pergunta: quem é Deus? Ao descobrir que ele é o que lhe dá vida, ele percebe que só é possível uma vida feliz quando se vive em busca de Deus, em busca de ser digno de chegar até ele e tentar seguir o seu exemplo de verdade e bondade. Para Agostinho (tradução de Oscar Paes Leme, Vozes, 1999), só existe alegria nos bens eternos e metafísicos, e a parte material deve apenas ser usada, mas não desfrutada.

A ética de Agostinho é a ética do amor. Apenas no amor a Deus e a suas criações é que se pode ter uma vida correta e no caminho do Bem. No princípio, tudo o que Deus criou era belo e bom, mas como os homens são seres dotados de livre-arbítrio, a liberdade de escolha do homem permitiu que o mal chegasse até o mundo. Assim, a natureza se tornou hostil ao ser humano e ele, ao invés de buscar o bem espiritual, passou a buscar a felicidade nos prazeres físicos ficando assim cada vez mais distante da verdadeira felicidade, que está em Deus.

Se o pensamento de Agostinho havia sido influenciado pela leitura de Platão, a obra de Tomás de Aquino (*Suma Teológica*), por sua vez, tem

origens aristotélicas. Para Tomás de Aquino (Tradução de José Martorell Capó, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993), a moral consiste em que cada ser cumpra sua ordem natural. Os animais, irracionais, não precisam agir conforme o dever porque desconhecem as normas do agir e não podem pensar sobre o que fazem. Já os homens, como são dotados de faculdades intelectuais, não podem se render às necessidades da carne, mas devem colocar sua racionalidade acima disso. Em suas ações, o homem deve fazer o bem e evitar o mal, pois o homem provém de Deus e um dia retornará para o seu julgamento. Conforme Tomás de Aquino (op. cit.), ser ético é agir conforme a justiça. Agir de forma justa é louvar a Deus e apenas a ele e tratar os outros homens com respeito e dignidade. De acordo com Zilles (2006), para ele, “somente quem vive moralmente bem busca a meta certa” (p. 11).

A ética medieval fundou a perspectiva moral em Deus. Para ser moralmente correto, o homem deveria seguir as leis divinas e tentar se aproximar ao máximo do exemplo de perfeição dado pelo Divino. As transformações do mundo com o fim da Idade Média provocadas pelas Reformas Protestantes, pelo movimento da Renascença e pelo Iluminismo, diminuíram a força da ética religiosa e instituíram a ética racionalista.

A maior parte dos autores modernos trabalhou mesmo que rapidamente a questão moral. Rousseau, Hegel, Marx, Voltaire, Hume, Descartes, entre outros, se pronunciaram sobre a conduta humana e questionaram abordagens éticas anteriores. A ética kantiana é considerada de extrema importância no meio filosófico, sendo a sua obra uma das teorias mais respeitadas e debatidas da história da filosofia. Conforme Pegoraro (2006):

Kant é verdadeiramente um marco central na história da ética: por um lado, representa o ponto e chegada de um movimento que remonta ao fim da Idade Média, segundo o qual a ética consiste no equilíbrio entre a lei e a liberdade; por outro, ele é a referência de quase todas as teorias éticas posteriores. (PEGORARO, 2006, p. 101)

Kant fundamenta a sua lei moral no Imperativo Categórico. Ele defende que as regras que definem o agir não podem ser encontradas na natureza nem no ambiente em que o homem vive. Para ele, a lei moral só pode ser dada de uma forma: *a priori*. Em sua *Crítica da Razão Pura* (tradução de Alex Martins, Martin Claret, 2002), Kant define o que seria este conhecimento *a priori*. Trata-se de uma maneira pura de se pensar um objeto, não influenciada por nenhuma sensação ou experiência prévia. É algo que para saber o ser humano não necessita ter vivenciado, mas conhecer as conseqüências.

O Imperativo Categórico é uma fórmula, descrita principalmente na *Fundamentação da Metafísica de Costumes*, obra em que se encontram suas proposições:

Age só segundo máxima tal que possas ao mesmo tempo querer que ela se torne lei universal.
(KANT, tradução de Leopoldo Holzbach, Martin Claret, 2005, p. 51)

Age como se a máxima da tua ação devesse se tornar, pela tua vontade, lei universal da natureza.
(KANT, tradução de Leopoldo Holzbach, Martin Claret, 2005, p. 52)

Age de tal maneira que possas usar a humanidade, tanto em tua pessoa como na pessoa de qualquer outro, sempre e simultaneamente como fim e nunca simplesmente como meio.
(KANT, tradução de Leopoldo Holzbach, Martin Claret, 2005, p.

59)

Age como se tua máxima devesse servir ao mesmo tempo de lei universal (de todos os seres racionais)”

(KANT, tradução de Leopoldo Holzbach, Martin Claret, 2005, p. 69)

Age segundo máximas de um membro universalmente legislador em um possível reino dos fins

(KANT, tradução de Leopoldo Holzbach, Martin Claret, 2005 , p. 69)

Estas leis que compõem o Imperativo Categórico, serão as orientadoras do homem para o seu agir moral. Com isso Kant quer dizer que ao pretender cometer determinado ato, a pessoa deve se questionar se a sua ação poderia ser universalmente aceita e se ela não estaria usando um ser humano como objeto para sua ação.

Ao ser o próprio homem quem dá a lei a si mesmo, ele deixa de estar à revelia das leis da natureza e de Deus. Ele passa a ter a autonomia da vontade. Segundo Kant (tradução de Leopoldo Holzbach, Martin Claret, 2005), o homem só é livre porque se submete a uma lei de que é o próprio autor.

[...] todos os conceitos morais têm sua sede e origem completamente *a priori* na razão, e isso tanto na razão humana mais vulgar como na mais especulativa.

(KANT, tradução de Leopoldo Holzbach, Martin Claret, 2005, p. 42)

O Imperativo Categórico de Kant deve ser visto como universal e válido a qualquer tempo. As leis dadas através desta fórmula são, para o

filósofo alemão, eternas e imutáveis. Outro ponto que o autor manifesta em seus escritos acerca da ética é que, para ser moralmente bom, um ato deve ocorrer por dever e não conforme o dever. Exemplificando, seria moralmente correto salvar um desconhecido que se acidenta apenas porque *aprioristicamente* o sujeito vê isso como o mais certo, mas quem salva o outro pensando nas glórias que irá ganhar ou que fica pensando no mérito de sua ação não comete uma ação de valor moral.

Em Kant, os conceitos de bem e mal não são os fundadores da moral. É a moral quem define o que é bem e o que é mal. A teoria de Kant será explicitada com maior descrição no capítulo 3.

A ética moderna não se restringe a Kant, mas de um modo geral busca fundamentar o agir no uso da razão. O homem estaria intelectualmente predisposto a reconhecer o que seria certo e a não buscar apenas a sua felicidade.

Em outra esfera encontramos Nietzsche, um filósofo anacrônico. Situado dentro da modernidade, suas idéias não correspondem ao ideal do período. Ele se mostra avançado demais para o seu tempo, defendendo teorias que hoje são expostas como sendo da pós-modernidade. Nietzsche não é um pós-moderno, no sentido a que hoje se atribui nas ciências sociais, mas é uma ponte entre os dois momentos, o reflexo da crise de um pensamento lógico, porém demasiadamente concreto.

Nietzsche rejeita as formas de poder, as instituições sociais e debocha dos valores modernos. Pronuncia-se como um destruidor da moral e descreve seu conto como algo assumidamente imoral em *Assim Falou*

Zaratustra (tradução de Alex Marins, Martin Claret, 2002). Nietzsche é um dos primeiros pensadores a sugerir que o homem não deveria ficar restrito as leis morais e aos direitos e deveres civis. Ele defende a liberdade de ação e de pensamento como forma de o homem evoluir e não se manter isolado em um mundo pré-fabricado. Na mesma obra, ele afirma que a humanidade tem aproveitado muito pouco do mundo em que ela vive e que os homens poderiam divertir-se muito mais do que se divertiram até então. Este seria para ele, o verdadeiro pecado original. Para ele, o homem não deve mais estar sujeito ao “tu deves”, mas ao “eu quero”. Sobre o bem e o mal, sua visão assemelha-se com a dos pensadores da atualidade. Nietzsche não é taxativo, discorda da tendência moderna a definir e especificar tudo quanto for possível:

Quando vim para o lado dos homens achei-os fortificados numa estranha presunção: todos julgavam saber há muito tempo o que é bem e mal para o homem. [...] Eu sacudi o torpor deste sono quando ensinei: ninguém sabe ainda o que é o bem e o mal... a não ser o criador
(NIETZSCHE, tradução de Alex Marins, Martin Claret, 2002, p. 153)

Desta forma, o niilista alemão provoca um salto no estudo da ética – e também no das pesquisas em ciências humanas – quando se dispõe a não encerrar conceitos acerca de determinados assuntos, mas mantê-los abertos à discussão. Ainda nesta obra, ele refere uma importante frase: “Nós não somos bons nem maus para nada! Além do bem e do mal, encontramos nossa ilha e o nosso verde prado” (NIETZSCHE, tradução de Alex Marins, Martin Claret,

2002, p.176). Ele é um dos idealizadores de uma tendência que se tornaria comum na pós-modernidade: a de que as coisas e as pessoas não podem ser vistas como algo homogêneo, mas como formadas de múltiplas possibilidades. Ninguém é totalmente bom, ou totalmente mau, pois nossa complexidade enquanto seres humanos se situa além destes dois conceitos.

Conforme Zilles (2006) é a partir de uma base ética perpassada nas teorias, nas tradições e nas instituições sociais que o ser humano sente-se capaz de julgar as ações suas e dos outros como boas ou más. Desde as primeiras formações, os grupos humanos estabelecem entre seus participantes códigos de conduta, definindo o que é correto e incorreto. Estes conceitos perpassados de geração em geração, integrantes do imaginário de cada povo, são apreendidos por seus cidadãos desde a infância, sendo obedecidos pela maioria, mas desprezados por alguns e questionados por uma parte. É do questionamento deste conjunto de regras que parte a discussão ética, que pretende não rejeitar tais preceitos mas entender por que e para que existem.

Com o decurso do tempo, tomamos consciência desses valores herdados questionando-os criticamente em busca de justificação racional. Aos poucos passamos da moral irrefletida e heterônoma para uma moral refletida e autônoma.
(ZILLES, 2006, p. 4)

A partir da modernidade, o estudo da ética percorre a busca pelo Bem e pelo dever instrumentada unicamente através da via racional. A explicação derivada de Deus ou da alma não é mais bem aceita pelos teóricos,

que buscam agora através da não-contradição explicar a capacidade humana de julgar o próprio agir.

Críticos da ética afirmam que não é possível se definir o que é bom, senão por critérios subjetivos ou por contexto sociocultural. No entanto, a capacidade racional do homem desestrutura tais teorias que insinuam que o homem é condicionado pelo ambiente ou por seus instintos. Zilles (2006) afirma que não haveria necessidade de se investigar a ética se o homem fosse regido por suas necessidades naturais. Também não haveria por que se estudar uma moral se o homem fosse perfeito, agisse sempre bem e nunca cometesse erros. Mas não é assim que a humanidade procede.

[...] para se falar em ética, pressupõe-se que o homem seja livre para construir sua própria vida. Em segundo lugar, pressupõe-se que nem sempre aja bem, que muitas vezes deixa de fazer o que deveria, ou erra naquilo que faz. Em terceiro lugar, pressupõe-se, outrossim, que o sistema social vigente perdeu sua auto-evidência moral.
(ZILLES, 2006, p. 7)

O estudo da ética parte do conceito de o que é bem (e bom). Ao longo da história da Filosofia, esta questão foi trabalhada de diferentes maneiras. Algumas vinculam o conceito à experiência, afirmando que o que é materialmente bom é correto, outras – a maioria – associam a palavra bem ao conceito de dever. O que se deve fazer é o bem. E o bem é agir conforme o dever. E o mal? O conceito de mal é mais complexo do que ser apenas o oposto de bem, por isso dedicaremos a próxima parte a tentar esclarecê-lo,

visto que para estudar as representações visuais do mal faz-se necessário primeiramente compreender o que pode se considerar como mal.

2.1.2 O que podemos entender como Mal?

Durante a história, várias atribuições foram dadas aos conceitos de bem e de mal. Uma das tradições que teve mais influência no modo de pensar os termos foi o maniqueísmo. Nesta doutrina fundada por Manes ou Mani no século III d.C., foram estabelecidos dois reinos, o Bem e o Mal. No reino do Mal encontrava-se tudo o que fosse matéria. Tudo o que envolvesse satisfação física ou sensível não poderia ser visto como um bem.

Rosenfield (2003) atribui oito empregos possíveis da palavra mal: doença, catástrofe natural, morte, crimes contra a natureza, experiências genéticas, violência, guerras e uma vontade maligna.

O mal se diz de diferentes modos, segundo as gramáticas às quais pertence. Eis porque o mal foi na tradição teológico-filosófica tido por uma forma de não-ser, pois o ser era tido por existente ou digno de valor segundo uma determinada concepção que, assim, o postulava, a sua forma de negociação comparecendo, conseqüentemente, como carência ou ausência de ser ou de bem. Logo, o mal é dito homonimamente, segundo o conjunto de proposições no qual se inscreve.

(ROSENFELD, 2003, p. 37)

Para Ullmann (2005) – quem nos relata esta tradição – o mal seria

algo que “contraria um plano determinado ou desarruma uma ordem estabelecida de coisas a que estamos habituados” (p. 6). Nesse sentido, seria o oposto do bem. O bem, visto desta forma, seria aquilo pelo qual o homem é inclinado, o que ele busca para a sua vida.

O pensamento judaico-cristão estabelece dois tipos de mal: o sofrimento e o pecado. Segundo este raciocínio, o mal não foi criado por Deus. Ele teria sido uma consequência da perda do Paraíso. No Éden, não havia sofrimento ou pecado. Quando o homem produziu o primeiro pecado, foi condenado a ser tentado por ele e a sofrer durante toda a sua existência. Mas como é possível o mal, se Deus não o criou? O homem é livre e autônomo, à semelhança de Deus, mas não tem a sabedoria e a onipresença que o todo poderoso tem, por isso comete o mal e sofre suas consequências. “A escolha do bem e do mal é somente do homem. Excluído fica Deus como cúmplice do mal” (ULLMANN, 2005, p. 27).

O conceito de mal – e o de bem, por consequência – deve ser dado dentro de um contexto. O que é visto como incorreto ou condenável em um tempo, pode ser bem aceito e até mesmo admirado em outro. O divórcio, por exemplo, era visto como um tabu, uma desonra no século XIX e mesmo no início do século XX. Hoje, é encarado com naturalidade pela maioria das pessoas, não sendo mais determinado como um mal, e nem, contudo, como um bem.

No entanto, não se pode dizer que o mal é subjetivo. A idéia de mal não se modifica; ela permanece. O que muda são as circunstâncias em que o julgamento moral é feito, e isso sim pode provocar uma variação em o

que seja uma experiência positiva ou negativa dentro de um determinado contexto.

[...] o mal é a qualificação de um objeto real, de uma coisa dita desta forma como existente, de tal maneira que não se trata meramente de uma convenção cuja gramática não careceria de uma realidade extralingüística, embora saibamos que há formas de se dizer o mal que se dissolvem numa mudança de perspectiva ou de concepção; [...] ao ocupar o lugar sintático do predicado a palavra mal diz algo sobre o sujeito que o qualifica de uma maneira que se pretende universal ou incondicional, isto é, ela expressa um juízo específico que deve apresentar as suas formas de justificação.
(ROSENFELD, 2003, p. 76)

Costuma-se enfatizar que o homem tende a fazer o bem. O homem não pode ser inclinado a fazer o mal, pois deste modo estaria agindo contra a sua natureza e contra a vida em sociedade. Se mentir, matar, roubar, fosse regra geral, a vida em grupo seria muito prejudicada e provavelmente não seria possível, pois seria autodestrutiva.

A relação entre bem e mal se dá, sobretudo de duas formas. Na primeira, elas são vistas como opostas e contraditórias. Na segunda, estão simetricamente associadas. Como pólos divergentes, se pressupõe o mal como tudo aquilo que contraria o bem, tudo aquilo que não é um bem, ou não proporciona um bem-estar. Na atribuição complementar, um termo só existe quando da existência do outro. Para Rosenfield (2003), o significado de um dos termos é dado pelo outro, por sua relação.

O mal não deve ser considerado apenas como o oposto de bem.

Se for visto apenas dentro desta ótica, sua existência poderia ser questionada. Pois se o bem é tudo o que é como deve ser, o mal seria apenas o que não é e, portanto, não existiria. Desta forma Rosenfield (2003) defende que o mal seja também considerado como fato, como algo que existe e ao qual estamos sujeitos.

Existem inúmeras discussões que envolvem o conceito de mal nas mais variadas áreas do conhecimento. No entanto, uma das mais importantes séries de relações entre teorias filosóficas envolve três grandes pensadores: Tomás de Aquino, Leibniz e Ricoeur. O filósofo cristão Tomás de Aquino foi um dos primeiros a relacionar a existência do mal a Deus, respondendo a perguntas em sua *Suma Teológica*. Sua discussão entusiasmou Leibniz, que muitos séculos depois escreveu sua *Teodicéia* debatendo a existência do mal e tentando absolver Deus da culpa pelos problemas do mundo. Já Ricoeur, um escritor da contemporaneidade, teceu uma cuidadosa crítica a Leibniz, mostrando seus pontos fracos e levantando suas inconsistências. Para melhor compreender, pois, o que é o mal e qual a relação entre ele, os homens e Deus, faz-se necessário apresentar os pensamentos destes três autores.

Tomás de Aquino (tradução de José Martorell Capó, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993) aborda a bondade e a malícia dos atos humanos na questão 18 da segunda parte de sua *Suma Teológica*. Nesta discussão, ele afirma que não apenas as coisas – os objetos – podem ser boas ou más em sua essência. As ações humanas também podem ser qualificadas dentro destes dois pólos.

Para Aquino (tradução de José Martorell Capó, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993), assim como para Agostinho, o mal se configura como uma privação do bem. Ele faz uma associação entre uma carência física e uma carência espiritual. Se um sujeito é desprovido de visão ou não possui uma das pernas, diz-se – conforme Aquino – que ele sofre de um mal, que ele é privado de sua capacidade de viver em sua plenitude de ser. Do mesmo modo, uma ação privada de bondade, ou de juízo, ou de razão, é também uma ação deficiente e, por isso, configura-se como um mal.

Conforme o teólogo e filósofo medieval, as ações e sua classificação como boas ou más são uma atribuição da razão humana. Para ele:

[...] o bem do homem é ser segundo a razão, enquanto o mal é o que está fora da razão. Com efeito, o bem de cada coisa é o que convém segundo sua forma, e o mal é o que tem sua forma fora de ordem⁵.

(AQUINO, tradução de José Martorell Capó, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993, p. 183)

É, no entanto, através da vontade que podemos controlar e conduzir as nossas ações em conformidade com a razão. A boa vontade está diretamente ligada ao objeto que almeja. A vontade será boa quando buscar no fim um bem, mesmo que a ação para a chegada nesta meta não seja das melhores. Apesar de livre, esta vontade deve agir em conformidade com a lei divina, pois deve buscar o Bem divino, o Bem comum.

⁵ Livre tradução da autora.

Para Aquino (tradução de José Martorell Capó, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993), nada impede que um determinado ato seja ao mesmo tempo bom e mau, desde que referido a gêneros diferentes. Por exemplo, algo pode ser moralmente bom e mau à natureza do indivíduo, como a punição dos ladrões e assassinos. Ela é boa, na medida em que castiga para dar exemplo e desestimular novos delitos, mas é má porque fere a integridade física humana. No entanto, observando-se apenas dentro da ótica moral, o filósofo refere que é impossível que um ato seja bom e mau ao mesmo tempo, pois ou está de acordo com a retidão e a busca do Bem ou não está.

Mal e pecado não são exatamente sinônimos, segundo Aquino (op. cit.). Para ele o mal é maior do que o pecado, assim como o Bem é também maior que a retidão. Isso porque “toda a privação de bem em qualquer coisa constitui razão de mal” (AQUINO, tradução de José Martorell Capó, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993), enquanto o pecado é apenas um ato realizado em busca de determinado fim, um ato isolado que pode servir para satisfazer determinada sensação (fúria, desejo, fome e inveja, entre outras).

Ainda sobre pecado, Aquino (tradução de José Martorell Capó, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993) refere, na questão 80 da segunda parte de sua *Suma*, que todo pecado é um ato voluntário, ou seja, o homem peca porque quer e – muitas vezes – quando quer. Ele afirma que a culpa dos pecados do homem não é do Diabo, pois este não é o agente dos pecados, ele apenas incita o homem a pecar, coisa que muitos homens também costumam fazer.

Apesar de não ser quem comete os pecados, Aquino (op. cit.)

considera o Diabo como sendo a causa da existência destes pecados, pois foi ele quem induziu o primeiro homem a pecar. Desde então, o pecado estaria instalado na natureza humana, como um vício que nos torna todos inclinados ao pecado (p. 632).

Para boa parte das pessoas, ainda na época atual, o conceito de mal está extremamente ligado à figura do Diabo na tradição judaico-cristã – e também na islâmica. Como veremos na parte três deste capítulo, trata-se de uma figura de grande potência visual, que teve grande força na época medieval como uma forma de controle religioso. Ameaçar com o fogo do inferno ou com a figura terrível do ser maligno foi uma forte tendência no período.

[...] se sabe por experiência que o temor aos castigos e a esperança das recompensas servem para fazer com que se abstenham os homens do mal e que obrem o bem⁶
(LEIBINIZ, Universidad ARCIS, 2007, p. 95)

Esta figura e suas caracterizações construíram uma imagem de mal que se arrasta até os dias atuais, influenciando a maneira de se observar alguma coisa como sendo boa ou má. Hoje, já não há uma unanimidade acerca da existência ou da crença neste ente. Ainda que proliferem religiões alternativas que depositem no Diabo a culpa por todos os males do mundo, boa parte dos pensadores e mesmo a Igreja Católica já não o vêem como uma ameaça. Para muitos, sua existência não é mais atrelada à existência de Deus, e ambos se realizam na fé, pois, para quem não acredita, Deus (ou o Diabo)

⁶ Livre tradução da autora.

não existe.

A filosofia Tomista teve relevante influência para a obra filosófica de Leibiniz, *Teodicéa* (tradução e publicação de Universidad ARCIS, 2007, p. 95). Nesse texto, o autor moderno faz uma interessante abordagem sobre o mal, qualificando-o em três grupos: metafísico, moral e físico. Ele também discute se o mal tem origem em Deus e qual a responsabilidade do Divino pela existência do mal.

Questionando-se “De onde nasce o mal?”, Leibiniz (op. cit.) afirma que o mal vem de uma imperfeição natural do homem, anterior mesmo ao pecado original, e que faz com que o homem apesar de ser imagem e semelhança de Deus, seja limitado, não saiba de tudo, estando sujeito a errar e cometer deslizes.

O mal pode ser metafísico, físico e moral. O mal metafísico consiste na simples imperfeição, o mal físico no sofrimento e o mal moral no pecado. Ainda que o mal físico e o mal moral não sejam necessários, basta que pela virtude das verdades eternas eles sejam possíveis. E como esta região imensa de verdades contém todas as possibilidades, é preciso que haja uma infinidade de mundos possíveis, com o mal entre muitos outros, e até que o melhor seja encontrado. Isso foi o que levou Deus permitir o mal⁷.
(LEIBINIZ, tradução e publicação de Universidad ARCIS, 2007, p. 76)

Leibiniz (op. cit.) define a vontade como sendo “a inclinação a se fazer uma coisa em função do bem nela encerrado” (p. 76).

⁷ Livre tradução da autora.

Conforme o filósofo, Deus tende apenas para o Bem, Ele é Todo Bem. Ele tem inclinação para santificar e salvar os homens, excluir o pecado e impedir a condenação. Por isso, Deus não pode ser a origem do mal e, da mesma maneira, não evita a sua existência, visto que deu aos homens o livre-arbítrio, o livre uso de sua vontade. Deus criou o homem inocente (sem pecados), mas, de igual modo, o criou livre. Fazendo mau uso desta liberdade, o homem se corrompeu e conheceu o mal.

Leibiniz (tradução e publicação de Universidad ARCIS, 2007) diz que o mal moral é a grande causa da existência do mal físico e do sofrimento no mundo. Se o homem não tivesse praticado o pecado original, não estaria condenado a viver à mercê dos diferentes males e a padecer na Terra.

O filósofo alemão debate se os homens não seriam todos essencialmente maus, em maior ou menor grau. Assim, não somos todos maus do mesmo modo porque existem diferenças individuais que formam a personalidade de cada um, mas temos, sim, inclinação ao mal. Alguns são mais outros menos predispostos a fazer maldades. Para ele, o que se pode dizer é que os homens são escolhidos e dispostos no mundo conforme os planos de Deus. Às vezes, em uma construção “se emprega uma pedra pior porque esta é a melhor para preencher determinado espaço”⁸(LEIBINIZ, tradução e publicação de Universidad ARCIS, 2007, p. 112).

Paul Ricoeur (1986) tece uma crítica feroz à obra de Leibiniz. Ele afirma que o pensador se equivoca ao tentar responder dentro de uma coerência lógica a três afirmações: Deus é todo poderoso; Deus é

⁸ Livre tradução da autora

absolutamente bom; O mal existe. De acordo com Ricoeur (1986), o problema do mal consiste na tentativa de se colocar como definições de um mesmo termo – dentro da tradição judaico-cristão – três acepções tão díspares como o pecado, o sofrimento e a morte.

O mal moral seria aquele provocado por uma ação humana que torna-se objeto de acusação, punição e reprovação. Para Ricoeur (op. cit.), fazer o mal seria, de forma direta ou indireta, “fazer errar aos outros e, por conseguinte, fazê-los sofrer” (p. 4). O mal que alguém comete encontra-se refletido no mal que os outros sofrem.

O autor fala que Leibniz se apoia na teoria da retribuição, que, segundo ele, seria a primeira das acepções morais do mundo, encontrada nos mitos da maior parte dos povos do planeta. Esta teoria diz que todo o sofrimento que o homem passa é merecido, resultando de um pecado individual ou coletivo ocorrido no princípio da existência.

Ricoeur (1986) persiste sua crítica a Leibniz refutando outra de suas afirmações, a de que o mal não teria origem em Deus. Para desvelar isso, cita o Livro de Jó, do Antigo Testamento, no qual em Isaías 45, 7, há uma passagem que diz que Deus criou a luz e as trevas, o bem e o mal. Ele afirma também que a teoria da caída e do surgimento do mal contém uma visão puramente moral, que busca justificar o sofrimento e a punição dos homens, pois o espírito humano já está percipitado no erro e na iniquidade. Ele discorda deste pensamento:

[...] aquela pretensão de se estabelecer uma síntese positiva de balanço entre os bens e os males coincide com uma base

quase-estética abarrotada, que se confronta com os males, as dores, nos quais os excessos não parecem poder ser compensados com nenhuma perfeição conhecida. [...] é o lamento e o pranto do justo sofredor quem arruína a noção de uma compensação do mal pelo bem, deixando arruinada a idéia de uma retribuição.⁹
(RICOEUR, 1986, p. 15)

Ricoeur (op. cit.) afirma que não se conhecem ainda explicações filosóficas ou teológicas para o mal sofrido pelos seres humanos. Para ele, não há uma razão plausível para que crianças ou deficientes mentais sofram sem ter cometido nenhum mal ou pecado. Discorda ainda da visão de que os homens já nascem manchados pelo pecado original, porque, segundo ele, há uma necessidade de consciência acerca do mal cometido para que ele possa ser julgado.

Ricoeur (op. cit.) relata que existem estudos que consideram que o mal seria incompatível com a existência de Deus e, por isso tudo, aquilo que não é bom deveria ser denominado de nada, inexistente, vazio. O filósofo, no entanto, defende que este nada só seria possível se fosse encarado como um nada não apenas devido à deficiência e à privação, mas também pela corrupção dos homens e da capacidade destrutiva de alguns deles. Diante disso, Ricoeur (1986) pede que se pare de depositar a causa do mal em Deus e querer desvendar a sua relação com o surgimento da parte ruim da existência. Segundo ele, ao invés de nos perguntarmos “de onde vem o mal?”, deveríamos nos perguntar “o que podemos fazer contra o mal?”.

Desta forma, Ricoeur (1986) se questiona: “Como pensar mais

⁹ Livre tradução da autora

que as teologias clássicas?” (p. 22). E responde que isso é possível caso se pense de outra maneira. Ele sugere que o mal não seja visto como um conceito fechado, mas como um desafio, mais um entre tantos desafios filosóficos que servem apenas para enriquecer nossas discussões e fomentar novos modos de pensar.

O conceito de mal é um conceito em aberto. Não se pode definir categoricamente: o mal é isso. O mal é o que está na ausência do bem, não é necessariamente o seu contrário, pode ser o seu complemento. O mal é o que não é correto, é o que é contra a moral, o dever e o senso comum. O mal não existe só no catolicismo, existe mesmo no ateísmo, pois não é encontrado apenas em figuras e entes religiosos. É apenas uma condição humana, uma de nossas tendências, que pode ser controlada. O conceito de mal varia no tempo e no espaço. Tem atribuições físicas, morais, religiosas e metafísicas.

Na próxima parte deste capítulo, percorreremos o imaginário visual do mal através das imagens da Idade Média, que tiveram um valor fundamental para a construção dos padrões de representação visual do mal para as sociedades moderna e pós-moderna. Esta temática é relevante para fazer-nos compreender a origem do imaginário moral moderno e a herança visual das representações visuais na forma de se pensar o mal na modernidade e na pós-modernidade.

2.2 A ARTE DA IDADE MÉDIA COMO CONSTRUTORA DE UM CONCEITO VISUAL DE MAL

Ao longo da História, as religiões monoteístas, em sua maioria, se mostraram avessas às representações por imagens. A iconoclastia foi referência, especialmente nas crenças apoiadas nas Sagradas Escrituras. O cristianismo, apesar de manter vínculos com o Antigo Testamento, superou esta tendência, ganhando força e arrebatando fiéis através de uma narrativa construída não apenas em cima da fé, mas, principalmente, através da força do visível¹⁰.

Conforme Elie Faure (1990), autor de relevante obra sobre arte e arquitetura medieval, as primeiras representações de figuras religiosas cristãs começaram a ser feitas ainda no primeiro século de nossa Era. Artistas do povo desenhavam e esculpam nas paredes das catacumbas de Roma imagens vinculadas à nova crença, mas ainda fortemente influenciados pela

¹⁰ Conforme o professor Ulpiano T. Bezerra de Menezes, o visível representa “o domínio do poder e do controle, o ver/ser visto, dar-se/não se dar a ver, os objetos de observação obrigatória assim como tabus e segredos, as prescrições culturais e sociais e os critérios normativos de ostensão e discrição – em suma, de visibilidade e invisibilidade”. (MENEZES, 2005, p. 36)

iconografia grega, origem étnica de muitos dos escravos convertidos que trabalhavam nestas imagens. Foram necessários mais alguns séculos para que as instituições oficiais do cristianismo percebessem a importância das representações visuais para a consolidação da religião. Com isso, durante a Idade Média, e mesmo no princípio da Renascença, a Igreja começou a estimular e financiar a produção artística de painéis e esculturas que remetessem à tradição cristã:

[...] sob a égide de Roma e do movimento monástico medieval, desenvolveu-se uma vasta tradição iconográfica. Na época românica e gótica, as imagens, perfeitamente integradas na arquitetura, representam os mais variados temas bíblicos. (ZILLES, 1997, p. 550)

A Idade Média foi uma época dominada pelo sistema de produção feudalista, no qual os donos de terras se tornaram poderosos, descentralizando o controle estatal. Eles cediam terras aos camponeses em troca de proteção militar contra os bárbaros, cobrando fidelidade absoluta e uma parte da produção. Neste período, a Igreja Católica se fortaleceu como instituição pregando a fé, cobrando o dízimo e perseguindo os infiéis. O momento histórico que seguiu a estes dez séculos de controle espiritual e material sobre o pensamento e as produções culturais foi chamado de Moderno. Um dos fortes movimentos de renovação intelectual que vinha aparecendo mansamente desde o século XII, mas que explodiu como tendência no século XV, foi a Renascença. Este projeto tinha como proposta tirar o enfoque

absoluto das artes do domínio da Igreja e retomar as abordagens sobre o Homem e a natureza, além de valorizar as formas e a beleza da Antigüidade Clássica. Apesar de pregar a forte desmitificação da humanidade, a origem de muitos dos valores nobres que a modernidade pregava originam-se na Idade Média, período considerado como sendo “das trevas” por aqueles pensadores.

A arte medieval foi fortemente estimulada e influenciada pela fé cristã. As principais manifestações artísticas deste período encontram-se pintadas e esculpidas nas igrejas. A própria concepção arquitetônica destes templos é considerada um importante exemplo de manifestação visual do período. Duas principais correntes de estilos moldaram as produções culturais nestes dez séculos que antecederam o Renascimento, a românica e a gótica. A Românica é considerada uma espécie de evolução da arte romana. Uma das principais referências das obras desta concepção artística, conforme Faure (1990), foram catedrais firmes e pesadas, construídas com enormes abóbadas e grossas colunas. O outro estilo que se destacou na Idade Média foi o Gótico, no qual as igrejas eram construídas verticalmente, com torres que apontavam em direção ao céu. Eram alongadas e bem iluminadas, além de ornadas com vitrais multicoloridos. A maior parte de pinturas e esculturas estava integrada à composição das capelas. Mosaicos, painéis de madeira e iluminuras eram outros tipos freqüentes de manifestação artística. A literatura também teve importantes manifestações no período. A obra textual que norteia as imagens que trabalharemos como um dos objetos de nossa tese, *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, foi escrita no período medieval, carregando consigo, apesar das tendências humanistas do poeta, a influência exercida pelo imaginário

moral cristão.

A falta de uma tradição pictórica de representação das crenças monoteístas fez com que os primeiros artistas a trabalhar os temas religiosos cristãos se embasassem em modelos de arte clássica, produzindo imagens bastante semelhantes às dos deuses pagãos. Um bom exemplo, que nos fornece Link (1998), é uma figura do século IV na qual Jesus aparece como um jovem sem barba, de visualidade semelhante às estátuas gregas e/ou romanas. Aos poucos, estas imagens foram adquirindo características próprias da arte medieval, adaptando estas figurações aos anseios e objetivos da Igreja, de provocar no fiel, ao mesmo tempo, um misto de fascinação e medo.

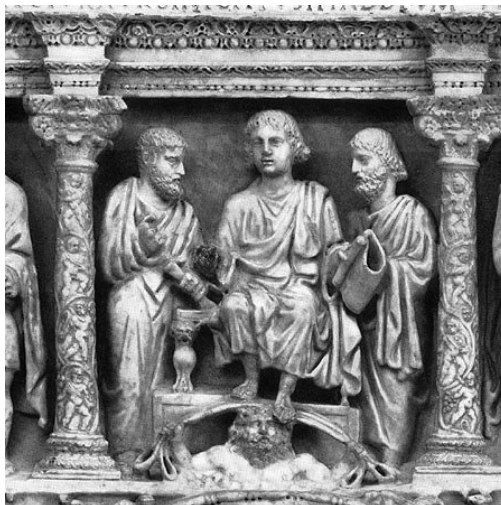


Figura 24 – Jesus sem barba entre Pedro e Paulo, no sarcófago de Junius Bassus

Fonte: Link, 1998

Tais figuras de origem religiosa procuravam traduzir graficamente personagens santos e passagens da *Bíblia*. Ao contrário da religião judaica, na qual o nome de Deus não deveria nem ao menos ser mencionado, a cristã

trazia Deus mais para perto dos homens, enaltecendo a figura da cruz e a imagem de Jesus. De acordo com Debray:

O cristão chega ao Filho do Homem pela Mãe, ao Sentido pela Vista. [...] No estábulo, Jesus e a Virgem Maria brilham em segundo plano, acariciados por uma vela, apresentados em claro-escuro aos olhares dos vizinhos, enquanto os reis magos inclinam-se para o Deus menino, Verbo já exposto a todos os sortilégios da imagem.
(DEBRAY, 1994, p. 79)

A representação gráfica da crença era uma maneira de aproximar os santos dos homens comuns, permitindo a eles um reforço da fé através do imaginário visual. A intenção destas pinturas e esculturas era tornar presente o ausente, uma característica que Chartier (2002) descreve como sendo uma das principais funções da imagem. Ele diz ainda que esta função também permite à imagem “exibir sua própria presença enquanto imagem e, assim, constituir aquele que olha como sujeito que olha” (p. 165). A idéia era trazer os personagens das Escrituras para a esfera do visível e, assim, torná-los mais palpáveis.

Mesmo passagens do Antigo Testamento ganharam representações visuais neste período. Muitas delas possuíam sentidos que remetiam analogicamente aos textos dos apóstolos, atuando no chamado realismo figurativo¹¹. Marin (in CHARTIER org., 1996) identifica esta forma de

¹¹ Conforme Link (1998), realismo figurativo é o nome que se dá ao “conjunto de correspondências, como, por exemplo, eventos registrados no Antigo Testamento que aludem a eventos análogos registrados no novo”. (p. 44)

composição presente ainda muito tempo depois no *Maná*, de Poussin, em pleno século XVII. O autor relata ter encontrado na pintura da narrativa judaica – que aborda o mistério do alimento fornecido por Deus para alimentar o “povo santo” na fuga para o Egito – indícios que remetem ao sacramento da Eucaristia, no qual o fiel recebe o corpo de Jesus Cristo.

Duas figuras religiosas entretanto são enigmáticas enquanto representativas do bem e do mal respectivamente: Deus e o Diabo. O primeiro, como o todo-poderoso onipotente, dificilmente mostra o seu rosto em produções artísticas. O segundo, é apresentado sem unidade, possui inúmeras facetas. Anjo caído, humano com chifres, monstro devorador, são apenas algumas de suas figurações que podem variar inclusive dentro de uma mesma obra de arte. Deus não aparece, Jesus, Maria e Pedro são facilmente reconhecíveis, mas o Diabo é o que Link (1998) chama, no subtítulo de sua obra, de “a máscara sem rosto”. Isso porque sua figura surge com força apenas em um momento tardio da cultura ocidental:

Elementos heterogêneos da imagem demoníaca existiam há muito, mas é somente por volta do século XII, ou do século XIII, que eles vêm a assumir um lugar decisivo nas representações e nas práticas, antes de desenvolver um imaginário terrível e obsessivo no final da Idade Média.
(MUCHEMBLED, 2001, p. 18)

Essa dificuldade em traduzir pictorialmente o “maligno” remete a uma dificuldade de unificação desta entidade em textos do Antigo e do Novo Testamento, além de diversas representações orientais sobre o tema. Este ser

possui até mesmo uma grande variedade de denominações, dentre as quais podemos elencar diabo (e Diabo), Satã, Lúcifer e demônio. Conforme Link (1998), demônio e diabo são designações para definir um tipo de ser, Satã e Diabo (com a inicial maiúscula) são nomes para o rei dos infernos, enquanto Lúcifer, é como é chamado o anjo expulso do céu por Deus.

Os textos bíblicos referem-se a este ente maligno com diferentes facetas. Uma hora ele é a serpente que provoca Eva (Gênesis, 3:4), outra ele é a sombra que induz Judas a entregar Jesus aos Romanos (Lucas, 22:3), noutra ainda, é a figura sedutora que tenta o Cristo (Mateus, 4). No Apocalipse, é o dragão aprisionado no abismo por mil anos para depois voltar e levar os não-eleitos para “o lago de fogo” (Apocalipse, 20:15). No Juízo Final, é um agente da justiça divina, que, ao lado do Arcanjo Miguel põe na balança as almas dos homens.

É necessário compreendermos este panorama sócio-histórico em que está inserida a tradição pictórica religiosa pois, conforme enfatiza o professor Ulpiano de Menezes (2003), as imagens não são imanentes, não possuem um sentido que emana isoladamente de si. Conforme este autor:

É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar.
(MENEZES, 2003, p. 28)

O Diabo como uma figura multifacetada do mal encaixou

perfeitamente com as intenções do Clero cristão de moralizar a humanidade para estruturar as relações de poder em um período pós-Império Romano em que a entropia era uma tendência. Ameaçar as pessoas de que se tivessem uma conduta incorreta iriam para o inferno revelou-se uma importante maneira de promover o controle social. Sendo a sociedade medieval basicamente dividida em três escalões (senhores, vassalos e religiosos, com Igreja e Estado fazendo parte de um mesmo sistema), a devoção religiosa ao mesmo tempo continha as ambições do povo, arrecadava impostos e dízimos para os luxos dos nobres e clérigos, e, depois, serviria de justificativa para o assassinato de inimigos e dissidentes. Com base na ameaça do Juízo Final, quando os bons iriam para junto de Deus, enquanto os maus passariam o resto da eternidade sendo torturados e atormentados no inferno, a Igreja pôde se consolidar com força e exercer um forte controle social que chegaria a seu ápice com a Santa Inquisição. Tal temática foi alvo de dezenas de representações durante a segunda metade da Idade Média e ganhou, na Renascença, uma de suas mais valorosas interpretações pelas mãos de Michelângelo.

Régis Debray (1994) revela que as imagens funcionam como um importante instrumento na propagação de valores e na afirmação do poder. Para ele, muitas representações visuais “contribuíram para formar, manter ou transformar” (p. 54), no mundo, ideologias, crenças e acepções. Ele completa dizendo que o uso de figuras na transmissão dos *ismos* não é somente uma forma de popularizar valores, mas uma maneira de estabelecer modelos de comportamentos, instaurando, assim, um estilo de existência.

As representações pictóricas do mal através da figura do Diabo

provém de diversas origens. Ídolos hindus, deuses egípcios, demônios mesopotâmicos, são alguns exemplos. Duas das referências marcantes desta figura de diferentes formas e rostos são Pã, o sátiro da mitologia grega de chifres e cascos, e Bes, um deus egípcio de orelhas pontudas e língua de fora. Estas, contudo, não são as únicas referências na constituição deste personagem, visto que as imagens do “maligno” são tantas quanto as suas habilidades de negar o bem. Conforme Link (1998), as primeiras representações do Diabo decorrem do século IX, a partir das anotações feitas pelo Beato de Morgan, um monge asturiano que empenhou sua religiosidade (e poder) para retalhar seus desafetos e, em função disso, escreveu comentários sobre o Apocalipse que influenciaram iluminuras do século IX até o século XV. A postura que o Beato adota de combater as diferenças internas da Igreja, em pleno século IX, é um modelo que será seguido pela Santa Inquisição a partir do século XIII, com o papado de Gregório IX.

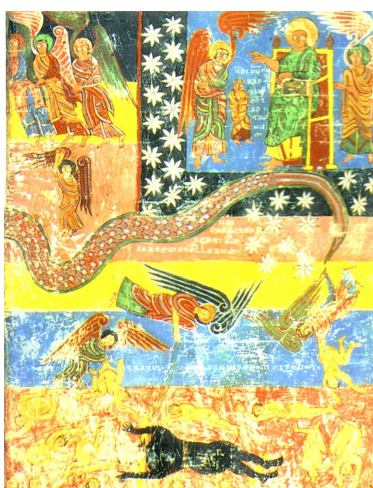


Figura 25 – O Apocalipse, na visão do Beato de Morgan

Fonte: Link, 1998

No *Apocalipse* do Beato, o ser maligno é uma figura preta localizada na parte inferior da imagem, juntos a corpos nus, sendo que alguns

são resgatados por anjos. Em imagens de temática semelhante – que abordam o mal através do inferno e do fim do mundo –, o Diabo é um ser inerte, sentado, que, em muitas obras, ingere e defeca os pecadores. Já nas representações do Juízo Final, ele ou divide com São Miguel a tarefa de pesar na balança as almas dos homens ou auxilia no trabalho de Jesus de separar os bons dos maus espíritos. Quando ele é descrito como Lúcifer, por sua vez, é mostrado como um belo anjo (por vezes revoltado), que cai do Paraíso.

Na maioria das vezes, porém, Satã era esboçado como um ser terrível e asqueroso, cuja finalidade representativa era a de causar temor. Embora as representações gráficas tradicionais do Diabo variem constantemente, algumas características arquetípicas podem ser enumeradas. São elas, a nudez, a cor escura, o corpo peludo, boca grande e aberta, dentes salientes, cabelos desgranhados ou flamejantes, cascos, patas com garras ou presas, rabo, chifres e asas de morcego ou de anjo (Link, 1998, p. 73). Tudo o que causava nojo, desprezo ou medo era associado a Satã. Muchembled (2001) explica este panorama, revelando que tais imagens funcionavam como uma espécie de alerta aos pecadores:

Antes de condensar-se no século XVI na forma de noção de lesa-majestade, a idéia segundo a qual os castigos formam uma cadeia progressiva, que religa as ações humanas à vontade divina, começa a expressar-se no espetáculo do castigo implacável reservado aos pecadores. Aos que acreditavam poder usar subterfúgios com o diabo e, portanto, com Deus, a nova imageria infernal explica que eles não conseguirão escapar de sua sorte. A ameaça se torna mais dramática, obrigando fiéis culpabilizados a tentar dela eximir-se por meio da confissão, da devoção. A acentuação do medo do inferno e do diabo tem, provavelmente, por resultado um

aumento do poder simbólico da Igreja sobre os cristãos mais atingidos por estas mensagens.
(MUCHEMBLED, 2001, p. 36)

Além da iconografia mal através da figura do Diabo, a distribuição espacial das imagens religiosas nas obras sacras da Idade Média ajudou a consolidar uma relação de medo e obediência. Georges Roque (1997) diz que o espaço na obra de arte não representa relações de poder, mas pode atuar como um instrumento de poder cultural ou estar a serviço do poder. Desta forma, na intenção de exaltar a diferença entre o bem e o mal, Jesus, Maria, os anjos e os escolhidos eram mostrados geralmente do centro para cima das obras. Do mesmo modo, nas representações do Juízo Final, os eleitos encontravam-se dispostos à direita de Cristo, enquanto os pecadores sofrem no canto inferior esquerdo. As figuras dos condenados ao tormento eterno são dispostas, na maioria das vezes, nuas, distorcidas, contorcidas, invertidas, diminuídas em relação aos anjos e homens santos. Estas características podem ser observadas ainda na modernidade, como veremos com as imagens de Gustave Doré no capítulo 3. Um bom exemplo desta divisão espacial é o *Juízo Final* de Giotto (figura 3), do século XIV, no qual um grande Satã engole as pequenas almas dos pecadores. Na versão de Fra Angélico (século XV) para esta passagem bíblica também estão os eleitos à direita, enquanto os condenados são empurrados para dentro de um inferno dividido em diferentes castigos.

As disposições geométricas das imagens são capazes de influenciar a forma como elas são vistas. No Renascimento, a noção de pirâmide visual ganhou força, sendo largamente utilizada conscientemente pelos artistas mais intelectualizados. Isso não quer dizer que estes atributos já não tivessem estado em uso na arte anteriormente, ainda que de forma não proposital, porém harmônica.



Figura 26 – O Juízo Final, de Giotto

Fonte: Link, 1998

Conforme Aumont (1993), a pirâmide visual é “o ângulo sólido imaginário que tem o olho por cume e objeto olhado por base” (p. 150). Isso explica porque em outro *Juízo Final*, o de Michelangelo, Jesus ao centro é o cume de um triângulo cujas extremidades das bases revelam de um lado anjos buscando os homens salvos e de outro um ser demoníaco conduzindo os pecadores em um barco. A pintura de Michelangelo tem também uma referência ao Deus todo-poderoso, cujos pés aparecem bem no topo da imagem, insinuando que Ele observa do alto toda a confusão. Roque (1997)

traz uma explicação para este distanciamento. Segundo ele, “o estabelecimento de uma distância implica em uma posição política de aceitação e fortalecimento de uma posição social” (p. 48). A não-aparição de Deus remonta à tradição judaica da iconoclastia. Deus não deve ser visto, nem mesmo o seu nome deve ser pronunciado. Conforme Debray (1994), quando Ele aparece a algum profeta ou ao povo, está envolvido por nuvens, uma forte luz ou uma cortina de fumaça, pois é importante demais para ser visto pelos homens.



Figura 27 – O Juízo Final,
de Michelângelo

Fonte: Link, 1998

Ainda que à primeira vista pareçam semelhantes, há diferenças fundamentais entre as temáticas do Apocalipse e do Juízo Final. Segundo Link (1998), o primeiro relato aborda um conflito entre São Miguel e o dragão, no qual o perdedor é expulso, purificando o universo. Já o segundo enfoque revela

um julgamento harmonioso, no qual há uma separação de almas entre o céu e o inferno. Ainda de acordo com este autor, o Apocalipse ganhou popularidade entre os séculos VIII e X, na luta da Igreja contra suas dissidências internas. Já o Juízo Final, se destacou disputa contra os inimigos externos.

O Diabo enquanto elemento visual do mal é comumente representado na literatura como um ser sedutor. Diversos textos enfocam a relação do “maligno” com a luxúria, entre os quais está o Enoque, livro da Bíblia original, escrito em etíope, que acabou sendo excluído das Escrituras na triagem feita pelos papas cristãos. São raras, no entanto, as imagens eróticas envolvendo a figura do Diabo. Na Idade Média, a nudez não fazia sentido nas representações, pois os desenhos não procuravam trabalhar a forma humana com todos os seus atributos. Este enfoque será retomado na pós-modernidade, quando a imagem deste ser será utilizada de uma maneira relativizada para vender idéias de prazer sexual, alcoólico e gustativo.

De acordo com Link (1998), uma das mais interessantes representações do mal ocorre quando Satã é representado como Lúcifer, o anjo expulso do paraíso. Em algumas figuras, ele é exposto como um belo anjo, semelhante a São Miguel, ou como um homem. Destas, destaca-se *A Queda dos Anjos Rebeldes*, de Paul, Jean e Herman Limbourg (1284), na qual os anjos caídos permanecem belos durante a descida sem se tornarem escurecidos, sujos ou nus. Aproximar o Diabo da figura humana não deixa de ser uma maneira de vincular a natureza do mal ao ser humano, corruptível por natureza.



Figura 28 – *A Queda dos Anjos Rebeldes*, dos irmãos Limbourg

Fonte: Link, 1998

Esta temática visual será bastante trabalhada na modernidade, quando se procurar depositar as raízes do mal no homem e não mais na natureza mística. Esta estética manterá, no entanto, a carga moral das representações visuais. Por outro lado, na pós-modernidade a figura do Diabo, de forma eufemizada, é retomada e utilizada conjuntamente com a imagem do homem, pois ocorre um retorno do misticismo e inicia-se um processo de aceitação da existência de uma face do mal em cada ser humano. Humanizar o “maligno” é aproximá-lo do real, pois:

Reconhecer alguma coisa em uma imagem é identificar, pelo menos em parte, o que nela é visto com alguma coisa que se vê ou se pode ver no real. É pois um processo, um trabalho, que emprega as propriedades do sistema visual.
(AUMONT, 1993, p. 82)

Contudo, não era de interesse moral na Idade Média que o Diabo fosse visto como algo belo ou humano, como será representado em nosso foco de análise na pós-modernidade, as imagens do filme *Constantine*. Como já foi dito, ele precisava ser terrível e assustador para poder servir ao sistema vigente. Os monstruosos demônios das imagens da Idade Média atuaram como fiéis carrascos de uma instituição que representava o poder. Muitas das imagens de torturas mostradas nos infernos pintados e esculpidos faziam referências às torturas praticadas pela Inquisição. O arpéu com que o Diabo é apresentado em muitas obras era um instrumento bastante comum na tortura dos hereges. Esmagadores de ossos, saltérios, decepadores de membros, entre outros instrumentos punitivos, eram esboçados nos infernos da arte e praticados pela tortura judicial. Para Link (1998) isso explica “por que os castigos e sofrimentos parecem reais mesmo quando os diabos não aparecem” (p. 148).

Encerrando este subcapítulo, nos permitimos afirmar que a figura do Diabo não teve – e ainda não tem – uma unidade de representação porque a dimensão que ele representa – o mal – é tão múltipla quanto as suas faces. Na Era Medieval, porém, ele possuía uma atribuição: ser aquele que pune, que castiga, que atormenta. As figuras medievais procuravam reforçar a fé cristã através dos contrastes visíveis entre a beleza dos anjos e do paraíso e a escuridão e o calor do inferno.

É importante lembrar que boa parte das obras realizadas no período foram compostas dentro das igrejas e feitas sob encomenda para os membros do Clero. Elas atuam como reforço do discurso na consolidação da fé

cristã, esboçando a construção do imaginário coletivo do período. Conforme Faure (1990), o povo, na Idade Média, sobrevivia e mantinha os seus costumes vivos exprimindo-se simbolicamente, pois “o símbolo resumia as realidades morais superiores que ele não discutia a fim de ficar mais livre para descobrir suas realidades espirituais” (p. 228-229). Os poderosos controlaram as produções, as obras e a vida dos homens comuns, mas não foram capazes de encerrar com a sua imaginação. Abrir as portas da religião para o visual, transformando a maneira de o homem enxergar o mundo, foi um passo decisivo em direção a um mundo simulado, não mais apenas vivido, mas também vivenciado através de imagens, como o nosso mundo de hoje.

As construções simbólicas do mal produzidas na Idade Média influenciaram e influenciam até os dias de hoje a produção de imagens que procurem representar seres malignos, horripilantes e cruéis. O terrível diabo medieval é inspiração não apenas para a visão de sua figura mística preservada inalterada até pouco tempo atrás, mas para a construção de vilões do cinema, da TV e das histórias em quadrinhos. As formas repugnantes e o jeito ardiloso representados por este ser oponente a Deus ainda hoje inspiram artistas e produtores culturais a copiar ou questionar seus atributos monstruosos.

No próximo capítulo, enfocaremos a modernidade e nela perseguiremos o imaginário de mal no período. Para tanto, estudaremos o revolucionário ideal filosófico desenvolvido a partir do Iluminismo, e encontraremos em Kant um pensamento de forte vinculação entre a moral e os conceitos de bem e de mal, que nos ajudará a compreender a modernidade.

Além disso, verificaremos quais são as formas de expressão visual do mal no período e encerraremos o capítulo estudando a primeira parte de nosso objeto: as ilustrações de Gustave Doré para *A Divina Comédia* de Dante Alighieri.

3 O MAL NO PENSAMENTO MODERNO

A Idade Média encerrou oficialmente com a queda do Império Romano do Oriente, o chamado Império Bizantino. Os tempos que vieram a seguir foram chamados de Idade Moderna. Conforme Harvey (1989), esta Era em si não coincide com aquilo a que denominamos nas ciências sociais – e na comunicação – de modernidade. No entanto, a modernidade que trabalhamos nesta tese, originária do período historicamente denominado de Idade Contemporânea, é herdeira de todas as transformações que ocorreram neste período que compreende entre os séculos XV e XVIII.

Teixeira Coelho (1995) descreve como ele entende a modernidade:

[...] a partir do século XVIII e, mais especificamente, do século XIX, com seu processo de industrialização e mercantilização exacerbadas, inclusive da cultura e da arte, é que a originalidade ascende a posição de valor supremo: assim exige um mercado ávido por coisas diferentes que, exatamente por serem diferentes, devem valer mais (dinheiro) do que as coisas conhecidas. Um mercado esfomeado por novidades. E é a humanidade a consciência neurotizada, a representação neurótica do novo. E por isso o moderno é, não raro, a

consciência neurotizada da modernidade: uma época que não se pensa tanto como modernidade quanto como moderna, e o que ela entende por moderno é mais novidade do que novo, embora também o novo funcione como indício de uma modernidade que ela na verdade não possui (ela não faz a reflexão crítica). É pacífico que nem toda novidade é nova, nem todo novo, moderno.
(TEIXEIRA COELHO, 1995, p. 18-19)

Foi na Idade Moderna que ocorreu o Renascimento, com a retomada dos modelos clássicos de arte e o retorno do estudo de cores e formas. Foi também neste período que se desenvolveu o humanismo, a valorização do homem em contraposição à valorização de Deus acima de tudo que ocorrera durante a Era Medieval. As primeiras automações, o desenvolvimento da imprensa, a consolidação da economia burguesa, as expansões marítimas, a formação dos Estados nacionais e o mercantilismo funcionaram como uma faísca que permitiu um “incêndio” de idéias, teorias, novidades científicas e grandes invenções no período que se seguiu, a Era Contemporânea.

Oficialmente, esta época se iniciou com a Revolução Francesa, uma revolução da burguesia contra o regime absolutista centrado no clero e na nobreza, com a cobrança de altas taxas de impostos da população e dos comerciantes. As idéias de igualdade, liberdade e fraternidade, que foram o cerne desta revolução reproduziam uma gama de idéias que estavam impregnadas no imaginário deste novo tempo, sendo trabalhadas e pesquisadas por dezenas de teóricos em toda a Europa.

Este período ficou conhecido como o Iluminismo, visto que o florescimento de teorias e projetos científicos era visivelmente maior do que

nos períodos anteriores. Foi um momento em que o modo de vida da sociedade começou a ser substancialmente modificado a partir da instituição da escola, da consolidação da justiça, da separação do Estado da Igreja, do surgimento dos três poderes estatais, da Divisão Internacional do Trabalho e do estabelecimento de alguns direitos, como o da propriedade privada.

Muitos filósofos expuseram suas idéias neste período. O cerne da maioria das teorias procurava definir como as sociedades deveriam proceder em seus aspectos econômicos, jurídicos, estatais, sociais e morais. A doutrina moral funcionou como um dos pilares da modernidade. Como o homem deveria proceder para melhorar a relação dentro de uma determinada sociedade e para melhorar os próprios homens, elevando o seu uso da razão em detrimento de sua sensibilidade. Nesse sentido, o trabalho e a escola são duas aplicações práticas da moral com a finalidade de melhorar o homem. Duas passagens de Martín-Barbero (1997) expõem o tema:

A integração das classes populares na sociedade capitalista é a proletarização não só no sentido da venda do trabalho, mas também naquele outro que representa a interiorização da disciplina e da moral que “os novos tempos” exigiam.
(MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 144)

No solapamento dessa consciência [popular, dos costumes e tradições], a escola vai desempenhar um papel preponderante. A escola não pode cumprir o seu ofício, isto é, introduzir as crianças nos dispositivos prévios para o ingresso na vida produtiva, sem desativar os modos de persistência da consciência popular. Por isso a escola funcionará sobre dois princípios: a educação como preenchimento de recipientes vazios e a moralização como extirpação dos vícios.
(MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 145)

Desse modo, a preocupação com a moral obteve bastante força neste período. Diante do enfraquecimento da influência direta da Igreja na sociedade, como ocorrera na Idade Média, foi necessário que se adotasse fórmulas de guiar o agir humano não mais com base no castigo e na providência Divina, mas em função de leis jurídicas e valores, tais como honestidade, honra e caráter.

Um dos teóricos que melhor desenvolveram esta temática foi Immanuel Kant. Incitado pelo pensamento de Jean Jacques Rousseau, o filósofo alemão dedicou algumas de suas maiores obras a esta temática: a *Crítica da Razão Prática*, a *Fundamentação da Metafísica de Costumes* e a *Crítica do Juízo*. Há ainda outros de seus escritos, de menores dimensões também dedicados ao tema, como a obra *Ensaio sobre o Mal Radical*. Susan Neiman, autora de *O Mal no Pensamento Moderno* (2003), considera a obra de Kant central para “qualquer narrativa da história da filosofia moderna” (p. 77).

Sendo esta uma tese de Comunicação Social e não de Filosofia, optamos por definir apenas um filósofo para ser nosso condutor acerca da moral moderna. Como já referimos, muitos outros teóricos modernos abordaram como o homem deveria agir antes e após Kant, mas ele é considerado por boa parte dos comentaristas filosóficos como o autor de uma revolução copernicana no modo de pensar a Filosofia moderna. Isso porque, depois dele, sendo contra ou a favor, a maior parte das teorias do período levaram em conta o seu raciocínio. Pergoraro (2006) expõe com clareza a importância do filósofo para o pensamento moderno:

A “revolução copernicana” envolveu sobretudo a ética. Kant é verdadeiramente um marco central da história da ética: por um lado representa um ponto de chegada de um movimento que remonta o fim da Idade Média, segundo o qual a ética consiste no equilíbrio entre a lei e a liberdade; por outro, ele é a referência de quase todas as teorias éticas posteriores. (PERGORARO, 2006, p. 101)

Diante da relevância apontada pelos comentaristas da Filosofia, cremos que a obra de Kant pode ser considerada de grande valia para se compreender o imaginário moderno. Desse modo, o próximo segmento dedica-se a focar a teoria da ética kantiana, explicitando como ele chega aos conceitos de bem e de mal, através de uma lei moral.

3.1 O BEM E O MAL EM KANT: UMA DECORRÊNCIA DA MORAL

Enquanto muitos de seus antecessores, antigos, medievais e modernos, trabalhavam as idéias de bem e de mal como ponto de partida das relações morais, Immanuel Kant inverteu este patamar construindo uma teoria acerca de uma moral que seria condição para as significações de bem e de mal enquanto termos absolutos e não como conceitos elaborados a partir de decorrências da vivência e do empirismo.

Para chegarmos aos conceitos que Kant propõe sobre esta temática é preciso, anteriormente, percorrer a sua filosofia moral, trabalhando, principalmente, com as suas obras *Crítica da Razão Prática* (tradução de

Rodolfo Schaefer, Martin Claret, 2004) e *Fundamentação da Metafísica de Costumes* (tradução de Leopoldo Holzbach, Martin Claret, 2005). Nestas duas obras, o autor procura dar continuidade a suas idéias desenvolvidas na *Crítica da Razão Pura* (tradução de Alex Martins, Martin Claret, 2002) e que o levaram a buscar na razão o fundamento para a ciência e também para as normas que orientam a convivência social.

Em sua Primeira Crítica (*Razão Pura*), Kant refere, logo no prefácio, a dificuldade do homem em explicar todas as perguntas da natureza a partir da experiência. Ele afirma que tal tarefa é impossível, pois não se pode responder através do vivenciado todos os mistérios que se colocam no mundo. Desse modo, a razão vê-se obrigada a buscar tais respostas fora da experiência, em soluções das quais não se têm provas, mas que estão de acordo com o senso comum. Este universo, onde cabe o que o empírico não pode nos responder é o que o filósofo considera como sendo a metafísica.

Considerando que o homem não deve se utilizar de respostas arbitrárias para responder suas perguntas, Kant sugere que se faça uma crítica da razão pura, que se configura como:

[...] um convite à razão para de novo empreender a mais difícil das tarefas, a do conhecimento de si mesma e da constituição de um tribunal que lhe assegure as pretensões legítimas. Em contrapartida, possa condenar-lhe todas as presunções infundadas. Tudo isto, não por uma decisão arbitrária, mas em nome das suas leis eternas e imutáveis.
(KANT, tradução de Alex Martins, Martin Claret, 2002, p. 17)

A tese que Kant aponta é a de que as respostas para os questionamentos do homem são dadas pela razão de forma pura, anterior a uma experiência ou *a priori*, como ele denomina. Para ele, mesmo as pesquisas científicas são realizadas com base em um raciocínio prévio que leva o pesquisador a agir deste ou daquele modo, a escolher esta ou aquela circunstância, a preferir uma às outras condições possíveis.

Kant se propõe, com este raciocínio, a fazer o que ele chama de revolução copernicana. É sabido como Copérnico modificou de forma absoluta a maneira de se enxergar o universo, ao propor que o Cosmos não girava em torno da Terra, mas que a Terra girava pelo Cosmos. O filósofo alemão pensa estar agindo de forma semelhante ao propor que a intuição – nosso modo de pensar as coisas – não se deva guiar pela natureza dos objetos, mas que os objetos é que devem se guiar pela natureza da nossa faculdade de intuição (KANT, tradução de Alex Martins, Martin Claret, 2002, p. 29). Como ele escreve: “só conhecemos *a priori* das coisas o que nós nelas pomos” (p. 30). Tal observação está intrinsecamente ligada à outra proposição que Kant trabalha na *Razão Pura*, a de que não conhecemos as coisas como elas são em si mesmas, conhecemos apenas como elas nos aparecem, no espaço e no tempo, enquanto fenômenos. Espaço e tempo são, pois, condições da nossa sensibilidade. No nosso entendimento, na razão, estão apenas as formas puras, despidas de qualquer condicionamento empírico. Desse modo, não podemos conhecer nenhum objeto enquanto coisa em si, mas apenas como é sua aparência para nós.

Este modo de conhecer pela forma e não pela experiência é o que

Kant (op. cit.) chama de juízo *a priori*. Tal forma de pensar alguma coisa compreende:

[...] não aqueles [juízos] que não dependem desta ou daquela experiência, mas aqueles em que se verifica absoluta independência de toda e qualquer experiência. São puros os conhecimentos *a priori*, aqueles que não têm mistura nenhuma de empírico.
(KANT, tradução de Alex Martins, Martin Claret, 2002, p. 45)

Tais juízos são como pensamentos que apontam uma situação ou idéia antes que seja testada pelo sujeito em sua vida cotidiana. Assim sendo, um homem lúcido, de posse de suas faculdades mentais, sabe que não pode – desprovido de máquinas ou próteses – voar. Ele não precisa se jogar de uma montanha para saber disso.

Todo o nosso conhecimento, segundo o filósofo, tem origem em duas principais fontes. Em um primeiro momento, recebemos representações – elas nos são dadas. A seguir, de posse das representações, somos capazes de reconhecer um objeto – pensá-lo. Estas duas formas de conhecer podem ocorrer de duas formas, de maneira pura (*a priori*), quando nenhuma sensação física acompanha o conhecimento, ou de maneira empírica (*a posteriori*), quando o sensível participa do processo de representação. Nossas relações com os objetos se dão através de intuições (intrinsecamente sensíveis) e o nosso conhecer através do pensamento que se processa no entendimento.

O conceito de moral, defendido por Kant, deve valer sem

condições restritivas (subjetivas ou contingentes), de forma universal e objetiva. Apesar de o filósofo trabalhar esta questão em sua *Crítica da Razão Prática*, é na *Fundamentação da Metafísica de Costumes* que ele explica mais detalhadamente como se caracteriza a norma absoluta da lei moral. Já no Prólogo desta obra (KANT, tradução de Leopoldo Holzbach, Martin Claret, 2005), ele expõe que uma lei moral não deve ser buscada na natureza nem nas circunstâncias do mundo em que o homem se situa (p. 15), mas de forma *apriorística*. Se o fundamento da obrigação tiver bases empíricas, tal regra poderá ser prática, mas não constituirá uma lei moral, pois que depende de uma circunstância subjetiva, algo que não poderia ser absolutamente universalizável.

Para se saber se uma ação ou uma vontade é moralmente válida, deve-se utilizar o Imperativo Categórico. Trata-se de uma fórmula que a razão deve empregar para saber se uma máxima está ou não de acordo com a lei moral. Conforme Kant (tradução de Leopoldo Holzbach, Martin Claret, 2005, p. 47), tal imperativo não se ocupa da matéria da ação nem com o que dela possa se resultar, mas com a forma e com o princípio de que ela mesma deriva. Este formato de imperativo é bastante diferente do imperativo hipotético, também citado pelo autor, que se preocupa com meios para os quais o sujeito possa alcançar a felicidade. O Imperativo Categórico (cujas formulações foram citadas no capítulo 2), não procura a felicidade, ele ocupa-se de fazer o dever pelo dever, na ânsia de cumprir o que deve ser feito não por este ou por aquele motivo, ou para atingir este ou aquele fim, mas porque é o correto a se fazer. O homem deve agir não pensando na satisfação de seus desejos, ou mesmo, na

busca de sua felicidade pessoal. Precisa agir pelo dever. Nas palavras do filósofo:

Ao que deve ser moralmente bom não basta que seja conforme a lei moral; do contrário, essa conformidade será de grande contingência e incerteza, já que o fundamento imoral eventualmente produzirá ações conforme a lei moral, ainda que no mais das vezes as produza contrárias. Ora, a lei moral em sua pureza e autenticidade – e é bem isso o que mais importa na prática – não deve ser buscada em parte alguma que não seja uma filosofia pura
(KANT, Tradução de Leopoldo Holzbach, Martin Claret, 2005, p. 16)

É por isso que o que importa à lei moral é uma ação cometida por dever e não conforme o dever. Em princípio, estas duas expressões parecem ser semelhantes, mas Kant as distingue, dizendo que uma ação que ocorre por dever possui mérito moral, pois ocorre unicamente para que se cumpra o dever, sem nenhum objetivo ao final da ação. Já uma atitude conforme o dever, apesar de estar de acordo com o que dita a lei moral, possui alguma intenção prévia e por isso não é digna de mérito moral. O filósofo nos diz que mesmo as pessoas mais simples, a quem ele chama de “entendimento mais vulgar”, sabem distinguir uma ação por dever de uma conforme o dever. O ato de executar ação que ocorre de forma pura sem nenhuma pretensão é chamado por Kant de dever perfeito (KANT, tradução de Leopoldo Holzbach, Martin Claret, 2005, p. 52), pois não permite nenhuma exceção em favor da inclinação. Como ele relata na *Crítica da Razão Prática*: “A razão, em uma lei prática, determina imediatamente a vontade, sem mediação de sentimento

algum de prazer ou de desprazer” (KANT, tradução de Rodolfo Schaefer, Martin Claret, 2004, p. 34).

Kant afirma em sua teoria sobre a razão prática que a moral é intrínseca da humanidade e que basta observar os costumes para se encontrá-la. O julgamento moral tal como é proposto em sua obra é considerado pelo filósofo como já executado nas sociedades mesmo pelo que ele chama de “entendimento mais vulgar”. O que o autor se propõe a fazer em suas obras sobre a razão prática é explicar como o juízo moral é possível, de forma a demonstrar como isso ocorre e qual o papel da razão nisso tudo.

Os conceitos de bem e de mal, para Kant, estão inseridos na questão moral. Para ele não é pela nossa experiência que saberemos se um feito deve ser visto como um bem ou um mal: isso só poderá ser definido quando tal ato for submetido a uma lei moral. O filósofo aborda esta temática principalmente em dois momentos de sua obra: na primeira seção da *Fundamentação da Metafísica de Costumes* e no capítulo dois de sua *Crítica da Razão Prática*, intitulado de *Do Conceito de um Objeto da Razão Pura Prática*. No primeiro texto, ele trabalha a questão da vontade; no segundo, trata, como esboça já o título, do objeto da razão prática.

A primeira seção da *Fundamentação da Metafísica de Costumes* começa com uma frase definitiva: “Nem neste mundo nem fora dele, nada é possível pensar que possa ser considerado bom sem limitação, a não ser uma só coisa: a boa vontade” (KANT, tradução de Leopoldo Holzbach, Martin Claret, 2005, p. 21). A vontade é uma característica própria do homem, pois apenas seres racionais possuem a capacidade de transgredir os instintos e agir

conforme leis e representações. Tal vontade não é boa porque pretende alcançar algum fim especial ou altruísta, ela é boa por si só, por seu querer. Kant (op. cit.) determina que ela não pode ser boa porque quer alcançar um bem-estar, uma satisfação, pois se fosse assim, o ser detentor desta vontade não precisaria ser racional, pois estaria agindo apenas de acordo com suas inclinações, seus instintos. A boa vontade é aquela que orienta o sujeito, em um determinado momento, a aplicar a fórmula do Imperativo Categórico a sua máxima e agir por dever ao invés de seguir seus impulsos ou instintos. Kant (tradução de Leopoldo Holzbach, Martin Claret, 2005) a define assim: “É absolutamente boa a vontade que não pode ser má e, portanto, quando sua máxima, ao ser transformada em lei universal não pode nunca se contradizer” (p. 67). Ele nos diz que esta vontade não será todo o bem, nem o único bem, mas o Bem supremo, aquele que se ocupa – apenas e unicamente por dever – dos fins universalizáveis e não de seus fins individuais.

Weber (1999) afirma que Kant não trabalha com as ações contrárias ao dever. Ele aborda apenas as que ocorrem conforme o dever, aquelas que são corretas externamente, que não ocorrem por razões puras, mas por inclinação ou por interesse. Esta então seria a má vontade, a do sujeito que conhece a lei moral, mas não a cumpre espontaneamente, e utiliza-se de intenções quaisquer para fundamentar o seu agir.

Para Kant (tradução de Leopoldo Holzbach, Martin Claret, 2005), o que ocorre conforme o dever pode ser entendido como um bem e deve ser apreciado. O que for contrário se configurará como um mal, necessitando de uma punição, pois: “A ação que possa concordar com a autonomia da vontade

é permitida; a que não concordar com ela é proibida” (p. 70). Ele diz ainda que a vontade cujas máximas concordarem com as leis morais é uma vontade santa, mas aquela cujas máximas são contrárias, entretanto age conforme a regra também cumpre o dever.

Desse modo, ao submeter as máximas da vontade à fórmula do Imperativo Categórico, tomamos consciência imediata da lei moral. Segundo Kant (tradução de Rodolfo Schaefer, Martin Claret, 2004, p. 39), é esta lei que se oferece primeiro a nós e conduz ao conceito de liberdade. Para o filósofo, na *Razão Prática*, só é livre quem submete sua vontade à lei moral, porque este sujeito age por autonomia: é ele quem dá a sua própria lei. Isso porque, a liberdade é *ratio essendi* da lei moral, mas a lei moral é a *ratio cognoscendi* da liberdade, pois sem a lei moral não seria possível definir alguma coisa como sendo liberdade. Conforme o autor:

Se a vontade não pode servir de lei nenhum outro princípio de determinação, a não ser aquela forma legisladora universal, então uma tal vontade deve ser concebida como inteiramente independente da lei natural dos fenômenos em suas relações recíprocas, ou seja, da lei da causalidade. Mas essa independência denomina-se liberdade no sentido mais estrito, qual seja, no sentido transcendental. Assim, uma vontade para a qual a pura forma legisladora da máxima pode servir de lei, é uma vontade livre.

(KANT, tradução de Rodolfo Schaefer, Martin Claret, 2004, p. 38)

A vontade não é livre porque pode escolher se vai agir de acordo com a lei moral ou não. Ela é livre porque através do Imperativo Categórico cria

a sua própria lei, a qual deve cumprir. Assim sendo, se antes foi definido que a boa vontade é aquela cujas máximas se submetem ao julgamento moral, pode-se apontar que a vontade livre é também uma vontade do bem.

Se a vontade livre é naturalmente uma vontade boa, como se poderia enquadrar a vontade má? Para Kant (tradução de Rodolfo Schaefer, Martin Claret, 2004), ela seria uma vontade escrava dos instintos e impulsos. Weber (1999) interpreta que o filósofo alemão considera ininteligível o poder de escolher agir contra a lei. Afinal se alguém pensa uma máxima, submete-a espontaneamente à lei moral e resolve infringi-la, não estará agindo racionalmente. Kant (op. cit.) refere que tal sujeito age como um incapaz, sendo, portanto, inábil para produzir uma vontade livre. Desse modo, Weber (1999) afirma que não há liberdade para se escolher o mal, pois isso seria uma opção por algo que não pode ser universalizável e a liberdade é definida por Kant como a capacidade de agir conforme uma máxima que possa ser transformada em lei universal. Na *Fundamentação da Metafísica de Costumes*, o filósofo alemão afirma que “a vontade é a faculdade de não escolher nada mais que a razão, independentemente da inclinação: conhece-a como praticamente necessária, quer dizer, como algo bom” (KANT, tradução de Leopoldo Holzbach, Martin Claret, 2005, p. 43). Assim, o que Kant quer demonstrar é que o ser racional possui a faculdade de agir conforme a razão e não conforme seus instintos, e por possuir este dom ele deve utilizá-lo para o seu bem.

O fim supremo de uma vontade moralmente determinada é o sumo Bem. A temática do sumo Bem é trabalhada por Kant desde a *Razão*

Pura, na qual ele o define como uma idéia de uma inteligência superior na qual a vontade é moralmente perfeita e, como tal, é causa de toda felicidade no mundo, considerando que esta felicidade esteja em relação com a moralidade (KANT, tradução de Alex Martins, Martin Claret, 2002, p. 573). De acordo com ele – já na *Razão Prática* –, o desejo da felicidade faz parte da faculdade de desejar dos seres racionais finitos, pois, segundo o filósofo alemão, seria ilógico ter necessidade da felicidade, ser digno dela e não participar da mesma. No entanto, o que ele entende por felicidade está intrinsecamente ligado ao conceito de virtude:

[...] a virtude é, sempre, enquanto condição, o superior bem, porque não tem acima de si nenhuma outra condição, enquanto a felicidade é sempre alguma coisa de agradável para aquele que a tem, mas apenas por si mesma, não é boa de modo absoluto, em todos os aspectos, pois supõe sempre como condição a conduta moral em conformidade com a lei.
(KANT, tradução de Rodolfo Schaefer, Martin Claret, 2004, p. 122)

Para o autor, a virtude e a felicidade constituem conjuntamente a posse do sumo Bem em um indivíduo. Na *Razão Pura*, Kant (tradução de Alex Martins, Martin Claret, 2002) já reforçava este conceito, dizendo que a razão não aprova a felicidade que não estiver ligada ao mérito moral (p. 575). A lei moral não impede a felicidade, mas não a considera como essencial à vivência. Ela é importante enquanto motivação para a existência, não como fundamentação do agir, mas como perspectiva. Ao sugerir o que poderia ser um fim último da existência de Deus, Kant revela que esse fim seria o sumo

Bem, que serviria de modelo para as ações dos seres racionais apontando-lhes que podem ser dignos de alcançar a felicidade através da moralidade.

Para Kant, o bem e o mal não devem ser tais para alguém ou algo em particular, devem ser bons ou maus para qualquer coisa (KANT, tradução de Rodolfo Schaefer, Martin Claret, 2004, p. 68). Ele faz, então, uma distinção do que seria o Bem e o Mal enquanto definições absolutas e não-sensíveis, e o que se pode chamar de bem e mal enquanto sensação. Ele revela que a língua alemã possui termos diferenciados para tais significações. Quando se fala em *Wohl* (bem/bom) e *Übel* ou *Weh* (mal/mau) está se referindo ao estado humano de agrado ou desagrado com determinada situação, por exemplo quando proferimos: “Fulano tem um mau gosto horrível”. Bem e mal neste sentido funcionam como um adjetivo, seguido sempre de um substantivo o qual tais palavras qualificam. Já *Gut* (Bem/Bom) e *Böse* (Mal/Mau) são por si só substantivos. Eles se referem a ações e não à sensibilidade do sujeito. Por exemplo, quando se diz “Faz o Bem”. Nesse sentido, estas palavras representam um absoluto, um abstrato, que só pode ser definido diante do julgamento moral da ação e da pessoa que a pratica. Kant define estes termos:

O que devemos chamar de bom (*gut*), necessariamente tem de ser, no juízo de todo homem sensato, um objeto (*gegenstand*) da faculdade de desejar, e o mal (*böse*) deve ser um objeto de horror aos olhos de cada um: este é, por conseguinte, um juízo que, além da sensibilidade, exige o emprego da razão.[sic] (KANT, tradução de Rodolfo Schaefer, Martin Claret, 2004, p. 70)

Segundo sua disposição na natureza, o homem tem a necessidade de procurar o seu bem (*wohl*) e refutar o que lhe causa um mal (*weh*), mas por sua razão, ele também é capaz de discernir o que é bom (*gut*) e o que é mau (*böse*) em sua conduta. Segundo Kant (op. cit.), o conceito de bem e mal deve seguir unicamente a lei moral e não pode ser determinado antes da mesma. Ele considera este como sendo o principal erro dos filósofos que vieram antes dele, por fundamentarem em conceitos materiais de prazer ou desprazer as suas teorias sobre a moral.

O sumo Bem de que Kant fala em suas obras deve ser visto como o objetivo (o fim máximo) de uma vontade submetida à lei moral. A vontade que age em absoluta conformidade com a lei moral é condição suprema para o sumo Bem. O sumo Bem só é possível através do respeito pela lei moral. Este respeito é o único sentimento que é dado a conhecer *a priori* e não de forma empírica. A lei moral provoca em nós o respeito que humilha o homem quando ele põe na balança suas inclinações sensíveis e as regras da razão. Através dessa humilhação, somos chamados de volta à condição de ser racional e, por respeito, sufocamos o instinto.

O sumo Bem para Kant é o fim definitivo de toda vontade. Se existe uma lei moral é para que possa valer para todos de forma que se prevaleça o bem. Agindo de acordo com esta lei, o sujeito age em prol do sumo Bem. Assim sendo, moralidade, vontade, liberdade e bem são palavras que, de acordo com a teoria kantiana, não devem ser desvinculadas e que juntas são o móbile da conduta do ser racional. Quem age mal, age em oposição à moral, estando sujeito à retaliação e à punição, sejam elas sociais ou jurídicas.

A visão moderna de Kant para o mal, portanto, está intrinsecamente ligada ao conceito de moral. O que for julgado pelo Imperativo Categórico e não for passível de se tornar lei universal de conduta é uma ação contrária ao dever, imoral, e, portanto, má.

É por isso que se pode observar nas produções visuais, audiovisuais e literárias da modernidade uma forte carga moral, que distingue, sem meios-terminos, personagens bons de maus, honrados, honestos e fiéis de corruptos, levianos e traidores. A felicidade funcionava como uma recompensa para o final do bons e a morte, o castigo ou a prisão serviam de lição para que o personagem incorreto aprendesse a respeitar a lei moral.

A obra de Kant não é a única dentre os pensadores modernos que faz esta vinculação entre a moral e os conceitos de bem e de mal, visto que depois dele, diversos autores trabalharam esta aproximação. No entanto, trata-se de um texto que permite visualizar com clareza esta associação, sendo, portanto, bastante ilustrativa para representar o imaginário acerca dos conceitos de bem e de mal no pensamento moderno.

No próximo segmento, retomaremos o enfoque nas representações visuais, de modo a perceber como as imagens do mal foram compostas dentro deste cenário de forte carga moral que foi a modernidade.

3. 2 O MAL NAS IMAGENS E NO IMAGINÁRIO MODERNO

Diante do que vimos até aqui, torna-se possível observar que a significação dos termos bem e mal está sujeita ao tempo e ao espaço. Em cada época, tais definições são adequadas aos princípios e regras de cada momento histórico. Esses conceitos estão atrelados ao juízo que é feito dentro de uma determinada sociedade. Na modernidade, os dois termos foram dispostos em posições opostas, sendo intensamente utilizados para exemplificar o que seria de acordo ou contrário aos direitos e deveres do homem. Enquanto na era medieval, o bem era o que agradava a Deus e o mal o que o agredia, na modernidade, como vimos em Kant, o mal seria tudo aquilo que feria os fundamentos morais e poderia atrapalhar o projeto de inovação, ciência e progresso que visava melhorar também o homem, tornando-o mais moldado através das leis da razão, sendo desta forma menos suscetível ao instinto e à sensibilidade.

O racionalismo extremo da modernidade transformou a maneira como o homem costumava lidar com a religião. Isso porque para se crer em alguma coisa externa à natureza física era necessário utilizar um outro lado de

nossa humanidade, que não precisava de respostas exatas nem de coerência absoluta. O nosso lado sensível é aquele que permite o apaixonar-se por alguém cujas formas físicas não são perfeitas, amar um filho com uma doença mental grave, e acreditar que existe alguém além deste mundo cuidando de tudo por nós. Se usássemos apenas a razão nestas situações, nos aproximaríamos de alguém apenas com intenções objetivas de procriação, exterminaríamos os incapazes de nossa civilização (porque não contribuiriam para um bom funcionamento do sistema) e acreditaríamos apenas na ciência e nas moléculas, procurando de forma infinita entender como tudo começou. No entanto, mesmo naquele tempo, era sabido que o homem não poderia se destituir de seu lado irracional, mas a idéia era minimizar sua influência de modo a permitir que a razão sempre vencesse a disputa. Suzan Neiman (2003) enfoca que a supremacia do racional está totalmente atrelada ao conceito de lei moral, pois “a lei moral revela uma vida independente de toda a animalidade e mesmo de todo o mundo dos sentidos” (p. 96).

A questão é que desde então não enxergamos mais o nosso lado místico, poético, sensível, da mesma forma. Conforme Eliade (1981), os modernistas conseguiram pôr uma “sombra de dúvida” no pensamento dos homens, de modo que ainda hoje é difícil para boa parte das pessoas crer de modo absoluto em uma determinada coisa, sem pelo menos eventualmente questionar essa fé. Mais difícil ainda é, para nós, herdeiros do pensamento moderno, aceitar outras formas de crença, que elegem animais e plantas como deuses. Tentamos, desta forma, justificar nossa escolha religiosa com base em argumentos racionais, quando a própria religião é de natureza subjetiva.

A modernidade inaugurou o tempo da dessacralização. O homem religioso (pré-moderno) vivia em um mundo que funcionava em uma simbiose da natureza, do homem e do espaço graças a um Deus Criador que cuidava e orientava todo esse processo complexo da vida. Já o homem moderno, dessacralizado, enxerga o mundo como uma experiência profana, originário do caos e que com o tempo se ordena e organiza.

[...] apenas nas modernas sociedades ocidentais se desenvolveu plenamente o homem arreligioso. O homem arreligioso moderno assume uma nova situação existencial: se reconhece como o único sujeito e agente da história, e rejeita todo chamado à transcendência. Dito de outra maneira: não aceita nenhum modelo de humanidade fora da condição humana, como se podem ser observadas nas diversas situações históricas. [...] O sagrado é o obstáculo por excelência que se opõe à sua liberdade. Não chegará a ser o mesmo até o momento em que se desmitifique radicalmente. Não será verdadeiramente livre enquanto não decretar a morte do último Deus.¹⁴
(ELIADE, 1981, p. 124)

No entanto, nem mesmo o homem racional é completamente isento de sua faceta religiosa e mística. O que ocorre é que essa fé é transposta para outras áreas, como a crença na ciência e na capacidade do homem, coisa que até mesmo chegou a se tentar transformar em religião com a criação dos templos positivistas. Ao invés de crer em Deus, o homem moderno acreditava na humanidade; ao invés de venerar a Virgem Maria, passou a pregar a pureza das mulheres; ao invés de se espelhar nos santos,

¹⁴ Livre tradução da autora.

quis acreditar nos heróis, na virtude dos homens e na honra.

[...] este homem arreligioso descende do homo religiosus e, queira ou não, é também obra dele, sendo constituído a partir de situações assumidas por seus antepassados. [...] o homem profano é resultado de uma dessacralização da existência humana. No entanto, isso implica que o homem arreligioso se formou por oposição a seu predecessor, esforçando-se por “esvaziar-se” de toda a religiosidade e de toda a significação trans-humana. Se reconhece a si mesmo na medida em que se “libera” e se “purifica” das “superstições” de seus antepassados. Em outros termos: o homem profano, queira ou não, conserva ainda marcas do comportamento do homem religioso, porém expurgadas de seus significados religiosos.¹⁵ (ELIADE, 1981, p. 124-125)

O homem moderno, de uma maneira muito engenhosa, transpôs a esfera mítica para o campo do entretenimento, recriando mitos das mais variadas épocas em suas obras literárias e suas formas de comunicação. As imagens são um campo fértil para a observação do imaginário moderno e da realocação do mítico para a esfera lúdica. Mesmo trabalhando mitos, no entanto, a carga moral moderna é bastante perceptível nestas imagens.

Muitas das características exploradas por Gilbert Durand (1997) em seu *Regime Diurno da Imagem* se assemelham ao imaginário que visualizamos nas representações visuais do mal da modernidade. O próprio autor (1997) explica o que seria esta sua divisão estrutural em regime diurno e regime noturno: de dia as sombras são visíveis e se separam nitidamente da luz; à noite, pelo contrário, o escuro não permite uma distinção dos objetos das sombras, tornando-os muito semelhantes.

¹⁵ Livre tradução da autora



Figura 29 – Dia
Durante o dia, se percebem bem as diferenças entre a luz e as sombras

Fonte:
<http://www.associacaobeselguese.pt/btt2007/percurso31.jpg>

Durand (1997) associa de forma declarada que o seu regime diurno das imagens aplica-se ao mundo orientado pelo racional. Ele nos refere que o racional exige a separação das coisas, exige a oposição e o distanciamento. Nesta visão, as coisas são definidas apenas de forma sólida e rígida, sem espaço para o que for móvel e emocional. Diante dessas características, ele considera esquizomorfias as estruturas deste regime de representação. Nas palavras do teórico:

Vimos que todo o Regime Diurno da representação, pelo seu fundamento diarético e polêmico, repousava sobre o jogo das figuras e imagens antitéticas. Pode-se mesmo dizer que todo o sentido do Regime Diurno do imaginário é o pensamento “contra” as trevas, é pensamento contra o semantismo das trevas, da animalidade e da queda, ou seja, contra cronos, o tempo mortal.
(DURAND, 1997, p. 188)

De acordo com Eliade (1981), para os povos religiosos politeístas, o tempo funcionava de forma cíclica visto que era medido de acordo com as festas religiosas e as mudanças climáticas, era o tempo que ele nomeia como sendo o “eterno retorno” (p. 66). Já o homem moderno, por sua dessacralização vive um tempo plano, uma linha reta, não mais uma espiral. Conforme o autor, esta visão linear da vida tem origem no judaísmo, fé monoteísta que como estudamos do capítulo dois principiou um controle religioso rígido, proibindo a idolatria e a crença em seres de formas distintas da figura humana. Para o judaísmo, o tempo tem um começo e terá um fim. Sua pregação conta como foi o surgimento e como terminará o mundo. O cristianismo contribuiu também para a afirmação deste pensamento, com o fato de Jesus Cristo ter vivido entre os homens e sua existência ter uma data definida, a partir da qual se uniformizou a contagem do tempo no mundo ocidental, no século VI pelo grego Dionysius Exiguus a pedido do Papa João I. A exaltação dessa natureza linear do tempo é característica da modernidade, tempo em que os homens se preocuparam demais em descrever o passado e preparar o futuro.

A tradição visual moderna, apesar de promover grandes inovações, ainda mantém vínculos enraizados nas formações imaginárias de mal originárias da Antigüidade e da Idade Média. Como relatamos anteriormente, a modernidade apesar de renegar o passado, efetivamente não rompeu com os mitos que a antecederam. Ela apenas deu uma nova roupagem física para a moral dominante, resultante da tradição judaico-cristã.

Durand (1997) explica as freqüentes distinções entre puro e

impuro, luz e trevas. Segundo ele, são termos que se opõem semanticamente e formam dois pólos concorrentes:

[...] em torno da palavra “puro” gravitam “céu”, “ouro”, “dia”, “sol”, “luz”, “grande”, “limenso”, “divino”, “duro”, “dourado”, etc., enquanto próximo de “sombra” aparecem “amor”, “segredo”, “sonho”, “profundo”, “misterioso”, “só”, “triste”, “pálido”, “pesado”, “lento”, etc.
(DURAND, 1997, p. 67)



Figura 30 – Noite
À noite as trevas
uniformizam os elementos

Fonte:
<http://ferrus.blogs.sapo.pt/arquivo/noite.jpg>

E por que a escuridão costuma nos remeter a uma imagem de mal? Durand (op. cit.) explica que o choque diante do escuro é uma decorrência do medo infantil noturno, no qual a criança sozinha e enxergando pouco sente-se desprotegida e ameaçada por fantasias que a sua mente cria para as formas que percebe na escuridão. Dessa forma, ao enxergarmos uma imagem mais sombria, uma personagem vestida de roupas escuras, uma sombra na tela (da pintura, da televisão, do cinema, do computador) ou no retrato nos inferem de forma imediata uma angústia, uma sensação de que há algo ruim representado.

Dessa maneira, não são raras as imagens do mal que são compostas por seres de aparência animal. Durand (1997) afirma que essas representações são uma das formas com que mais entramos em contato e a qual nos chama freqüentemente a atenção desde a infância. Conforme este autor, o símbolo animal está intrinsecamente vinculado à libido sexual na tradição cultural dos povos humanos, pois touros, bodes, carneiros, javalis, burros e cavalos costumavam ser associados a aberrações sexuais em diversos mitos ou lendas.



Figura 31 – Morte à cavalo
O eqüino tem sua figura associada ao mal no Regime Diurno do Imaginário

Fonte:
<http://www.dkimages.com/discover/previews/741/116527.JPG>

O cavalo negro é um animal freqüentemente associado à figura do mal. Sua presença se faz marcante no texto do apocalipse, tantas vezes retratado em pinturas, filmes e séries de TV. O cavalo também costuma ser mostrado como um companheiro da morte, carregando esta figura mitológica para onde quer que ela precise ir. Este cavalo é geralmente agressivo, forte e independente, não parecendo ser controlado por quem quer que seja o seu

dono. Em contrapartida, o cavalo claro, manso e dócil é o companheiro inseparável dos heróis e dos príncipes de contos de fada, mas este é completamente diferente de seu semelhante maléfico. Trata-se de um animal domado e dedicado a seu dono.

Em diversas produções modernas encontramos a figura do cavalo como algo sinistro. O temor diante deste animal não é recente, ele encontra origens na mitologia grega, com o Centauro, e no Antigo Testamento, que relata os quatro cavaleiros do apocalipse. Além disso, o cavalo se tornou um célebre símbolo de traição e vingança quando entrou para a História como a armadilha que Menelau enviou à Tróia. Mesmo em imagens de tendência pós-moderna é comum vermos a influência que esse imaginário tem até os dias de hoje em nossa cultura ocidental. Na recente trilogia de *O Senhor dos Anéis*, os Cavaleiros Negros aparecem sempre montados em cavalos de cor escura de aparência assustadora. O cavalo escuro seria o oposto do cavalo branco, o companheiro dos heróis e príncipes encantados. No entanto, alguns heróis, como Zorro, montavam cavalos pretos, o que dava uma sensação de bravura e força, pois este animal quando de cor escura geralmente é representado como sendo mais indócil e valente que seu similar de cor clara.



Figura 32 – Nazguls
Cavaleiros negros de *O Senhor do Anéis*

Fonte:

<http://www.erzaweb.com/FDP/Nazgul%20The%20Lord%20of%20the%20Rings.jpg>

Os touros também são representados como entes do mal. A explicação estaria primeiramente na sua semelhança simbólica com o cavalo e posteriormente em seus chifres. Segundo Durand (1997), os cornos bovinos representariam o crescente da lua, que é visto negativamente como a “foice do tempo de cronos, instrumento de mutilação, símbolo da mutilação da lua que o crescente é, o ‘quarto’ de lua” (p. 81).

O touro como sendo uma imagem representativa de mal também encontra origem na Grécia Antiga, especialmente na figura do Minotauro. Este ser metade humano metade bovino, era um monstro que vivia aprisionado em um labirinto, condenado a passar o resto de seus dias lá. Labirinto onde eram jogados prisioneiros de guerra para que o animal os devorasse. É importante recordar que o tipo de chifres dotado pelos touros é freqüentemente esboçado em imagens do Diabo. Para o animal, os chifres são sua arma de luta e defesa e cujo ataque a outro animal ou homem pode ser fatal. Assim como o cavalo negro, os chifres bovínos também podem ter uma conotação ligada à bravura e força. Os Vikings, entre outros povos, costumavam utilizar chapéus de chifres como marca de sua cultura. Para as populações saqueadas, aqueles capacetes pontudos eram sinônimo de violência. Na iconografia moderna, ficaram famosas as cenas (de quadrinhos e cinema) que retratavam Búfalo Bill, o cowboy que matava búfalos para deixar os índios sem comida. Sendo os búfalos o principal alimento dos povos ditos “selvagens”, eram uma ameaça à evolução da nação norte-americana.



Figura 33 – Minotauro
Ser mitológico, metade humano,
metade bovino

Fonte:
http://mx.geocities.com/obrerosedeltemplo_81/imagenes/minotauro.jpg

Outro símbolo de origem animal é o da garganta que tudo engole, uma representação do diabo bastante usada durante a Idade Média, como vimos no capítulo dois. Esta imagem deriva do medo advindo de animais carnívoros, que devoram suas presas sem piedade – pois o animal não tem consciência para ter dilema moral. Para Durand (1997), a goela representa o que há de pior na animalidade:

É, portanto, na goela animal que se vêm concentrar todos os fantasmas terrificantes da animalidade: agitação, mastigação agressiva, grunhidos e rugidos sinistros.
(DURAND, 1997, p. 85)

Um dos animais mais vinculados a esta noção de “goela terrível” é

o bode, ser que, apesar de não ser carnívoro, possui odor ruim e costuma comer qualquer coisa, mesmo o que não é alimento. Outros animais também associados a essa boca do mal são os lobos, chacais e avestruzes, espécies conhecidas por sua voracidade alimentar.

Figura 34 – Lobo
Figura associada à garganta que tudo devora

Fonte:
<http://www.inf.furb.br/~elayne/ImagensGoticas/wolf.jpg>



O lobo é um dos símbolos mais marcantes do mal moderno. O personagem do lobo mau encontra-se nas histórias de Os Três Porquinhos, Chapeuzinho Vermelho e O Pastorzinho Mentiroso. Nestas tramas, o animal é representado como um ser inteligente que apresenta apenas o pior da natureza humana. Mas ele também é uma forma de coerção: persegue os porquinhos que por preguiça construíram casas frágeis, segue a menina que desobedece as ordens de sua mãe e come as ovelhas do menino mentiroso que incomodava as pessoas do vilarejo com suas histórias falsas de que um lobo estaria a comer seu rebanho. O lobo é um monstro assustador que ensina as crianças a fazer tudo certo, pelo seu próprio bem. Ainda que esse mito tenha origens mais antigas do que o período da modernidade, foi nesse tempo que com o aparato midiático estas histórias chegaram a um número maior de

pessoas e puderam focar sua mensagem moral com maiores proporções.

A imagem feminina também é freqüentemente associada ao mal. A mulher, na modernidade, foi vista através de dois principais estereótipos: o de sagrada portadora do dom da maternidade (portanto alguém cuja pureza deve ser exaltada) e o de uma feiticeira, diabólica, que seduz e destrói a vida dos homens. Sereias assassinas como as que seduzem Ulisses na Odisséia, bruxas horrendas e deusas belas e cruéis são arquétipos que encontram reflexo na iconografia moderna. A femme fatale e a viúva negra são temas comuns no período, retratando maus exemplos. A mulher costuma ser retratada entre as imagens do mal por sua natureza menstrual, que foi – e ainda é – vista por diversos povos como uma forma de impureza.



Figura 35 – Bruxa
Personagem feminina comumente associada ao mal

Fonte:
http://www.contandohistoria.com/branca_nevepic11.jpg

A temática das bruxas é constante nos contos de fadas. Boa parte deles contém estas senhoras, geralmente feias, enrugadas e malévolas, cujo único objetivo é fazer o mal dos outros e prejudicar os heróis das narrativas. Enquanto na Idade Média elas eram perseguidas por serem pagãs e prestarem

cultos que não ao Deus cristão, na modernidade as bruxas representam o que é antimoderno: o misticismo, a feitiçaria, a credence.



Figura 36 – O Anjo Azul
A diva Marlene Dietrich encarnou diversas *femmes fatales* no cinema

Fonte: http://www.dw-world.de/image/0,,358922_4,00.jpg

No âmbito das *femmes fatales*, uma de suas mais famosas representantes foi Marlene Dietrich, que interpretou diversos papéis neste estilo. Em *O Anjo Azul* (1930), ela, como uma dançarina de cabaré, torna-se responsável por destruir a vida de um professor. É mostrada na narrativa como uma mulher sem caráter, dominadora, impiedosa, uma ameaça aos homens de bem.

Outra forte característica associada ao imaginário tradicional de mal presente na modernidade é a do símbolo negativo da queda. A história de que o demônio é resultante da queda do anjo Lúcifer, expulso do paraíso por Deus, foi um tema forte na Idade Média. Entre os modernos, este símbolo foi adaptado para outras temáticas, nas quais uma queda sempre representa algo

de mau. Para Durand (1997), a queda se configura como a primeira experiência do medo, pois a primeira coisa de que o bebê teme ao entrar em contato com o mundo é cair. Esse temor fica tão enraizado em nossas mentes que não poucas vezes sonhamos que estamos caindo e acordamos assustados.



Figura 37 – Alice
No conto de fadas, a queda remete Alice a um mundo desconhecido

Fonte:
<http://www.contandohistoria.com/>

Na iconografia moderna, a queda está presente em várias produções. O livro – e suas adaptações – Alice no País das Maravilhas conta a história de uma menina que na curiosidade de seguir um coelho despenca em um buraco e vai parar em um mundo de fantasia, local do qual ela primeiramente se encanta, depois se irrita com sua falta de lógica e ao final a ameaça. O clássico filme de Alfred Hitchcock Um Corpo que Cai, também expressa a idéia da queda como um mal. Primeiramente explora a vertigem do personagem diante da altura, depois faz a vida deste mudar profundamente depois da queda de uma mulher. Ao final, uma nova queda encerra a trajetória de mentiras de uma personagem, como uma punição.

O mal é então, na maior parte de seus símbolos, associado à natureza animal ou sensível do homem. O que se refere a seu lado irracional é visto como uma ameaça, pois é algo que os modernos acreditavam que se não fosse controlado a tempo seria incontrolável. Entram nesse simbolismo os animais, a garganta assassina, a mulher como ser sexual, a escatologia, o sexo e a comida. Durand (1997) relata essa idéia:

A boca dentada, o ânus, o sexo feminino, sobrecarregados de significações nefastas pelos traumatismos que diversificam durante a ontogênese o sadismo nas suas três variedades, são, de fato, as portas desse labirinto infernal em miniatura constituído pela interioridade tenebrosa e sangrenta do corpo. (DURAND, 1997, p. 120)

Como já procuramos explicitar, o conceito moderno de mal é dotado de uma forte carga moral. As diferentes teorias racionalistas apresentadas a partir do Iluminismo pregavam uma reorganização do mundo, de modo que ele se tornasse mais eficaz e progressista. Uma das necessidades mais fortes para que esses projetos de diferentes naturezas pudessem se concretizar seria melhor reger os homens, para que eles perdessem menos tempo com coisas sem utilidade e utilizassem suas vidas em favor do sistema mundial, como se fossem engrenagens de uma máquina, que precisam estar exatamente em seus lugares funcionando em plenas condições. Para Kant (tradução de Alex Martins, Martin Claret, 2002), o supremo bem seria um ideal no qual a vontade moralmente mais perfeita ligada à suprema beatitude é a causa de toda a felicidade do mundo. Sendo a moral a

condição necessária para que houvesse o bem, as idéias de virtude, honestidade, honra e caráter deveriam ser as norteadoras da ação do homem, para que a “máquina” da humanidade funcionasse de forma correta. Por isso, quaisquer transgressões de conduta neste tempo eram passíveis de condenação: fosse a jurídica, pela máquina do Estado, fosse a da comunidade com sua reprovação e “falatório”.

Como vimos no primeiro capítulo desta tese – que se refere às imagens –, a arte e a confecção gráfica na modernidade retomaram uma busca dos padrões clássicos dos antigos gregos. As formas devem ser as mais perfeitas possíveis, milimetricamente calculadas e estudadas. O que é feito sem estudo e intenção não tem valor. O valor estava em atrair o olhar para o ponto certo e explorar ao máximo os atributos da imagem. Dessa forma também ocorria com os personagens do período: os bondosos eram geralmente os mais perfeitos possíveis, sendo belos, fortes, harmoniosos, enquanto os vilões eram feios, desproporcionais e exagerados. Isso porque o imaginário moderno, fortemente influenciado pela ciência e o sanitarismo, é um imaginário de busca pela pureza. Conforme Bauman (1998):

A pureza é uma visão das coisas colocadas em lugares diferentes dos que elas ocupariam, se não fossem levadas a se mudar para outro, impulsionadas, arrastadas ou incitadas; e é uma visão da ordem – isto é, de uma situação em que cada coisa se acha em seu justo lugar e em nenhum outro. Não há nenhum meio de pensar sobre a pureza sem ter uma imagem da “ordem”, sem atribuir às coisas seus lugares “justos” e “convenientes”. [...] O oposto da “pureza” – o sujo, o imundo, os “agentes poluidores” – são coisas “fora do lugar”.
(BAUMAN, 1998, p. 14)

Na vida prática, a modernidade foi o tempo do surgimento de um sem-número de produtos de limpeza, com as mais diversas utilidades, de uma quantidade enorme de novos medicamentos, curas e vacinas para doenças que antes eram vistas como fatais, o tempo do banho – diário em algumas sociedades – e da higiene. Em toda parte se pregava a limpeza das pessoas, das casas, das artes, do vestuário, da moral.

Diante disso, o entretenimento produzido pelos novos meios de comunicação emergentes neste período seguia à risca estes preceitos, valorizando os nobres valores e sentimentos, e paralelamente mostrando de forma repugnante ou risível os desvios de comportamento. As imagens do mal neste período representam essencialmente maus exemplos e/ou inimigos que deveriam ser combatidos pelos heróis da ficção, homens e mulheres dotados ou não de poderes especiais que usavam toda a sua bondade e virtude para livrar a humanidade de seus males.

Na maior parte dos filmes de “*cowboys*”, os índios eram mostrados como vilões terríveis e cruéis. Isso porque as tribos americanas representavam, num pensamento de cunho moderno, o impecilho para o progresso, para a expansão da nação norte-americana e a conquista do Oeste. Além disso, eles eram bárbaros – pois na visão etnocêntrica dos “genuinamente” estado-unidenses não tinham educação e organização social, além de serem pagãos – pois cultivavam uma fé diferente da cristã, sendo, portanto, indignos de permanecer naqueles territórios impedindo o avanço da “civilização”. Os índios eram, naquele modo de pensar, maus.



Figura 38 – Índio

Nos filmes de faroeste, o índio era representado geralmente como o vilão

Fonte: <http://www.old-picture.com/indians/pictures/Angry-Indian.jpg>

Personagens de caráter duvidoso faziam parte das tramas criadas no período. Mas eles serviam para mostrar o que não era correto e como estes seres sofriam por não serem do modo socialmente esperado. Um bom exemplo é Scarlett O'Hara de *E o Vento Levou...* (1939). A personagem é mostrada como uma moça fútil que não se importa com as outras pessoas e que passa a maior parte de seu tempo exercitando sua vaidade. Como punição moral, a história do filme a coloca no meio de uma terrível guerra civil na qual ela se vê obrigada a passar pelos mais terríveis desafios e vê sua vida de luxo e riqueza ser totalmente destruída. Scarlet representa um modelo do que uma mulher não deveria ser naquele tempo.



Figura 39 – E o Vento Levou...

Scarlet não era nenhum exemplo de boa moça, por isso deveria ficar com o cafajeste Rett Butler

Fonte:

<http://images.encarta.msn.com/xrefmedia/sharemed/targets/images/pho/t051/T051005A.jpg>

Os contos de fada ganharam espaço e repercussão na modernidade. Eles nada mais eram do que uma versão infantil para as lições de moral que eram diariamente inseridas no imaginário moderno através dos folhetins, dos filmes, dos quadrinhos e mesmo do rádio. Tais histórias na maioria das vezes apresentam heróis e vilões bem definidos. Em algumas narrativas, os inimigos da virtude são monstros ou bruxas que desrespeitam valores e são movidos por sentimentos mesquinhos como a vaidade (a rainha má de *Branca de Neve*), a gula (a bruxa de *João e Maria*), a inveja (a madrastra de *Cinderela*), entre outros. Em outras narrativas, o próprio personagem é seu vilão, pois é movido por curiosidade excessiva (*Cachinhos Dourados* ou *Pinóquio*), por molecagem (como *O Pastorzinho Mentiroso*) ou por preguiça (como em *A Cigarra e a Formiga*).

A publicidade gráfica desenvolvida durante a modernidade seguiu a mesma linha das outras formas de comunicação visual. Apostou na pureza

das formas, no uso racional de linhas e cores. Isso por que, conforme Gruszynski (2000), na modernidade “a adequação da forma à função, a legibilidade, a clareza, a distribuição harmônica são princípios que perpassam todos os níveis, da escrita à impressão da página” (p. 37). Desse modo, as modelos mulheres são mostradas nas imagens publicitárias como belas, idolatráveis, sedutoras, porém intocáveis. Os homens são expostos em situação de superioridade. Quando nas cenas de famílias, eles sempre são apresentados como sendo maiores do que sua esposa e filhos, mesmo que para isso seja necessário que a mulher apareça sentada com o homem de pé ao seu lado.



Figura 40 – Coca-cola
Publicidade moderna
explorava a imagem da
mulher como dona de casa

Fonte:
<http://www.funnyphotos.net.au/images/coca-cola-ads-from-the-1950s1.jpg>

Muitas vezes as mensagens gráficas trabalham com o emocional do espectador, mostrando o que poderia melhorar em suas vidas caso

comprassem algum produto. Um dos principais apelos do período é o progresso, que sugere às pessoas que nos tempos modernos era necessário modernizar-se e adquirir todo tipo de parafernália tecnológica. Este apelo, aliás, permanece em nossos tempos pós-modernos. No entanto, na atualidade, é cada vez mais efêmera a duração destes bens, visto que a tecnologia de hoje se modifica mais rapidamente do que o poder de aquisição da população geral.

As criações visuais procuravam se modernizar, utilizando para a sua confecção as mais novas tecnologias que surgiram no período, possibilitando novas experiências e efeitos diferenciados. A exemplo da arte, que na corrente pontilhista procurava repetir com tintas o efeito pixelizado das fotografias, as demais formas de comunicação também faziam o possível para se parecer tecnicamente evoluídas, deixando para trás um passado “antigo”, pois no linguajar comum tudo o que não era moderno, conseqüentemente, era “antigo”. É sobre a tecnologia que fala Gruszynski (2000):

O espírito que moveu os artistas gráficos e impressores durante a modernidade era essencialmente o de experimentar ao máximo a tecnologia, dominando os meios recém-desenvolvidos. O arsenal de técnicas tinha valor em si mesmo, não apenas para quem produzia um cartaz, como também para quem o recebia, pois impressionava sobretudo o uso de um recurso novo. Considerando a busca moderna do sempre novo, uma técnica recente vem a ser valorizada em si mesma por representar inicialmente, pelo seu emprego numa dada peça gráfica, um progresso.
(GRUSZYNSKI, 2000, p. 58)

As histórias em quadrinhos seguiram a mesma linha da publicidade, do cinema e da arte e de tantas outras formas de comunicação. As narrativas eram formadas por heróis, os protagonistas essenciais das histórias em quadrinhos modernas. Superpoderosos ou emissários da virtude, eles tinham como missão passar mensagens de honestidade e justiça, as grandes verdades, idéias elementares na modernidade. Quase sempre puros, eles desconheciam a maldade, a sexualidade e, até mesmo, o verdadeiro amor. Viviam apenas para atingir seus objetivos de auxiliar no bem-estar social. Tinham amores secretos, namoradas inalcançáveis ou, simplesmente, não se deixavam envolver. A vida da maior parte desses personagens manteve-se estagnada durante as edições modernas de suas revistas. A maioria não envelheceu, não se casou, não mudou de vida ou de costumes. Conforme enfoca Morin (1989):

[...] Os heróis atuam a meio caminho entre os deuses e os mortais; ambicionam tanto a condição de deuses, quanto aspiram a libertar os mortais de sua miséria infinita. Na vanguarda da humanidade, o herói é o mortal em processo de divinização. Parente dos homens e dos deuses, os heróis dos mitos são, muito justamente, denominados semideuses. (MORIN, 1989, p. 26)

Figura 41 – Mickey
Exemplo de herói moderno

Fonte: <http://www.eb1-lapaducos.rcts.pt/imagem/mickey.gif>



Os vilões, em contraponto, desejavam apenas fazer o mal. Sua intenção era prejudicar o herói, tomar seu lugar ou impedi-lo de agir conforme o dever. Alguns eram monstros que ameaçavam a humanidade, outros pessoas normais, porém de má índole, invejosos, interesseiros, avarentos, que pretendiam fazer apenas o melhor para si sem se importar com os problemas que isso poderia ocasionar às outras pessoas. Um bom exemplo é Lex Luthor, originalmente um cientista maluco que não se conforma em ter menos destaque do que o Super-Homem. Por isso, fica tentando derrotá-lo com suas fórmulas mirabolantes. Luthor não tem ética, usa a ciência para o mal, não para a evolução, o progresso. Trata-se de uma ameaça à virtude e à bondade.

Uma das tradições visuais que marcaram a modernidade e despertam interesse até os dias de hoje são os filmes do chamado expressionismo alemão. As narrativas feitas no início do século XX, especialmente após a 1ª Guerra Mundial, tiveram como principais expoentes os diretores Robert Wiene (de *O Gabinete do Doutor Caligari*, 1920), Fridrich Murnau (de *Nosferatu*, 1922) e Fritz Lang (de *Metrópolis*, 1926). Estes filmes trabalhavam intensamente os aspectos do medo e da apreensão. Atmosferas distorcidas, nebulosidade e jogo de luz e sombras ampliavam as sensações do espectador diante das cenas, feitas em um tempo em que as tecnologias do cinema ainda eram muito incipientes.

Nestas películas, podemos observar com clareza as manifestações visuais do mal na modernidade. São composições que exploram o jogo de figuras de que fala Durand (1997), como vimos neste mesmo subcapítulo. As distinções entre luz e trevas são intensas, e os seres malignos

são mostrados como figuras horrendas, cujas próprias sombras já são por si só aterrorizantes. Em seguimento da tradição de antíteses das figuras religiosas da era medieval, as obras modernas distinguem visualmente os personagens bons dos maus e os corruptos dos inocentes.



Figura 42 – Nosferatu
Vampiro terrível do expressionismo alemão

Fonte:

<http://www.creatureescape.com/godsandmonsters/nosferatu/nosferatu.jpg>

O gosto dos contrastes violentos que a literatura expressionista traduziu em fórmulas talhadas a golpes de machado, a nostalgia do claro-escuro e das sombras, nostalgia inata nos alemães, encontrou evidentemente na arte cinematográfica a sua forma de expressão ideal. As visões fomentadas por um estado de alma vago e perturbado não podiam encontrar um modo de evocação simultaneamente mais adequado, mais concreto e mais irreal.

(EISNER, L., 1970, p. 19)

Muitos efeitos utilizados na arte moderna são também trabalhados no cinema alemão deste período. Um destes truques para a percepção é a perspectiva. Lotte Eisner (1970) comenta que os filmes expressionistas

costumam ser criticados por seus cenários serem demasiado planos. No entanto, apresentam uma certa profundidade que é alterada conforme mudanças de ângulos e fundos. Segundo ele, estas perspectivas são compostas por linhas onduladas que dão à imagem uma sensação de instabilidade, desfazendo a harmonia proposta pelas linhas retas. A intenção é ampliar o clima de tensão, de inquietação e terror da narrativa. Sobre isso, o autor cita uma cena de *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920) em que um personagem se vê numa masmorra onde os traços e arestas convergem para o alto, dando uma sensação de opressão, sendo auxiliadas por retas que se alongam na direção do preso acorrentado ampliando a impressão de isolamento e desespero.



Figura 43 – Prisão
Cela de *O Gabinete do Dr. Caligari*

Fonte:
<http://cache.eb.com/eb/image?id=72743&rendTypeld=4>

As cores também exercem forte influência nos filmes expressionistas. Os tons de preto, pardo e cinza compõem um ambiente sinistro que possibilita a pouca reflexão da luz, fazendo o espectador imergir

ainda mais em uma sensação de incômodo e angústia. Em cena, predominam as formas retorcidas e o movimento ondulado, provocando o sentimento de fervilhamento que Durand (1997) considera se encontrar no cerne da repulsa humana, o mesmo dos vermes no trabalho de decomposição. Para formar toda essa gama de sensações no espectador, a natureza é constantemente utilizada. Tempestades, ventos, árvores tortas ou quebradas, colinas sombrias, florestas de mata fechada e um céu com muitas nuvens moldam a esfera sobrenatural de muitas tramas.

Em *Nosferatu* (1922), Fridrich Murnau cria a atmosfera sinistra da trama de seu vampiro terrível não apenas pelo cenário, por si só prenunciador da narrativa que vem a seguir, mas também através de movimentos de câmera. Conforme Lotte Eisner (1970), o diretor elege movimentos retilíneos de câmera que criam a atmosfera de pavor mostrando a forma como o vampiro avança lentamente desde o fundo do plano até o primeiro plano, quando surge de maneira gigantesca provocando susto no espectador.

Os vilões, muitos deles protagonistas, destas narrativas são freqüentemente referenciados à imagens demoníacas. São personagens que por sua estética ou suas sombras lembram figuras representativas de mefistoféles ou de monstros pagãos, como máscaras chinesas ou africanas. Um dos recursos utilizados pelos cenógrafos e diretores é a composição dos trajes dos personagens maléficos. Eles são compostos de uma maneira que por si só parecessem aberração e ameaça:

O traje será sempre uma espécie de “factor dramático” para o cinema alemão: *Homunculus* [filme de Otto Rippert], criatura nascida de um artifício de laboratório, parece tomar forma apenas pelos contrastes entre o negro do fundo e o da capa que veste, entre o negro chapéu alto e o branco de sua máscara de morte e das mãos crispadas. O traje do Dr. Caligari, capa ondulante que lhe dá um ar de morcego, toma parte na acção propriamente dita em virtude do dinamismo sugestivo e tradicional dos alemães, dados às transformações polimorfas. Em *O Estudante de Praga* [de Paul Weneger], o Maligno, representado por Werner Krauss, toma ao mesmo tempo o aspecto de espantalho e de demônio quando aparece perto de uma das árvores artificialmente torcidas como as árvores fantasmas de *A Morte Cansada* [de Fritz Lang], no meio da tempestade que lhe agita as abas da sobrecasaca. O bom burguês de guarda-chuva transforma-se, e o guarda-chuva é agora uma arma apontada ao espectador. (EISNER, L., 1970, p. 70)



Figura 44 – A Morte Cansada
Imagem do filme de terror de Fritz Lang

Fonte:

<http://www.chaplin.ee/eesti/naitus/CmudeTod.jpg>

Outra característica marcante dos filmes do expressionismo alemão é o uso dos reflexos para a constituição das cenas. Um espelho, um cristal, uma poça d’água são capazes de apontar partes de uma cena de maneira enigmática de suspense. Desse modo, a cena desenrola-se dentro de determinadas formas, como se dentro da imagem houvesse um quadro que

exibisse a outra imagem em movimento.

Diante disso, é possível perceber de uma maneira mais nítida a composição das representações visuais do mal na modernidade. As imagens das diferentes formas de comunicação mostram-nos que o imaginário do período é devidamente refletido através de sua arte e comunicação. A moral e a distinção entre os bons e os maus, os corretos e os incorretos, os justos e os injustos, se mostram presentes nas narrativas que procuram delinear a distinção entre heróis e vilões, o bem e o mal. As pretensões modernas de se criar novos formatos, introduzir ângulos, formas e idéias também se fazem presentes em algumas representações visuais, formando composições diferenciadas que desafiam o entendimento do espectador, tais como os filmes do expressionismo alemão. Em outras, são exploradas as distinções entre pureza e impureza, entre virtude e falta de caráter, tais como nos quadrinhos e nas obras do cinema Hollywoodiano.

Ao procurar focar as imagens do mal na modernidade, buscamos trabalhar com referências a que pudéssemos associar nossos dois focos de estudo, as ilustrações de Gustave Doré e as imagens do filme *Constantine*. Neste subcapítulo, procuramos dar enfoque ao cinema e às histórias em quadrinhos, que foram meios de grande expressão no final do século XIX e no início do século XX. Além disso, como já dissemos, no início desta tese, os dois meios têm muito em comum com o que estamos analisando, visto que a ilustração literária é uma parente direta das histórias em quadrinhos e indireta do filme *Constantine*, que além de ser uma obra do cinema, é baseado nos *comic books* de *Hellblazer*. Dessa forma, estudar os

dois meios ajuda-nos a compreender melhor os imaginários visuais da modernidade e da pós-modernidade. Na próxima parte, abordaremos especificamente as ilustrações de Gustave Doré para *A Divina Comédia*, observando como o discurso moderno a respeito do mal influenciou os modos de exibição das cenas dispostas pelo artista.

3.3 GUSTAVE DORÉ E A DIVINA COMÉDIA

Ao procurar um objeto para trabalhar as representações visuais do mal na modernidade, enfrentamos uma grande dúvida: quais seriam estas imagens. Ao nos depararmos, porém, com as ilustrações de Gustave Doré para *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, o questionamento se desfez. Encontra-se nestas imagens um importante referencial não apenas de um tempo, visto que se quiséssemos representar a época bastaria termos optado por um filme como *Nosferatu* ou uma história em quadrinhos de renome. No entanto, as imagens de Doré não são apenas reflexo de sua época, mas a representação de uma arte hoje mais banalizada, a da ilustração de grandes narrativas da literatura. No século XIX, era praxe se contratar não apenas desenhistas, mas artistas de renome para fazer uma obra-prima dentro de outra obra-prima. Deste modo, dentro de um grande exemplar da literatura mundial se poderiam encontrar imagens que não apenas refletissem as idéias do escritor, mas mostrassem uma visão de mundo do ilustrador com sua arte e dedicação.

Ainda que tenha sido produzida durante a Idade Média, a narrativa poética de Dante Alighieri não se distancia tanto assim dos ideais

modernos. Ela se trata de uma crítica à sociedade de Florença da época, sendo os principais alvos da feroz lábia do escritor a nobreza da região – incluindo aí príncipes e reis – e os membros do Clero, de modo que nem o Papa se salva do terrível inferno imaginado pelo autor. Em sua obra, o local mais destacado dentre os que o personagem-autor visita é o inferno, local em que ele encontra mais pessoas conhecidas e o qual trabalha mais exaustivamente. O purgatório é descrito com certo detalhamento e o céu é abordado brevemente. Dante é considerado um dos precursores do humanismo. Ainda que o surgimento oficial do humanismo seja datado do século XV, os séculos finais da Era Medieval já apresentavam as insatisfações sociais que levaram ao Renascimento, à Reforma e, posteriormente, ao Iluminismo. Apenas para se ter uma idéia de como a obra de Dante pode facilmente ser associada ao pensamento moderno, ainda que num estágio de transição entre a fé medieval e a razão moderna, Vicenza Rubino, no prólogo da adaptação de *A Divina Comédia* (in ALIGHIERI, adaptação de Cecília Casas, Scipione, 1996), escreve:

O objetivo de *A Divina Comédia* é a moralização tanto do narrador como da humanidade inteira. Pode-se perceber que a lição passada pela obra é a de que cada ser humano, depois de ter pecado, deve procurar a redenção, com a ajuda da fé e da razão.
(RUBINO in ALIGHIERI, adaptação de Cecília Casas, Scipione, 1996)

O clássico da literatura mundial *A Divina Comédia* conta a história

de uma visão que o protagonista – identificado como o próprio Dante – tem após uma queda. Com o corpo inconsciente, ele percorre uma impressionante viagem através dos três mundos possíveis pós-morte da religião cristã: o inferno, o purgatório e o paraíso. Nessa visita, ele é acompanhado pelo poeta grego Virgílio através do inferno e do purgatório – visto que por o poeta ser pagão não teria direito ao céu. No paraíso, Dante é guiado por Beatrice, moça que aparece em várias de suas obras e é considerada a musa inspiradora de Dante. Nesta viagem, ele vai encontrando várias pessoas de sua relação, de grande influência na sociedade de Florença ou de importância histórica. Dante trava diálogos com muitos destes personagens (a maioria deles reais) e é nestas falas que ocorre a crítica à vaidade e ao luxo da nobreza e do clero de seu tempo.

As ilustrações de Gustave Doré para esta obra datam do século XIX e não refletem apenas o tom crítico de Dante em relação a uma Idade Média decadente. O artista transporta a narrativa para o imaginário moderno, acentuando o tom moral e, enfocando menos o aspecto religioso, reflete a distância formal, imaginária e conceitual entre as imagens do bem e do mal. Isso porque, conforme Ruiz (2003), o imaginário do momento em que a obra é criada influencia diretamente em sua produção:

Um modo de produção, uma forma de organização social, uma escala de valores, uma criação tecnológica, um estilo de moradia ou uma obra de arte nada mais são do que determinações históricas construídas pelo potencial criador do imaginário e concretizadas em cada sociedade. Desse modo, o sem fundo humano, por intermédio do imaginário, é o produtor das representações e o instigador da práxis social.

(RUIZ, 2003, p. 45)

À diferença das imagens medievais, que tratavam os anjos como belos e os demônios como horrendos, as figuras de Doré mostram ambos como homens, litografados em toda a sua beleza clássica, com muitos músculos e feições padrão, como as esculturas da Grécia Antiga. Nisso havia um certo intuito de desvincular a narrativa visual da esfera religiosa e transpô-la para o conceito de bem e de mal enquanto valores a serem julgados em cada homem. São outros os aspectos que diferenciam anjos de demônios: as asas, os chifres, os cenários e a luz no entorno dos anjos.

Devido à expansão da ciência na modernidade, um dos projetos defendidos por muitos de seus idealizadores era o do domínio da natureza e da melhoria das sociedades humanas. O homem deveria se libertar das irracionalidades que estagnavam seu desenvolvimento, tais como mitos e religiões, que o faziam perder tempo em seu processo de crescimento intelectual e na execução de seu trabalho. É por isso que, neste período, há uma crescente valorização do homem em detrimento da religião, deslocando o foco da bondade e da virtude para si mesmo e não postando estas características em um Deus perfeito e distante. Filósofos como Kant, como vimos na primeira parte deste capítulo, diziam que o homem não mais deveria apenas obedecer as leis de Deus, mas criar as suas próprias leis e julgar a si mesmo e aos outros conforme o imperativo da lei moral.

Na imagem em que Dante e Virgílio começam caminhar em direção à entrada do inferno (figura 45), o cenário representado na imagem já

traduz uma certa opressão. Os dois personagens são postados ao centro e na parte de baixo da imagem, como bastante pequenos em relação à natureza que os circunda, formada por pedras gigantescas, terrenos irregulares e árvores retorcidas. O entorno das figuras é mais escuro do que o restante da imagem, dando a impressão de que eles estão prestes a adentrar a própria escuridão, condizente com as palavras escritas na porta do inferno segundo a obra de Dante, mas que não aparecem nas imagens de Doré: “Deixai toda Esperança. Ó vós que entrais” (ALIGHIERI, adaptação de Cecília Casas, Scipione, 1996, p. 10).

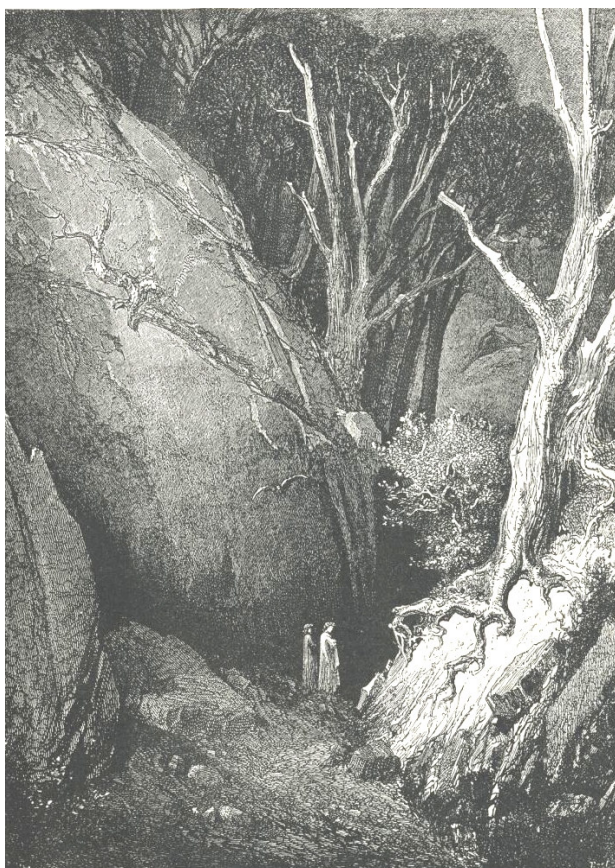


Figura 45 – A entrada do inferno

Fonte: ALIGHIERI, 1892

Para Durand (1997), o negro provoca um choque em quem o observa. Esta visão provoca angústia em quem a experimenta. Como já vimos,

a sensação seria baseada no medo que a maioria das pessoas têm do escuro, na infância, devido à falta de visualização correta das coisas e da sensação de solidão que ele provoca:

[...] uma “imagem mais escura”, uma “personagem vestida de negro”, um “ponto negro” emergem subitamente na serenidade das fantasias ascensionais, formando um verdadeiro contraponto tenebroso e provocando um choque emotivo que pode chegar a uma crise nervosa.
(DURAND, 1997, p. 91)

Além disso, os tons escuros ganharam bastante destaque na modernidade. Eles possuem não apenas a expressão noturna do medo de que fala Durand (1997) em sua obra (como visto na parte anterior deste capítulo), mas também revelam uma nova tendência. Conforme Teixeira Coelho (1995), na modernidade começa a se estipular um padrão de uso do preto e cinza no vestuário masculino, adotado por sua discrição e sobriedade. Nas roupas das mulheres também o preto passa a ser liberado. A cor, antes utilizada apenas durante o luto, tornou-se moda a partir de Coco Chanel, que imortalizou o traje como sinônimo da mulher moderna. O preto, então, não tem a conotação apenas do medo, do desconhecido, carrega também um ar de rebeldia e enfrentamento. Doré pode não apenas ter desejado mostrar o tom sinistro do inferno, mas também focar a coragem de Dante em aceitar penetrar no reino de Satã.

Outra imagem de grande importância é a do barqueiro Caronte que atravessa as almas condenadas pelo rio Aqueronte, o primeiro dos rios do

inferno. Caronte (figura 46) é representado como um homem grande e forte, de cabelos longos e crespos, dotado de uma barba. Sua expressão é de sofrimento e não um olhar de fúria e repreensão, como Dante descreve em sua obra. O personagem parece cansado de enfrentar a correnteza do rio em seu barco eternamente para levar os espíritos impuros. Caronte não é desenhado totalmente nu, possui um pequeno manto que tapa suas partes genitais.



Figura 46 – Caronte no barco

Fonte: ALIGHIERI, 1892

A representação seguinte (figura 47) mostra o mesmo Caronte, com um remo quebrado em forma de chifres nas mãos, obrigando as almas perdidas a entrarem em seu barco. Sua expressão não é mais de sofrimento, mas de opressão. As almas são mostradas nuas, tais como Dante as descreve, com expressão de tormento e dor. A fila deles é imensa, não parece ter fim, e no barco parece haver mais pessoas do que a capacidade da embarcação. Em

oposição ao tom claro dos corpos, mostram-se montanhas escuras à direita, na direção em que o barco deverá percorrer.



Figura 47 – Caronte conduz os condenados

Fonte: ALIGHIERI, 1892

Estas imagens podem ser associadas ao desejo do artista moderno de manter um vínculo com o real. Conforme Teixeira Coelho (1995), era uma forte tendência no período se proceder uma irrupção do real, de modo a não ver a arte representando a irrealidade, num projeto de união entre a arte e a vida. Por isso Caronte seria representado como um homem e não um monstro, como era a tendência das representações do mal na Idade Média. A vestimenta em contraposição à nudez dos condenados pode afirmar que

Caronte é mais digno do que as almas que vão para o inferno, pois lá ele não é apenas mais um dos que pagam por seus pecados, mas alguém que está a trabalho cumprindo sua missão, e, portanto, mais virtuoso do que os condenados. É importante lembrar que na modernidade o trabalho assume uma importância significativamente maior do que nos períodos anteriores. Ao invés de ser apenas o modo de sustento de um homem, ele é visto como a expressão da sua dignidade. É o que Martín-Barbero (2003) chama de “mística do trabalho” (p. 144).

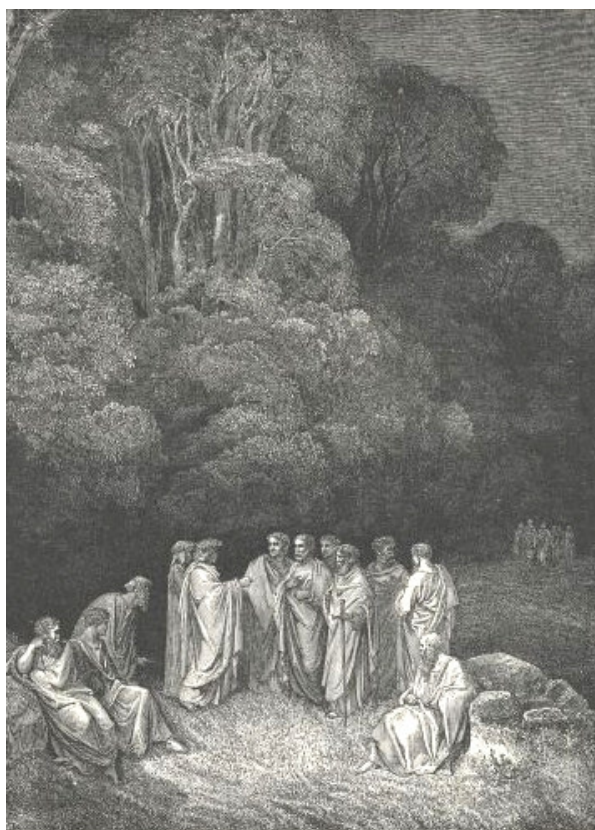


Figura 48 – Filósofos no limbo

Fonte: ALIGHIERI, 1892

Quando Dante encontra os filósofos clássicos no Limbo (figura 48), tal local parece menos assustador do que se poderia pensar sobre o

primeiro estágio do inferno. Lá eles são representados vestidos em um local iluminado, com bastante vegetação e próximos a pedras de cor clara. Suas expressões são de tédio. O próprio Dante descreve o local como um “prado verdejante” (ALIGHIERI, adaptação de Cecília Casas, Scipione, 1996, p. 12).

Nem é preciso recordar que os pensadores são vistos na modernidade como pessoas de grande importância para a sociedade. Dante, em seu humanismo, já possuía esta admiração pela literatura e pelas idéias dos filósofos gregos. No entanto, dentro de sua fé e seu imaginário ainda medieval era improvável colocá-los fora do inferno, devido ao fato de terem sido anteriores ao cristianismo, quando Deus ainda não havia permitido a redenção, que se deu com Cristo, quando os homens puderam voltar a ter uma chance de conhecer o paraíso.

Num novo estágio do reino do mal, Doré ilustra em litogravuras uma imagem impressionante (figura 49). Nela aparece um gigantesco Minos (o lendário rei de Creta que teria aprisionado o Minotauro no labirinto), de coroa na cabeça e enrolado em uma serpente proporcional à sua altura. Abaixo, em uma escala bem menor aparece um pequeno demônio, indetectável por suas asas de morcego, que controla como um policial as almas contidas àquele círculo do inferno, o destinado às almas luxuriosas. O espaço complementar entre Minos e as figuras atormentadas é recoberto por tons de cinza escuro e preto.



Figura 49 – O rei Minos

Fonte: ALIGHIERI, 1892

Na literatura grega, Minos não costuma ser mostrado como um gigante. Mesmo Dante não o descreve como enorme. A idéia de Doré pode ter sido semelhante à de contrastar a nudez dos condenados à veste de Caronte: mostrar que mesmo os integrantes do próprio inferno eram mais dignos, mais virtuosos do que aqueles que para lá eram enviados. Afinal, conforme Kant (tradução de Rodolfo Schaefer, Martin Claret, 2004), é mais moralmente correto aquele que cumpre o seu dever sem questioná-lo, do que aquele que cumpre o dever em busca de uma recompensa. Os seres mitológicos, demônios, e outros servos do inferno sabiam que não teriam qualquer vantagem por exercer suas funções e mesmo assim as cumpriam por dever. Ao contrário do que é comum se representar na atualidade, estes seres não

parecem ter prazer ou se satisfazer com as dores das almas perdidas: eles têm aparência plácida, resignada ou tediosa.

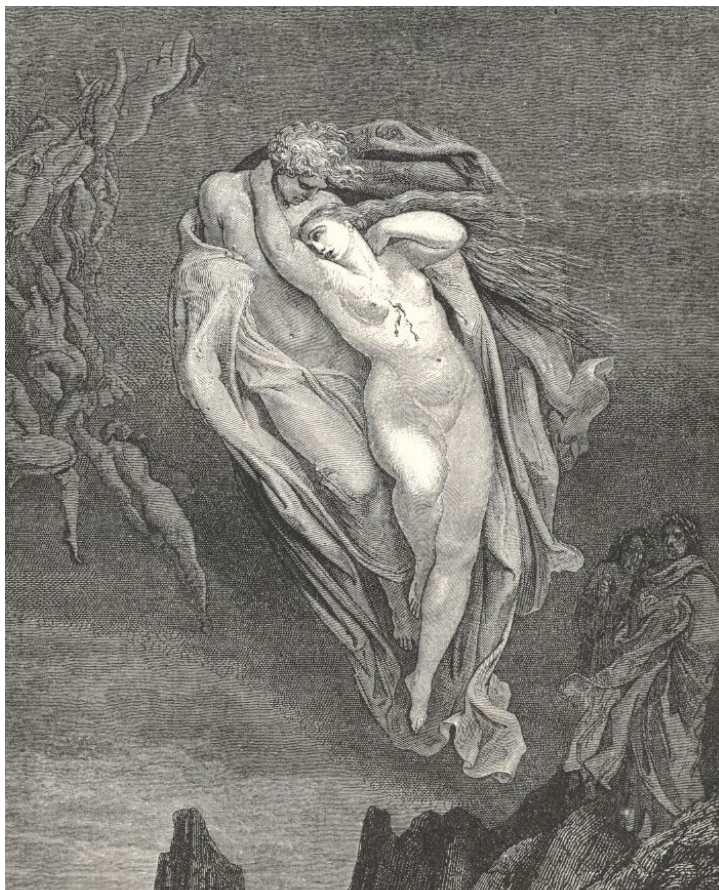


Figura 50 – Francesca e Paolo
Condenados pela luxúria

Fonte: ALIGHIERI, 1892

Nesse mesmo local, onde se encontravam condenadas as almas luxuriosas, surge uma nova imagem (figura 50) que representa alguns personagens reconhecidos por Dante, Francesca e Paolo. Estes personagens, condenados a passar a eternidade ao bel-prazer dos ventos infernais, são mostradas com Francesca abraçando o pescoço de Paolo, estando ela totalmente nua – porém em um nu que não expõe detalhes de sua fisiologia – e ele coberto por um manto. O olhar dela é de tormento e o dele, de tristeza. Atrás deles, a cabeça de uma enorme cobra se mostra. Os personagens estão

expostos no centro da imagem, em um tom mais claro do que as outras figuras, mesmo as de Dante e Virgílio.

Como vimos em Durand (1997), a imagem da mulher é freqüentemente associada à figuração do mal. Esta é uma tradição que vem desde os textos bíblicos do Gênesis, da figura de Eva como uma traidora pecaminosa. Foucault (1988) revela que na modernidade esta visão negativa da mulher como sendo uma “tentação” ao caráter do homem ficou ainda pior, pois houve uma:

Histerização do Corpo da Mulher: tríplice processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado – qualificado e desqualificado – como corpo integralmente saturado de sexualidade; pelo qual este corpo foi integrado, sob o efeito de uma patologia que lhe seria intrínseca, ao campo das práticas médicas.
(FOUCAULT, 1988, p. 99)

Sendo absolutamente sexual, este corpo representava um perigo moral, visto que poderia desviar o homem virtuoso de seu caminho guiado pela razão. De acordo com Harvey (1989), havia uma ânsia para dominar a natureza. Promover uma sociedade mais racional e organizada pedia que houvesse uma extirpação daquilo que costumava provocar brigas e disputas. Amores, paixões, desafetos, alimentação, más condições de higiene, falta de educação, drogas e bebidas, enfim tudo o que pudesse despertar no homem seu lado animal menos sublime deveria ser controlado ou reprimido. Ironicamente, a tentativa de evitar conflitos e expor a fragilidade da natureza humana provocou uma época com um impressionante número de guerras e

com uma quantidade imensa de perda de vidas humanas.

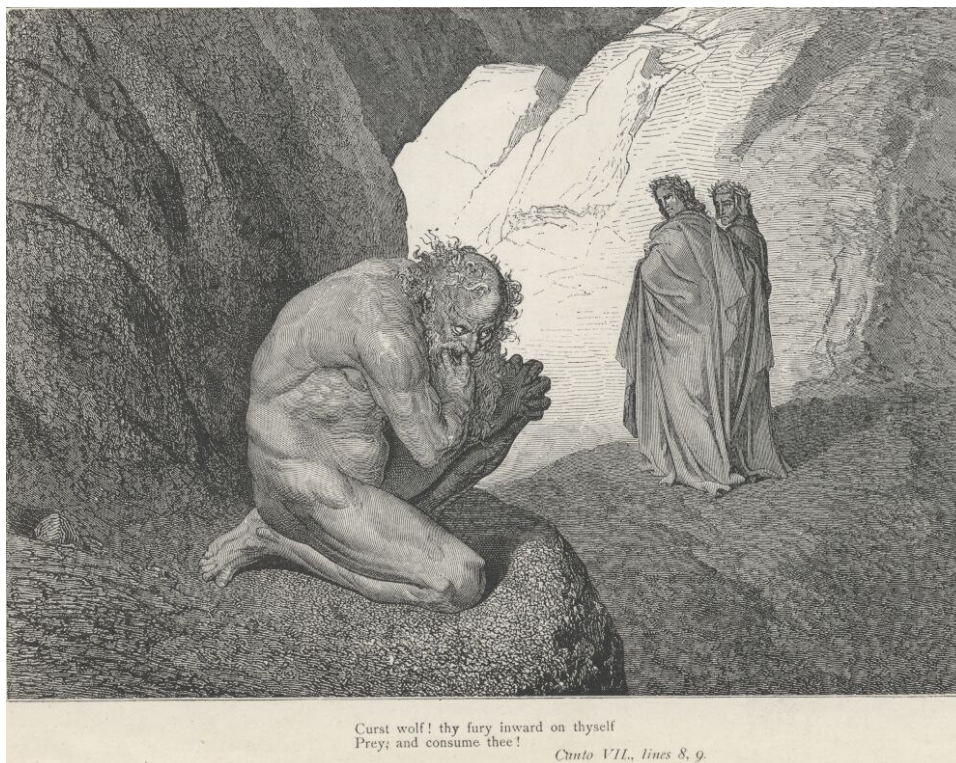


Figura 51 – Plutão

Fonte: ALIGHIERI, 1892

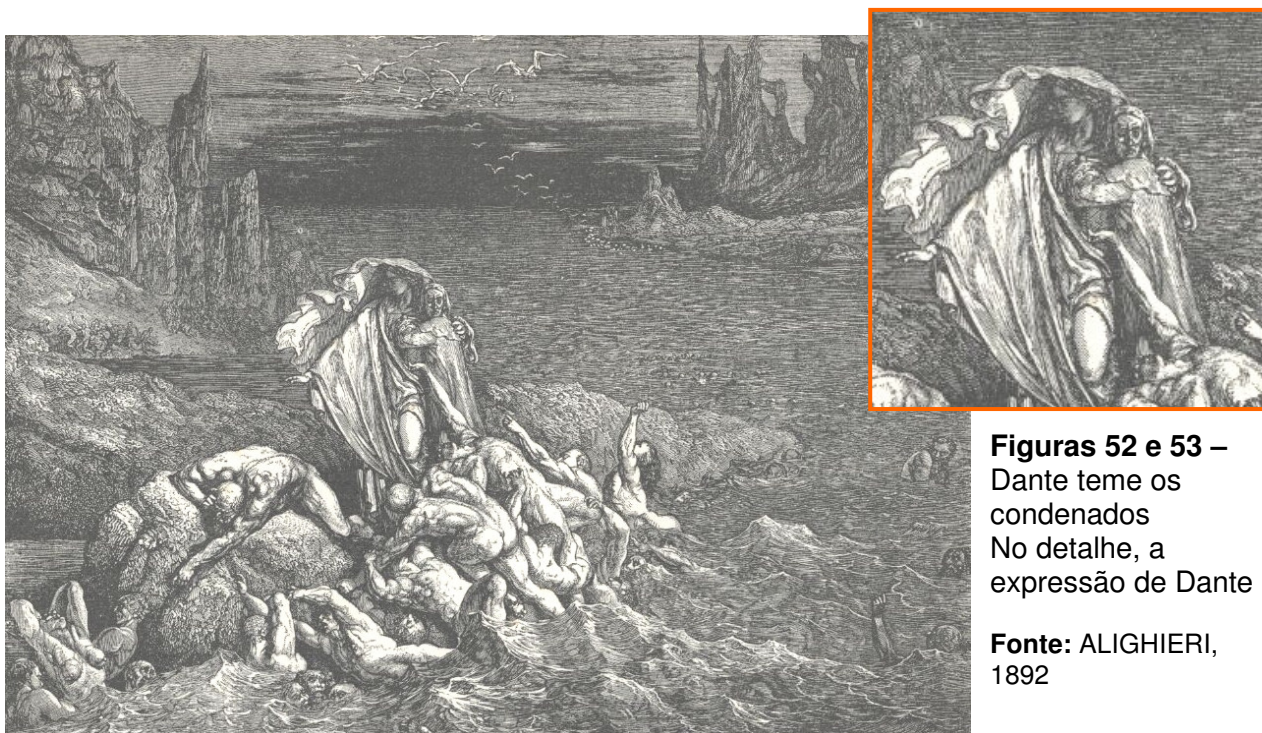
Mais adiante na narrativa, Dante encontra Plutão (deus das profundezas na mitologia romana). Este personagem (figura 51) é também mostrado como um homem de proporções maiores do que o normal, com cabelos e barba crespos e longos e uma pequena calvície. Ele dá a impressão de loucura, com seus olhos estalados, dedos inseridos dentro da boca e uma mão com unhas longas repousando sobre o joelho. Dante e Virgílio passam ao lado dele e parecem observá-lo com um misto de pena e desdém, sendo eles dispostos no lado claro da imagem, e Plutão posto no lado mais escuro.

A loucura é outra patologia humana que se tentou ocultar durante a modernidade. Nesse período, conforme Martín-Barbero (2003), os loucos

eram separados da sociedade e internados em sanatórios, onde eram submetidos às mais terríveis práticas na tentativa de sua cura.

Choques elétricos e a lobotomia eram alguns dos “tratamentos” a que estas pessoas eram submetidas. O desdém com que os protagonistas olham Plutão ocorre diante da superioridade deles, sendo Dante um vivo indicado pelos Céus para visitar o mundo inferior e Virgílio, um nobre poeta que por seu valor ganhou vaga no limbo, o local menos ruim do inferno. Conforme Descartes (tradução de Rosemary Costhek Araújo, Martins Fontes, 1998), o desdém seria:

[...] a inclinação que a alma tem para desprezar uma causa livre que, embora por sua natureza ela seja capaz de fazer o bem ou o mal, no entanto está tão abaixo de nós que não pode fazer-nos nem um nem outro
(DESCARTES, tradução de Rosemary Costhek Araújo, Martins Fontes, 1998, p. 144)



Figuras 52 e 53 –
Dante teme os
condenados
No detalhe, a
expressão de Dante

Fonte: ALIGHIERI,
1892

Quando Dante chega ao círculo infernal destinado aos punidos pelo pecado da ira, Doré cria uma imagem impressionante (figuras 52 e 53), na qual Dante aparece com feições de medo diante daquelas almas que se encontravam, conforme o próprio poeta, em um rio de água fervente e que pareciam enfurecidas, chegando a morder umas as outras ou a si mesmas. Nesta imagem, além de corpos retorcidos, são mostradas pequenas cabeças imersas na água, um cenário de rochas pontiagudas ao fundo e muitos pássaros no céu, com longas asas assemelhadas às de morcegos e aves de rapina.

Esta figura tem uma estética bastante semelhante aos filmes do expressionismo alemão. Nela são mostradas figuras disformes, onduladas e irregulares. São composições que dão uma sensação de movimento, perda de equilíbrio e angústia. Durand (1997) coloca em sua obra que a maioria das representações visuais do inferno mostram imagens de um lugar caótico e agitado. O autor também enfoca que toda essa agitação provoca uma certa repugnância no espectador, como quem olhasse milhares de vermes fervilhando no corpo de um animal morto.

Na imagem em que alguns demônios tentam impedir a entrada de Dante e Virgílio aos círculos mais profundos do inferno aparecem três seres malignos, dotados de asas de morcego. Os três com formas femininas (figura 54), enroscados em serpentes. Eles também não mostram uma expressão de raiva ou autoridade, mas parecem tão atormentados quanto as almas punidas.



Figura 54 – Demônios de formas femininas

Fonte: ALIGHIERI, 1892

Mais uma vez o feminino é resgatado na imagem visual do mal. O caráter menstrual da mulher é algo que provoca inquietação desde os tempos mais primitivos da humanidade. Por os homens associarem o sangue a doença, morte ou ferimento, seria difícil acreditar que na mulher este sangramento não teria nenhuma origem maléfica. Por essa razão, segundo Durand (1997), muitas sociedades visualizam isto como uma punição para o pecado que a mulher induziria. Esta concepção, apesar de não ser aceita na modernidade permeou e ainda permeia os imaginários, trazida não mais como uma “culpa pelo sangue menstrual”, mas como um reflexo de que a mulher seria pouco confiável e uma provável traidora.

Prosseguindo nas ilustrações de Doré, numa cena de *A Divina Comédia*, quando alguns demônios tentavam impedir a entrada de Dante nas partes mais profundas do inferno, um anjo apareceu no local e obrigou os

demônios a abrirem a porta para os visitantes (figura 55). Nesta imagem, o anjo é mostrado como dotado de uma luz própria, capaz de ofuscar os olhos das almas que padeciam no local. Dante e Virgílio o observam com posição de humildade. O anjo, ao contrário dos demônios mostrados anteriormente, aparenta autoridade e serenidade. Está com seu corpo todo vestido e apresenta asas de pássaro.



Figura 55 – O Anjo

Fonte: ALIGHIERI, 1892

O anjo iluminado é uma representação de um ser de moral ilibada, um ser do bem porque conforme o julgamento de Deus pertence ao

paraíso, sendo, portanto, bom. Ele não é do bem simplesmente porque é um anjo, mas porque é um emissário de Deus, alguém que foi reconhecido por Ele por sua virtude. Essa é a grande diferença do pensamento moderno para o medieval. O medieval apenas aceitava que o anjo pertencia ao céu e por isso era bom. O moderno precisa saber por que ele é bom. A luz o distingue dos pecadores, incluindo aí Dante e Virgílio, que, por serem humanos, não estariam totalmente isentos do mal.

Diante disso, há uma dúvida que permeia os estudiosos da modernidade e que precisa ser esclarecida: se os modernistas queriam tanto se afastar da religião, por que a usaram como modelo para a sua moral? A resposta não é simples, mas poderia-se tentar explicar da seguinte forma: primeiro, os pensadores estavam inseridos em um contexto de fé religiosa. Conforme Suzan Neiman (2003), a maioria deles nem questionava a existência de Deus; segundo, era o fundamento moral que eles conheciam; terceiro, apesar de se pregar uma busca pelo novo, pelo melhor, essa renovação total não passava de um engodo. Conforme Harvey (1989), a modernidade não alterou em nada a vida da sociedade. Eliade (1981) é bastante claro: “A grande maioria dos ‘sem religião’ não se libertaram [...] dos comportamentos religiosos, das teologias e das mitologias”¹⁶ (p. 126).

Na imagem em que Dante encontra Farinata (figura 56) no círculo destinado aos hereges, o condenado é mostrado dentro de uma tumba da qual sai fogo e fumaça. O personagem é mostrado com uma iluminação de baixo para cima, vinda do fogo eterno que o condenara. Tudo mais à volta parece

¹⁶ Livre tradução da autora

envolvido na escuridão.



Figura 56 – Farinata em sua tumba de fogo

Fonte: ALIGHIERI, 1892

Neste aspecto é retomada a abordagem convencional aplicada ao inferno, a de que é um lugar sombrio e com fogo. A obra de Dante possui muito poucas passagens com fogo. As formas de sofrimento que ele imagina possuem várias formas de tortura, no entanto, o fogo é apenas um destes modos de se fazer as almas sofrerem.

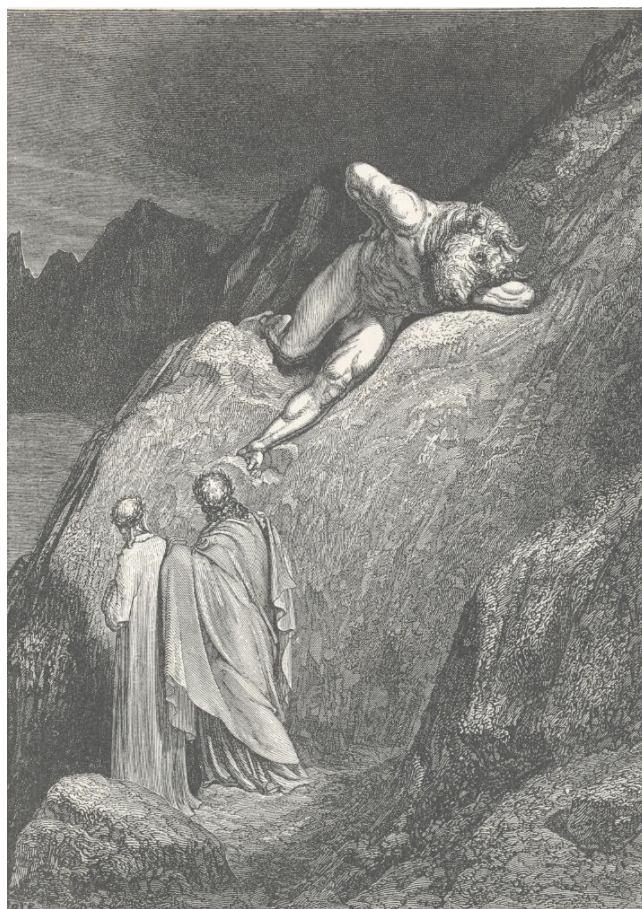


Figura 57 – Minotauro encontra Dante e Virgílio

Fonte: ALIGHIERI, 1892

Mais adiante, Dante e Virgílio encontram o Minotauro (figura 57). Ser com cabeça de touro e corpo de homem. A exemplo dos outros monstros idealizados por Doré neste inferno de Dante, o Minotauro não parece assustador, aparenta indiferença e melancolia.

Os centauros (figura 58) também aparecem nas ilustrações de Doré. Responsáveis por flechar eternamente os condenados por matar os outros, eles são representados com cabelos curtos. Estes seres metade homens metade cavalos são exibidos como surpreendidos com a presença de Dante e Virgílio no alto de uma colina. Não parecem ameaçá-los, mas se

mostram distraídos com aquelas figuras.



Figura 58 – Os centauros

Fonte: ALIGHIERI, 1892

Como vimos na parte anterior deste capítulo, de acordo com Durand (1997), eqüinos e bovinos são formas de representação visual freqüentemente associadas ao mal. Segundo este autor, touros e cavalos possuem imaginários semelhantes em seus aspectos simbólicos. Em muitas culturas, seus significados são associados ao mal e à morte. O cavalo costuma ser associado aos cavaleiros do apocalipse ou à figura mítica da morte, que viria montada em um animal de cor escura. Já o boi/touro tem em seus chifres uma associação com a foice desta mesma morte e a lua crescente, outra figura

que tem sua significação ainda conforme esse autor vinculada ao obscuro, ao maléfico.

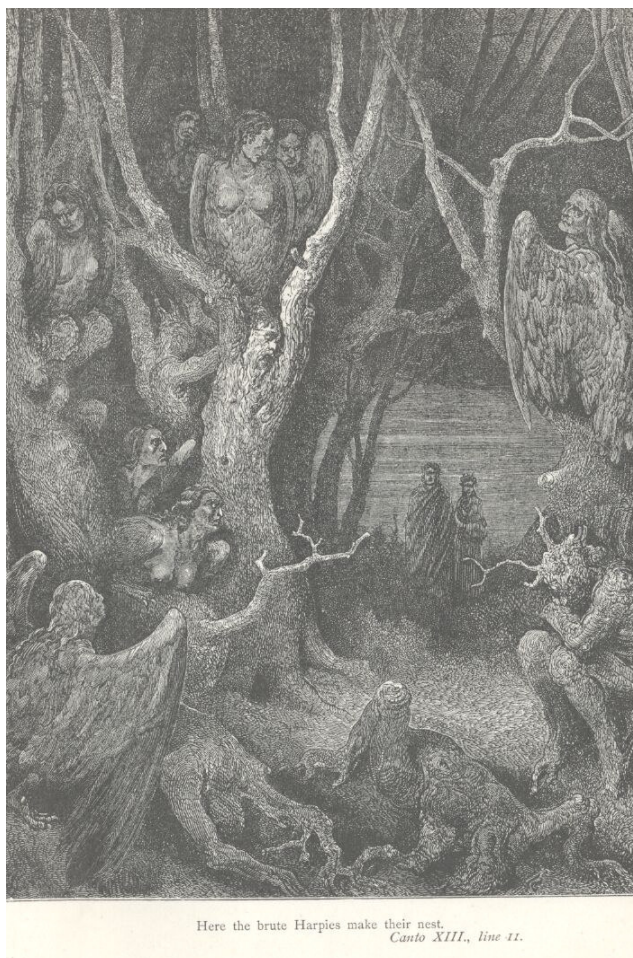


Figura 59 – Suicidas

Fonte: ALIGHIERI, 1892

O campo dos suicidas (figura 59) parece ser uma das imagens mais impressionantes de toda a obra ilustrada por Doré. As árvores humanas retorcidas descritas por Dante, são representadas por Doré como figuras alongadas e misturadas. Os demônios em forma de ave que passariam a eternidade quebrando os galhos daqueles condenados são mostrados como águias com cabeça de mulher. Dante e Virgílio parecem muito pequenos em relação à dimensão vertical daquelas árvores em sofrimento.

Como pudemos observar na parte destinada às representações do mal na modernidade, neste período o uso de linhas curvas e distorção era comumente utilizado para provocar a sensação de medo e nervosismo. Esta era uma prática comum no cinema expressionista alemão e que se aplica também às ilustrações de Gustave Doré:

[...] a linha oblíqua tem sobre o espectador um efeito absolutamente diferente do da linha direita e as curvas inesperadas provocam uma reacção psíquica nada semelhante à das linhas de lançamento harmonioso. Enfim, as subidas bruscas, as encostas escarpadas, desencadeiam na alma reacções que diferem totalmente das que uma arquitectura de suaves transições pode causar.

Aqui, o que importa é criar a inquietação e o terror.
(EISNER, L., 1970, p. 24)

Na cena em que são açoitados os inescrupulosos e enganadores de mulheres (figura 60), aparecem demônios que executam este serviço. São quatro no total, sendo dois alados e dois sem asas, todos, no entanto, dotados de cauda. Estes seres têm aparência humana e acessórios animais. Em outra imagem, da parte infernal destinada àqueles que criaram seitas e cismas religiosos, aparecem demônios bastante convencionais, com asas, chifres, rabos e arpões (figura 61). Estes apresentam feições mais assustadoras, sendo que um deles (bem à direita da imagem) aparenta estar rindo.



Figura 60 – O Açoitamento

Fonte: ALIGHIERI, 1892



Figura 61 – Diabos espetam condenados

Fonte: ALIGHIERI, 1892

Nestas figuras, o que se pode visualizar é que os seres malignos são representados em formas que mesclam o humano com o animal. Estes seres horrendos teriam aparência humana, por serem dotados de razão, mas apresentam traços animais por permitirem que o ódio e a violência os dominassem, tais como as feras selvagens. Um diabo não poderia ser

totalmente humano, visto que um ser humano, na teoria moderna, deveria ser alguém que colocasse sua razão à frente dos sentimentos e utilizasse a sua capacidade de juízo antes de cometer boas ou más ações. Isso porque, como relata Neiman (2003) falando sobre o mal no pensamento moderno: “há tendências à fraqueza dentro da natureza humana, mas seu curso não é inevitável” (p. 60). Além disso, Kant (tradução de Leopoldo Holzbach, Martin Claret, 2005) também diz claramente que o homem deve se considerar a si mesmo como inteligência e não como algo que pertença ao mundo sensível (p. 85).

Doré ilustra também uma cena em que um titã desce Virgílio e Dante até uma parte mais profunda do inferno (figura 62), como sendo o gigante imensamente maior do que os dois personagens. De aparência humana, ele se mostra recurvado, como se estivesse em posição de submissão em relação ao homem escolhido pelos céus para proceder uma visita aos três reinos da vida eterna.

Esta imagem também possui uma importância singular, pois procura evidenciar que mesmo os maiores dentre os piores são, por sua carência de virtude, inferiores àqueles que a detêm. Assim como no mito bíblico em que o jovem Davi mata o gigante Golias, a representação revela um gigante submisso a um homem ainda não julgado e privilegiado por poder conhecer os reinos pós-morte ainda em vida.

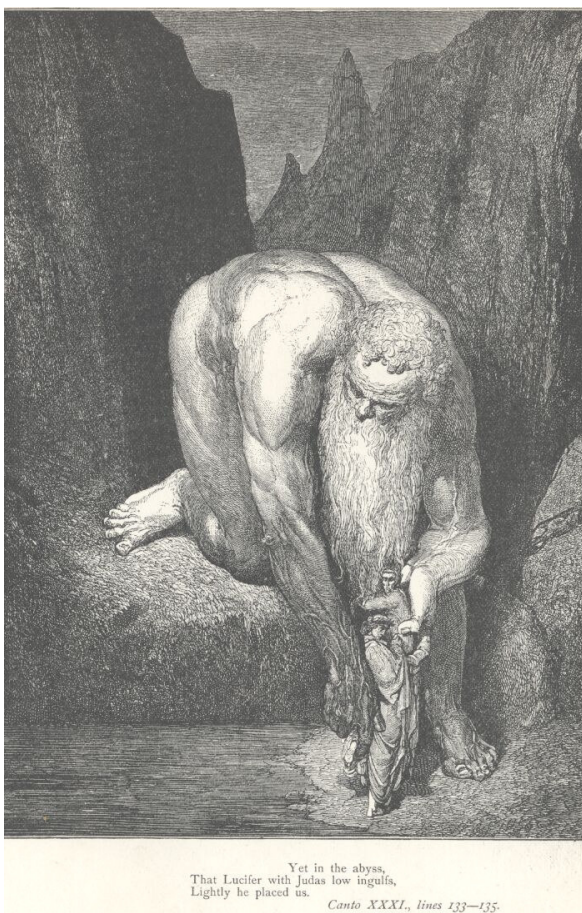


Figura 62 – Titã

Fonte: ALIGHIERI, 1892

O titã seria ainda um representante de um mundo antigo que não mais existiria. Eram seres poderosos da mitologia grega que teriam enfrentado os deuses do Olimpo, sendo por isso punidos. Estes deuses gigantes se rebelaram contra os deuses dominantes tentando tomar o seu lugar, em uma narrativa semelhante à do golpe que Lúcifer tenta dar em Deus e o qual resulta em sua queda. Há, portanto, uma analogia entre a queda do anjo traidor e os gigantes gregos. Além disso, o antigo, apesar de ser respeitado na modernidade, é tido como inferior, ou menos evoluído que tudo aquilo que é moderno. Assim, não só Doré procurou mostrar a transposição que o titã faria de Dante dentro do inferno, como pareceu querer colocá-lo em posição de

inferioridade em relação a um ser mais moderno e virtuoso.

As piores partes do inferno narrado por Dante não são compostas por fogo, como se costumava representar geralmente o reino das trevas, mas por gelo. Homens congelados com apenas a cabeça ou os pés para fora de um lago, são para Dante os dignos das partes mais profundas do inferno. Doré mostra esta imagem (figura 63) como a de um cenário nebuloso, esfumaçado, no qual as almas atormentadas vivem na dor do frio eterno, sendo que algumas parecem tentar fugir, mas não conseguem.

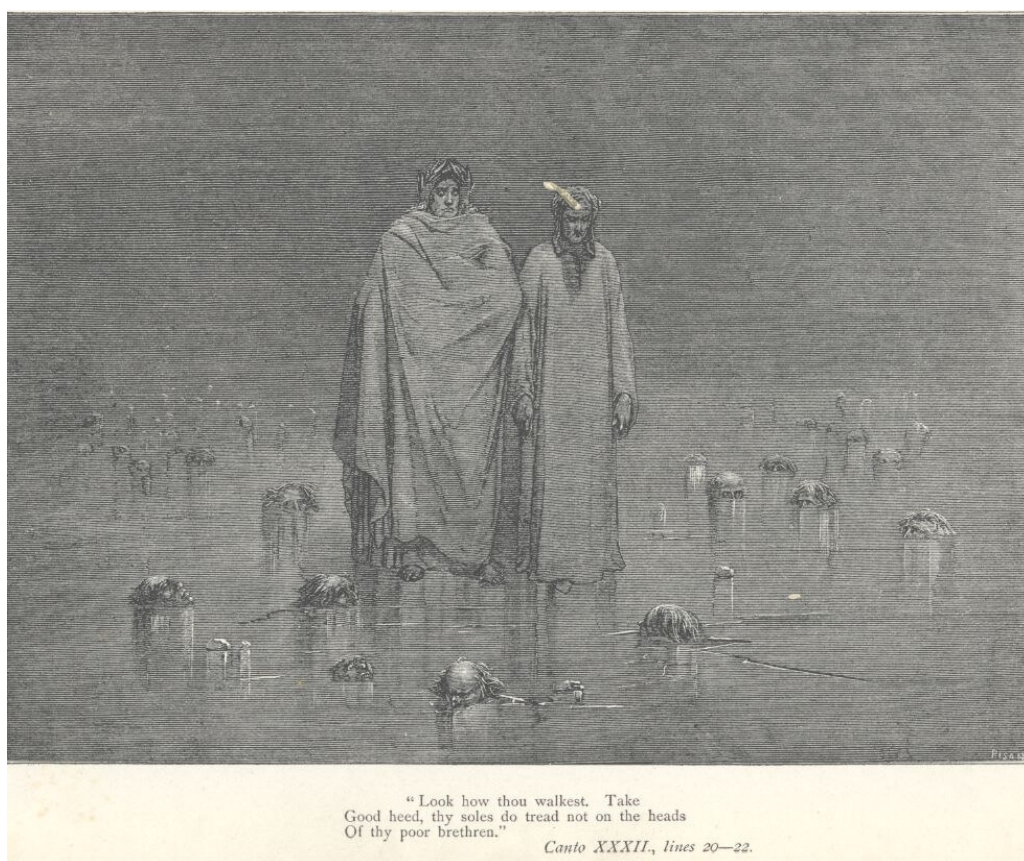


Figura 63 – Cabeças no gelo

Fonte: ALIGHIERI, 1892

Ao contrário do fogo, o gelo revela uma ausência de movimento. Quando congeladas, as coisas ficam estagnadas, paralizadas, na posição em que se encontravam quando o gelo as petrificou. Esta parte do inferno era destinada aos traidores. Dante pode ter querido representar com este frio dois aspectos: a solidão de uma pessoa que trai o seu próprio país ou seus próprios amigos e a estagnação das idéias daqueles que não aceitam algo diferente do que pensam. Durand (1997) afirma que a água é uma das representações visuais mais comumente usada em associação com o mal nas diferentes culturas que o autor estuda, pois “a água é a epifania da desgraça do tempo” (p. 96), um tempo que não volta mais, por mais que se queira tentar mudar o ocorrido, nunca haverá uma nova chance. O elemento é utilizado para condenar aquele que falta com a honra e não é digno de confiança. Segundo Kant (tradução de Leopoldo Holzbach, Martin Claret, 2005):

[...] é um sagrado mandamento da razão, que ordena de maneira incondicional e não admite restrições, por qualquer espécie de conveniência o seguinte: ser verídico (honesto) em todas as declarações.

(KANT, tradução de Leopoldo Holzbach, Martin Claret, 2005, p. 125)

Na zona final do inferno, a pior dentre as piores, encontra-se o próprio Satã (figuras 64 e 65). Um gigantesco ser maligno com dois pares de asas, chifres e uma expressão de fúria. Ele é descrito como devorando as almas dos piores traidores da história da humanidade segundo Dante: Judas, Bruto e Cássio. A imagem, porém é bastante diferente da descrita por Dante.

Na do poeta, o rei dos infernos teria três cabeças sendo uma delas vermelha, outra amarela e a outra negra e estaria chorando pelos seis olhos de suas cabeças. Na imagem de Doré, ele tem apenas uma cabeça, com feições humanas, apesar de ser um híbrido com os traços animais descritos anteriormente. Seu corpo também é coberto de pêlos e ele se mostra como se estivesse deitado ou de pé dentro de um enorme buraco. Perto dele, Dante e Virgílio parecem insetos de tão pequenos. De sua boca saem as pernas de algum traidor condenado ao pior dos castigos.

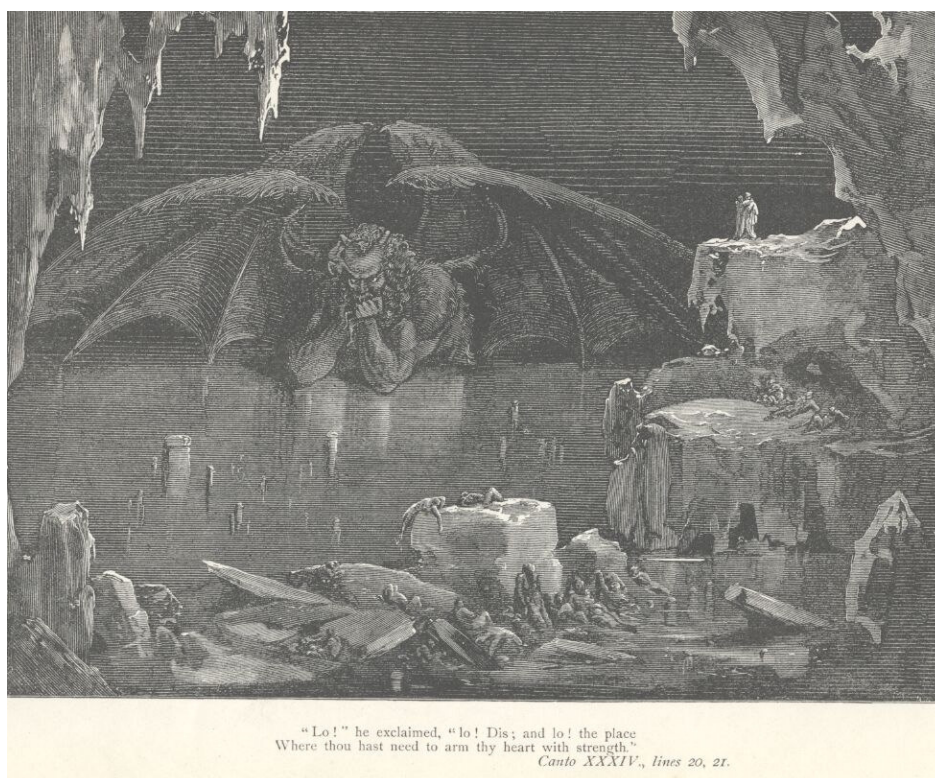


Figura 64– Satanás
O maligno devorando um condenado

Fonte: ALIGHIERI, 1892

Para a imagem que descreve o mais maléfico de todos os seres do mal, Dante utiliza-se de uma idéia bastante tradicional no campo das

representações visuais do mal. Durand (1997) afirma que a boca dentada, que tudo come, é um dos mais representativos símbolos de uma coisa que provoca nojo e pavor. Segundo esse autor, esta seria a consagração do pecado da carne. Como seria uma prática reprovável a união entre duas carnes humanas sem fins reprodutivos, o rei dos infernos se alimentando de corpos humanos seria um misto de carnivorismo e sexualidade, representando ao mesmo tempo duas facetas animais. Ainda conforme Durand (1997), a garganta terrível seria ainda uma representação do abismo, invocando o medo da queda, e no caso do próprio Satã, representando a sua queda e a de todos os que foram condenados a passar o resto da existência a seu lado. Na imagem de Doré, ao invés de três faces vemos uma só, ainda humana, de modo a evidenciar que Satã não é totalmente animal, que ele conserva ainda partes de sua forma racional, sendo, no entanto dominado por seu lado sensorial.

Diante destas representações visuais exercidas por Gustave Doré com base na obra poética de Dante Alighieri, é possível se ter uma visualização de como o mal era pensado durante a modernidade. As representações não se assemelham com a visão de mundo medieval, como se poderia pensar pelo fato de Dante ser daquele tempo. Isso porque, como já dissemos, Dante não se enquadrava neste modo de pensar, visto que foi um dos primeiros humanistas e por isso já trazia consigo a semente do pensamento moderno que viria a se destacar séculos mais tarde. Doré também não seguiu fielmente todas as descrições dadas por Dante em sua literatura. Como um artista, dotado de uma consciência crítica, ele transpôs o contexto narrativo visual para o imaginário de seu tempo. De nada adiantaria ele

produzir uma obra eminentemente medieval para um público burguês do século XIX. Se assim fosse, suas ilustrações não seriam destacadas e fariam pouco sucesso junto aos consumidores potenciais do livro ilustrado.

O imaginário moderno para as representações visuais do mal é bastante visualizável nas litografias de Doré. Especialmente a relação entre mal e moralidade fica explícita na forma como o artista trabalha monstros, condenados, anjos, filósofos e o próprio Dante. Conforme enfatiza Bauman (1998):

Nenhum de nós pode construir um mundo de significações e sentidos a partir do nada: cada um ingressa em um mundo “pré-fabricado”, em que certas coisas são importantes e outras não o são; em que as conveniências estabelecidas trazem certas coisas para a luz e deixam outras na sombra.
(BAUMAN, 1998, p. 17)

Desse modo, diante das três partes que compuseram este capítulo pudemos observar como o imaginário moderno foi permeado por noções de busca de um mundo mais perfeito, no qual os homens tivessem mais respeito uns com os outros, agissem apenas da maneira correta e explorassem ao máximo a natureza de modo a estar sempre em direção ao futuro e ao progresso. No entanto, a vida humana não é uma ciência exata, e fórmulas, em sua maioria, não são aplicáveis ao mundo prático em que vivemos. A pós-modernidade é uma decorrência deste erro de cálculo, desta falta de previsão diante de uma humanidade imprevisível. Este será o tema do nosso próximo capítulo.

4 O MAL NA PÓS-MODERNIDADE

4.1 O IMAGINÁRIO DO MAL NA PÓS-MODERNIDADE

A modernidade foi um grande momento para o pensamento sociofilosófico, comparável apenas à Antigüidade Clássica. Os autores preocupavam-se em produzir teorias cada vez melhores que a de seus concorrentes, florescendo um campo vasto de idéias para aprofundar o pensamento humano. Foi nesse período que se produziram muitos dos grandes pensadores a quem admiramos mesmo nos dias de hoje. O tempo das chamadas grandes narrativas produzidas por ilustres sábios como Descartes, Rousseau, Kant, Hegel, Marx, entre outros, parece ter chegado ao fim, de modo que as teorias na atualidade não mais se preocupam em inovar, mas sim em questionar aquilo que foi ditado por alguns destes grandes mestres, pondo em xeque suas certezas. A este novo tempo, em que não se produzem mais verdades inquestionáveis, mas sim dúvidas latejantes, pode-se chamar pós-modernidade.

A busca pela modernidade teve grande força entre os intelectuais

do período, visto que havia um desejo muito grande se afastar dos modos de vida antigos e medievais, baseados na monarquia, na igreja forte e na aristocracia. Não havia um consenso de como se procederia esta modernização, mas a necessidade de ela ocorrer era fato. A quebra destas certezas não aconteceu de pronto com este ou aquele momento histórico. A modernidade se mostrou um grande castelo construído sobre terreno arenoso e que pouco a pouco começou a ruir e está despencando até os dias de hoje. Não podemos dizer que a nossa realidade atual é totalmente desprovida de influência da cultura moderna. Ainda somos, e muito, afetados por sua forma de raciocínio e necessidade de evolução. No entanto, hoje já não estamos certos de nossas visões de mundo. Postamo-nos com ceticismo diante da política e da religião, ao defender a bandeira dos direitos humanos, da igualdade total de raças, credos e sexos. A grande maioria das pessoas apóia ideais de solidariedade e fraternidade, mas não se empolga em lutar por estes objetivos. As idéias ainda estão entre nós, mas nossa vontade de mudar o mundo já não é mais a mesma. A este período, de entropia, sentimentos confusos e síndrome do pânico, podemos chamar pós-modernidade. Bauman (1998) descreve estas sensações:

[...] observamos em muitos lugares uma crescente indiferença do estado [sic] para com sua antiga tarefa de promover um modelo de ordem tanto singular quanto abrangente, e a equanimidade sem precedentes com que a presença conjunta de vários modelos é contemplada pelos poderes vigentes. Por outro lado, pode-se distinguir o declínio do “impulso para adiante” tão crucial para o espírito moderno, o afrouxamento da moderna guerra de atrito empreendida contra a tradição, a falta de entusiasmo (ou mesmo de ressentimento) pelos esquemas

que tudo incluem da ordem decretada e que prometem colocar ou fixar tudo em seu lugar.
(BAUMAN, 1998, p. 22)

Muitos autores consideram a pós-modernidade um engodo, uma grande mentira, pois ainda estaríamos vivendo na mais completa modernidade. É uma forma de raciocínio, que tem a sua lógica e deve ser respeitada, mas que considera basicamente apenas os elementos econômicos e políticos da conjuntura mundial. No entanto, se observarmos a parte social, a parte humana das relações e modos de vida veremos que alguma coisa não está igual a 100, 150 anos atrás. As pessoas estão diferentes, agindo de maneira distinta e por motivos variados. Não somos mais os mesmos, quer nos chamemos de modernos tardios, pós-modernos, hipermodernos, complexos, ou outra nomenclatura qualquer que se atribua. Ainda somos modernos, mas não apenas isso, há algo mais que racionalidade e progressismo em nossa maneira de pensar.

Assim como a modernidade, que teve como origem um processo de mudanças iniciado no final da Idade Média, a pós-modernidade não pode ser considerada como um movimento fechado, de início e fim pré-determinados. Ela é um processo que está ocorrendo e que, portanto, não pode ser observada como um todo; apenas suas propostas podem ser identificadas. Se era possível definir a modernidade como a busca desenfreada pelo novo, o pós-moderno pode ser visto como uma valorização do arcaico e do novo concomitantemente. É o imaginário da multiplicidade, em que várias formas de expressão são aceitáveis ao mesmo tempo dentro de um momento

de hibridação. A pós-modernidade pode ser vista como a consagração da ironia, do efêmero e do jogo de acasos. Rahde (2000) explica que o período se difere da modernidade porque aposta na inclusão enquanto o antecessor pregava a exclusão.

Poder-se-ia considerar que a modernidade foi vítima de sua própria grandiosidade. Suas idéias e o conhecimento científico que se desenvolveu neste período transformaram demais o planeta, a ponto de provocar reações mais violentas do que o esperado, produzindo, ao invés da perfeição buscada, aberrações pavorosas. Dois exemplos do extremismo provocado pelas idéias modernas são o nazismo e a bomba atômica. A busca pela ordem e pela pureza nunca foi segredo entre os pensadores do período. O que Hitler e seus seguidores fizeram, porém, foi levar estas idéias ao máximo de suas potencialidades, na condução das maiores atrocidades cometidas contra a humanidade em todos os tempos. A bomba atômica é outro produto do ideal progressista moderno. A intenção de se criar uma arma tão perfeita que matasse uma população inteira com apenas um tiro foi resultado de um ímpeto de evolução científica bélica, que manifestou a maior parte das formas de destruição em massa que temos até os dias de hoje. A bomba atômica mostrou ao mundo como a vida humana havia se tornado uma mera coadjuvante dos ideais modernos. A quantidade de mortos produzida pela Segunda Guerra Mundial abriu uma grande ferida em todo esse processo. Foi por esta brecha que as dúvidas se instalaram de vez no paradigma, pondo em xeque o mundo perfeito prometido nas teorias modernas. Conforme Neiman (2003):

O que aconteceu nos campos de concentração nazistas foi tão absolutamente mau, que, diferente de qualquer outro acontecimento na história mundial, desafia a capacidade humana de compreensão.
(NEIMAN, 2003, p. 14)

Este impacto permitiu uma aceleração de um processo que já estava em construção pelo menos desde os escritos de Nietzsche, filósofo que pôs em dúvida várias certezas apontadas por seus antecessores iluministas. Nietzsche na maior parte de suas obras refutava a defesa dos valores morais e questionava as grandes doutrinas propostas por muitos autores. Em *Assim Falou Zaratustra* (Nietzsche, tradução de Alex Marins, Martin Claret, 2002), o filósofo pregava a morte de Deus e desprezava a supervalorização do homem.

Em seus textos, o filósofo revela que os valores dominantes já não satisfazem a vida em sociedade e que o homem precisará se superar e começar do zero, com a inocência de uma criança que ainda não é moldada pelas regras morais. Ele critica abertamente os pensadores anteriores a ele que julgavam estar procedendo uma fundamentação da moral. Para ele, isso não passava de ingenuidade daqueles que consideravam a moral como “dada”, como algo que não precisaria ser discutido, pois já seria bastante claro. Nietzsche (tradução de Alex Marins, Martin Claret, 2004) afirma que o que eles julgavam saber tão bem tratava-se apenas de visões arbitrárias sobre o que seria moral, baseadas apenas na cultura local em que se inseriam tais pensadores. Assim, ele sentencia que qualquer moral atuaria como uma espécie de tirania contra a natureza e, também, contra a razão.

À luz destas idéias, é possível se pensar que Nietzsche já trazia

consigo a semente para as críticas que a pós-modernidade começou a proferir contra o modelo social anterior. À frente de seu tempo, Nietzsche não obteve muito respeito à época, sendo bastante valorizado depois, quando suas idéias começaram a fazer sentido diante dos efeitos provocados pela emergência de se organizar, consertar e preparar o futuro de nosso planeta. As guerras mundiais colocaram um ponto de interrogação nos ideais modernos.

Diante do holocausto, viu-se que não se poderia isolar o homem de sua própria bestialidade. O homem não era uma máquina e não poderia ser formado apenas pela razão, desconsiderando seus impulsos, suas fraquezas e suas maldades. O ser humano não vivia eternamente em busca de uma felicidade virtuosa; mesmo com todo o conhecimento e sabedoria possíveis, ele poderia também ser corrupto, cruel e mau.

Susan Neiman (2003) revela que Auschwitz foi capaz de destruir com todas as teorias modernas a respeito do mal, pois a violência cometida nos campos de concentração foi feita com tamanha técnica e organização que as pessoas eram mortas, escravizadas e mutiladas sem que houvesse qualquer intenção má em si mesma. Na mente dos defensores do nazismo, o que eles estavam procedendo era um bem, uma maneira de promover uma seleção artificial nos moldes da seleção natural para traçar a evolução do homem, mais especificamente da raça ariana, que seria – para eles – superior às demais. Por isso, o holocausto foi capaz de por em xeque as teorias éticas modernas, pois, segundo estas, quem não é portador de uma má intenção é responsabilizado apenas por sua negligência e não por sua intencionalidade. O que se começou a pensar a partir da obra de Hannah Arendt (1989) sobre o

nazismo é que atos cometidos sem uma malignidade prestabelecida não deveriam ser isentos de sua responsabilidade e, portanto, o mal não dependia apenas da má vontade, pois mesmo ações bem-intencionadas poderiam ser más. Desse modo, podiam e deveriam ser coibidas, pois um massacre do tamanho do holocausto não pode ser simplesmente considerado culposos. Havia negligência, mas também havia a produção de um enorme mal contra a natureza humana. Conforme Neiman (2003), essa não é uma característica apenas de Auschwitz, mas da maioria dos crimes com que convivemos diariamente, pois, “no mal contemporâneo, as intenções dos indivíduos raramente correspondem à magnitude do mal que os indivíduos são capazes de causar” (p.300).

Diferentemente da modernidade, na qual havia muitas teorias sobre a ética e na qual tivemos que optar por apenas um autor de referência devido às grandes diferenças de fundamento expostas pelos teóricos, na pós-modernidade não nos basearemos em apenas um ponto de vista. Isso porque, devido à exaustão que o tema foi tratado naquele tempo, hoje se vêem poucas obras específicas de relevância sobre a ética contemporânea, isolando-a dos pressupostos modernos.

No que se refere ao mal, o imaginário da pós-modernidade também mostra-se diferenciado em relação aos tempos modernos. A moral é um termo em desuso no contemporâneo e o agir mostra-se baseado mais no instinto e no impulso do que no uso da razão. Isso porque, enquanto a modernidade apoiava-se veladamente nas doutrinas do cristianismo e pregava o dualismo e a separação abismal entre o que era bom e o que era mau, a pós-

modernidade aparenta estar mais próxima das doutrinas religiosas orientais, que pregam a existência de uma parte boa e uma parte má na natureza do espírito humano. No pós-moderno, Deus e o Diabo não estão mais no além-mundo, estão no cerne do homem, enquanto faces de sua personalidade.

O imaginário pós-moderno inclui o mal com naturalidade. Ele não é mais uma aberração, é um defeito de fábrica contido no homem:

Os mitos, os contos e lendas, os filmes, o torrão local, o trágico da vida comum – tudo isto reitera a ontogênese da vida individual e coletiva. Tudo isto diz e rediz que, ao lado do bem, ali está o mal, ele é um estilo, de arte e de vida, todo inteiro, ressurgindo regularmente nas histórias humanas.
(MAFFESOLI, 2004, p. 50)

Em seu trabalho publicado originalmente na França em 1967, Georges Bataille (1975) apresenta uma idéia que viria a se tornar a base do pensamento sociológico acerca do mal na pós-modernidade. Na obra *A Parte Maldita*, mais especificamente no capítulo *A Noção de Despesa*, o autor afirma que o ser humano necessita produzir seu próprio estrume, suas próprias negatividades. Faz parte da natureza das sociedades humanas desde o início a violência, o sexo, a escatologia, a desigualdade e a crueldade. Trata-se de uma parte da convivência entre os homens que precisa ser gasta, de modo a manter o equilíbrio. Quando não se gasta suficientemente esta despesa improdutiva, como o autor a denomina, ela se acumula e pode vir a explodir de modo a se tornar substancialmente pior do que representa enquanto conjunto de pequenas maldades. Tal como ocorreu na modernidade pelas guerras

mundiais. Por isso, na condição atual, o mal é visto não mais como um opositor do bem, mas como o seu encaixe perfeito, necessário para manter o equilíbrio.

Um dos principais resultados da descrença no progresso, na ordem e na virtude é o presenteísmo hedonista que permeia nossas sociedades nos dias atuais. As pessoas não se preocupam mais com o amanhã, mas sim com o hoje, com o que se pode fazer no aqui e agora. Há uma espécie de medo generalizado do amanhã, focado primeiro na Guerra Fria, na qual o mundo estava constantemente ameaçado de destruição total pelas armas nucleares, depois, pela violência urbana, que faz com que as pessoas não saibam se haverá realmente um amanhã e prefiram aproveitar o hoje em sua máxima potencialidade. Essa espécie de “síndrome do pânico” generalizada provoca o consumismo de mercadorias, de sexo, de prazer e de lazer. O homem pós-moderno quer fazer o máximo no menor tempo possível, sem muita intensidade, mas com grande variedade.

Nesse mundo em que o tempo parece sempre curto demais para se fazer tudo o que se deseja, não há tempo para se pensar muito antes de cada ato. Com a diminuição da influência das crenças cristãs, a moralidade não tem mais uma referência padrão, visto que as diferentes culturas e as diferentes religiões possuem cada uma um referencial de regras a serem seguidas. Isso provoca, por um lado, uma explosão de experiências sensíveis que fogem às regras da virtude, e, por outro, permitindo um crescimento na corrupção e na violência da liberdade do outro. Em uma sociedade em que os limites não estão definidos, transgredi-los torna-se bem mais fácil. Desse modo, fazer o mal em nossos dias é mais simples do que na modernidade. No

entanto, o conceito de mal atual é bastante diferente do que se apresentava naquele tempo.

O politeísmo de valores é então o meio mais seguro de se proteger do totalitarismo do pensamento totalizante. Relativismo sob todas as suas formas, ao mesmo tempo relativizando e pondo em relação. Relativiza o que poderia ambicionar o absoluto, põe em relação as diversas facetas da inteireza pessoal e social.

É exatamente o que, indo de encontro à mediação dialética baseada no absoluto bem, (re)instaura a polissemia, a sinergia do bem e do mal, da luz e da sombra.
(MAFFESOLI, 2004, p. 106)

Em um tempo em que a liberdade de agir é um dos preceitos fundamentais, na qual cada um pode escolher diferentes grupos para participar e inúmeras formas de se comportar, o que seria então considerado um mal? É possível observar que o mal no imaginário atual já não é aquilo que se contrapõe à virtude e à moralidade, visto que sexo livre, luxos excessivos e pequenas transgressões são vistos como positivos e não mais maus comportamentos. O mal, no pós-moderno, seria justamente o abuso desta liberdade para ferir a integridade do outro. Como relata Bauman (1998):

A mais odiosa impureza da versão pós-moderna da pureza não são os revolucionários, mas aqueles que desrespeitam a lei, ou fazem a lei com suas próprias mãos – assaltantes, gatunos, ladrões de carro e furtadores de loja, assim como seus alter egos – os grupos de punição sumária e os terroristas. Novamente, eles não são mais do que entusiastas da pós-modernidade, aprendizes vorazes e devotos crentes da

revelação pós-moderna, ávidos por levar as receitas de vida sugeridas por aquela lição até sua conclusão radical.
(BAUMAN, 1998, p. 26)

Jean Baudrillard (1992 e 2001) afirma que a dissolução de distâncias entre o bem e o mal no contemporâneo é tão acentuada que já não se pode dissociá-los, visto que o que é mal para alguns modos de comportamento pode ser um bem em outra comunidade. Além disso, no pós-moderno há uma entropia, uma necessidade tão manifesta de se viver intensamente que as pessoas muitas vezes passam por cima dos juízos de valor. Por essa ótica, ele considera que o mal então não existe em nosso tempo, pois está sujeito a pontos de vista. Isso porque em nosso tempo tudo parece ser levado ao exagero, ao excesso, ao sem limite, conforme ele enfoca:

Tudo isso descreve, por uma espécie de potenciação, a subida ao segundo grau, uma pressão ao limite, um estado de realização incondicional, de positividade total (todo signo negativo elevado ao segundo grau produz um positivo), da qual toda utopia, toda morte e toda negatividade foram apagadas. Um estado de ex-terminação, lavagem do negativo, como corolário a todas as outras formas reais de purificação e discriminação.
(BAUDRILLARD, 2001, p. 53)

A pós-modernidade é um tempo em que a antítese não tem vez. Enquanto na modernidade, havia uma preocupação em se polarizar e determinar as coisas como boas ou más, verdadeiras ou falsas, belas ou feias, em nosso tempo todos estes conceitos são bastante relativos. Não há mais

um absoluto, uma idéia padrão que predefina os objetos. O tempo do eterno e imutável não é mais o nosso. O pós-moderno é o período do múltiplo, do poliforme, do híbrido. Há beleza na feiúra, há tristeza na alegria, há algo de bom no mal e algo de mau no bem.

Dessa forma, o homem pós-moderno não mais submete sua máxima à razão para saber se age correta ou incorretamente. Ele simplesmente age. O bem e o mal estão inseridos no imaginário humano, em maior ou menor dose, dependendo das sociedades e das características individuais. Porém, quem decide se vai usá-los e como vai usá-los é o próprio homem. Agora a lei moral nos aparece apenas como vestígio de um passado recente, sendo ainda repassada para nós por parentes que viveram aqueles tempos em que a virtude valia à pena. Quem recebe estas lições ainda se influencia delas. Quem não as recebe guia-se pelas leis escritas nos livros e executadas pelas autoridades ou, então, pelas leis naturais, aquelas que existem desde que o homem se agrupou com outros nas primeiras comunidades quando, para permitir a convivência, houve a necessidade de se estabelecer certos limites. Uma coisa é definir que não se pode matar alguém, visto que nesse caso a comunidade inteira se põe em ameaça. Outra, é arbitrariamente dizer que não se pode fazer sexo antes do casamento. Assim se diferencia uma lei que é dada naturalmente pela sociedade de uma que é criada com objetivos puramente morais.

As formas de mal que observamos em nosso contemporâneo pós-moderno desafiam a idéia de que a razão seria capaz de impedir que se cometesse más ações, conforme aponta Kant em suas obras. Um forte

exemplo de que alguém pode se utilizar da racionalidade para cometer um mal foram os acontecimentos de 11 de setembro. Para Susan Neiman (2003), o terrorismo utilizado no atentado premeditado contra as Torres Gêmeas e a outros símbolos norte-americanos demonstrou o uso do raciocínio em prol da maldade:

[...] 11 de setembro foi assustadoramente intencional. A premeditação envolvida foi intensa. Os assassinos concentraram-se precisamente em seu objetivo e realizaram todos os esforços possíveis para atingi-lo – do exato planejamento exigido para anos de coordenação à preparação de suas próprias mortes certas. O uso mais claro da racionalidade instrumental foi equivalente ao mais claro desafio de raciocínio moral. [...] Os objetivos dos terroristas eram, isso sim, produzir o que a moralidade tenta evitar: morte e medo. (NEIMAN, 2003, p. 311)

Conforme Baudrillard (2001), no momento em que fazemos tudo o que temos vontade e realizamos todos os nossos desejos, estamos projetando um mundo em que não haverá mais lugar para a fantasia, para o sonho ou a utopia, pois tais como crianças que ganham tudo o que pedem não veremos mais graça em idealizar, pois tudo o que quisermos estará ao nosso alcance. Esse mundo seria capaz de expurgar para fora de si todo o mal, toda a negatividade. Isso para ele seria um crime perfeito, no qual as vontades humanas deixariam de ser espontâneas para se tornarem automáticas. De certa forma, a moralidade continha os impulsos humanos e fomentava a imaginação. A carência de normas, pelo contrário, permite ao homem fazer tudo aquilo que quer. Ele permanece sempre querendo mais, mas nunca se

contenta com o que obtém. O ponto em que o autor quer chegar é que, de certa forma, não abandonamos uma parte bestial do projeto da modernidade: a de querer melhorar o homem, talvez pretendendo construir o que alguns chamam de pós-humano. A pós-modernidade, ao invés de querer privar o homem de seus defeitos limitando-o, como o fez a modernidade, se propõe a eliminar a parte ruim incluindo-a, assimilando-a ao caos de sensações e neutralizando-a com a realização do máximo de desejos possível.

Essa teoria de que em nosso tempo se pretenderia a construção de um mundo perfeitamente livre e consumista, encontra respaldo também em Bauman (1998). Este autor afirma que há uma tendência a se varrer para debaixo do tapete as partes ruins de nossa sociedade atual. Os criminosos, por exemplo, são hoje o exemplo da impureza que contamina o *laissez-faire* pós-moderno, pois ameaçam a felicidade consumista do outro, no sentido de atrapalhar a vontade das pessoas comuns de comprar, de ter liberdade de prazeres e aproveitar intensamente a vida. Por isso, ladrões, estupradores, assassinos e pedófilos, que, conforme o autor, são entusiastas dos tempos pós-modernos, devem ser isolados e retirados da sociedade para não atrapalhar a sua explosão de descobertas e intensas sensações.

Viver em um mundo liberal e cheio de incertezas, contudo, não provoca apenas euforia. Enquanto os jovens dedicam-se a celebrar intensamente sua falta de responsabilidades para com o mundo em que vivem, os adultos manifestam uma grande angústia. Há uma contradição forte que faz com que eles precisem trabalhar, educar e preservar certos valores morais que hoje parecem não mais fazer sentido, mas que sem eles não há como ser um

trabalhador, um pai, um cidadão, visto que as instituições que organizam nossa sociedade ainda são essencialmente modernas. Este homem então precisa se valer de múltiplas identidades que formam a sua personalidade e lhe permitem lidar com os dois fenômenos ao mesmo tempo: as obrigações que a modernidade lhe impõe no cotidiano e a vontade de fugir do comum, de extravasar e de agir com o impulso a que a pós-modernidade lhe chama.

Conforme Maffesoli (2003), esta dupla chamada a que somos submetidos cotidianamente faz com que tenhamos que assumir diversas facetas que nos permitem integrar-nos com os diferentes grupos com que temos afinidade e com quem dividimos o nosso dia a dia. A isso o sociólogo chama de “tribalismo”, uma capacidade do homem pós-moderno de se adaptar aos diferentes meios para que possa desfrutar daquilo que deseja e do que precisa. O autor refere ainda que em nosso tempo já não separamos mais as coisas essenciais das coisas fúteis, pois desde que abolimos a noção de finalidade, passamos a considerar tudo o que nos interessa como relevante: “quando nada é importante, tudo tem importância” (MAFFESOLI, 2003, p. 65).

A insatisfação e a ansiedade diante das diversas possibilidades que a vida lhe oferece, mas que não se pode ter todas ao mesmo tempo, fazem com que os “demônios interiores” do homem pós-moderno apareçam com mais facilidade. O impulso e a vontade de acompanhar um tempo que parece sempre andar mais rápido do que se pode alcançar permitem ao homem transgredir a moral tradicional, permitindo que assumidamente sejamos bons e maus em nós mesmos, sem haver necessidade de se mascarar esta fraqueza. Quando incitado pela natureza ou pelos devaneios da mente, o

homem pode agir mal, sem por isso ser alguém essencialmente mal.

Desse modo, pode-se pensar o mal no imaginário pós-moderno não como algo que pode ser evitado por uma razão capaz de impor uma determinada lei moral e, da mesma forma, mas como algo que não depende apenas de uma intenção negativa em si mesma. O mal pode ser planejado, premeditado e racionalizado. Da mesma forma, quem o comete pode fazê-lo sem uma intenção má em si – como aquele que aperta o gatilho de uma arma apenas para brincar e acaba matando alguém – ou com uma nítida vontade de o fazer, mas a má intenção não pode mais ser considerada um pré-requisito para que ocorra uma má ação. Assim no pós-moderno, o mal não pode ser vislumbrado apenas no âmbito moral, visto que em um mundo globalizado existem várias convenções morais dos mais diversos cantos do planeta entrando em choque diariamente. O que é um mal no Brasil pode não o ser na Tailândia e, do mesmo modo, o oposto ocorre. O que podemos considerar mal atualmente é aquilo que desafia a nossa capacidade de compreensão e que ameaça o equilíbrio de uma sociedade. Diariamente vemos surgir, graças às inovações tecnológicas, novas formas de mal que se postam ao lado dos antigos formatos. Outras situações, que antes eram consideradas males, hoje já não o são, sendo vistas como atos neutros, ou mesmo benéficos.

Os males podem ser reconhecidos como tais sem insistir na idéia de que o mal tem uma essência. Nossa incapacidade de encontrar algo profundo que seja comum aos assassinatos em massa cometidos por terroristas e à fome perpetuada por interesses corporativos não evita que condenemos ambos. Pensar com clareza é crucial; encontrar fórmulas não é, pois as possibilidades contemporâneas ameaçam qualquer tentativa

moderna de separar os males morais dos naturais.
(NEIMAN, 2003, p. 314)

Assim é possível observar que a quebra de paradigmas promovida pela pós-modernidade atingiu também o campo da ética, modificando os modos de se pensar o bem e o mal em nosso tempo. O bem para nós não é mais aquilo que é conforme o dever, mas o que proporciona a integração, a interação e o equilíbrio da vivência em sociedade. O mal, por seu lado, deixou de ter uma conotação tão absoluta como a de opositor eterno do bem. O mal continua nos proporcionando incômodo e desprazer, mas é visto como um fato, como uma face da natureza humana que, muitas vezes, independe da vontade de quem o comete. Por impulso, fraqueza, raiva ou alucinação, qualquer um de nós está sujeito a cometer um ato impróprio e causar o mal. É por isso que, quando se representa o mal nas imagens pós-modernas, tenta-se mostrá-lo cada vez menos distante do bem, ou mesmo, não compará-lo ao bem, mas mostrá-lo como uma característica, um dentre os múltiplos rostos que o homem pode assumir. Mesmo figuras míticas como diabos e bruxas hoje parecem eufemizados, amenizados, como se lá dentro, bem no fundo, ainda guardassem um resquício de bondade, uma bondade integrante da natureza do ser racional híbrido, que carrega consigo um imaginário moral contraditório, formado pelo turbilhão de informações que recebemos a cada dia e que nos mostram as coisas como certas em dadas ocasiões e como erradas em outras, impossibilitando a formação de um juízo de valor único e imperativo. No pós-moderno, não somos mais categóricos.

Na próxima etapa, trabalharemos as representações visuais do mal no pós-moderno, observando como estes conceitos, ou esta falta de conceitos, são mostrados mais claramente nas imagens. Na última parte deste capítulo, percorreremos as imagens do filme *Constantine*, a fim de observar se o imaginário pós-moderno acerca do mal pode ser visualizado na narrativa.

4.2 AS REPRESENTAÇÕES VISUAIS DO MAL NA PÓS-MODERNIDADE

Se a modernidade foi o tempo do capitalismo liberal, do protestantismo e do racionalismo, a pós-modernidade, por sua vez, é a época do consumismo em que as manifestações culturais se transformam não mais em produtos manufaturados, como enfocavam Adorno e Horkheimer (tradução de Guido Antônio de Almeida, Jorge Zahar, 1997), mas em objetos de desejo, um desejo em constante mutação e renovação, sujeito a opiniões de momento. Conforme Lipovetsky (1989), vivemos sob a lei da obsolescência, da sedução e da diversificação. Isso faz com que, ao longo dos anos, as coisas venham e se vão, as idéias surjam, sejam refutadas e depois retornem com força. Vivemos não mais em um tempo linear, mas em uma espiral temporal, de acordo com Eliade (1981). Isso faz com que as idéias que envolvem determinadas temáticas estejam em constante mutação, sendo pensadas e abordadas de diferentes maneiras. É justamente esta falta de unidade que caracteriza o pós-moderno, a exaltação do múltiplo, do híbrido e do paradoxo.

Nesse contexto, o mal acabou tornando-se não mais uma referência ética – visto que a abordagem moralista da vivência deixou de ser a

premissa básica do ideal de convivência em harmonia –, mas apenas mais um objeto de consumo. Muchembled (2001) afirma que em um tempo em que há a exaltação do hedonismo, da busca pela felicidade e do prazer, a figura do Diabo é mostrada como algo divertido, de forma completamente oposta ao que ocorria na Idade Média, quando o maléfico era temido, e na Modernidade, quando sua existência era questionada. O homem pós-moderno é bastante voltado ao misticismo, valorizando coisas como horóscopo, numerologia, feitiçaria, seitas religiosas, curas espirituais e religiões alternativas. Em um ambiente assim, a figura do diabo pode retornar à tona, como mais uma das possibilidades de existência levantadas nos dias de hoje. Vivemos novamente em um cenário de crenças e lendas, no qual se destacam o culto aos extraterrestres, histórias de seres como o chupa-cabras e mitos urbanos envolvendo fantasmas e monstros.

Figura 65 – Cerveja
A figura do Diabo é utilizada como marca e em propagandas de cerveja

Fonte: <http://www.thedevils.com>



Além de ser reincorporado ao imaginário, o mal enquanto entidade se apresenta de diferentes maneiras. Pode ser levado a sério em crenças evangélicas que pregam a expulsão dos demônios e em seitas que idolatram o próprio Satã; pode ser utilizado como uma forma de rebeldia, como através das bandas de *rock* e *heavy metal* que se utilizam de símbolos satânicos apenas para enfatizar uma atitude irreverente; e pode também, ser enfatizado de forma irônica, especialmente em peças publicitárias, nas quais a imagem do diabo é associada aos prazeres e à sedução, como esboça Muchembled (2001):

O pobre Belzebu vê-se empurrado a esta cavalgada desenfreada em direção ao gozo. E nela às vezes chega a perder toda a conotação demoníaca, para tornar-se simples metáfora lúdica do extremo deleite, do mais completo bem-estar.
(MUCHEMBLED, 2001, p. 302)

Se na modernidade o racionalismo quis diminuir a influência das questões religiosas disfarçando a doutrina judaico-cristã de racionalismo humanista, na pós-modernidade é que se conseguiu um afastamento maior dos preceitos ditados pela Igreja Católica e pelo protestantismo. Isso porque no novo tempo as pessoas começaram a conhecer novas possibilidades religiosas. Com a expansão das formas de comunicação e de interligação das diferentes culturas através do cinema, da televisão e dos jornais, começaram a parecer influências de outros hábitos e crenças dentro de uma determinada sociedade. Desse modo, as religiões orientais que até então restringiam-se

basicamente aos povos em que surgiram chegaram até o Ocidente, pregando um modo de vida mais espiritualizado e flexível, disposto a manter o corpo e a mente em sintonia. Ao mesmo tempo, o Vaticano começou a perder o controle da formação de seitas cristãs alternativas, o que fomentou o surgimento de dezenas de fés ditas evangélicas que não estão submetidas ao controle papal. A abertura do Ocidente para estes novos tipos de fé enfraqueceu o poderio da Igreja centralizada e conseqüentemente da doutrina moral por ela pregada e relida pelos pensadores racionalistas. Algumas destas novas religiões são ainda mais rígidas do que foi o cristianismo com relação à virtude de seus participantes; outras, são mais liberais e se destacam dentre os adeptos de idéias de hedonismo e *carpe diem*.

Se o contexto visual da modernidade pode ser percebido no Regime Diurno do Imaginário de Gilbert Durand (1997), muitos dos elementos que podemos observar no pós-moderno são localizáveis no Regime Noturno esboçado pelo mesmo autor. Conforme Durand (1997), ao contrário do Regime Diurno, no qual sob a luz era hábito se contrapor luz e sombras, à noite, na escuridão as diferenças são relativizadas. O que causava medo e o que causava alegria são dispostos lado a lado sem diferenciação. Nas palavras do antropólogo: “ao regime heróico da antítese vai suceder o regime pleno do eufemismo” (p. 194).

Na modernidade, as formas que lembravam a libido, as partes sexuais ou escatológicas do ser humano eram vinculadas a representações visuais de mal, como o rio cuja fluidez das águas lembravam o fluxo menstrual, por exemplo. Na condição atual, estes símbolos são atenuados, ou mesmo

exaltados, deixando de representar o negativo para apontar o neutro, ou mesmo, o positivo. Durand (1997) explica que isso ocorre como o efeito de uma dupla negação: o Regime Noturno do Imaginário nega aquilo que antes era renegado e da mesma forma que uma multiplicação entre números negativos tem como resultado algo positivo. Por exemplo: a virgindade era a negação do sexo, a negação da virgindade, por sua vez, é uma negação da negação e, portanto, uma afirmação, do tipo “faça sexo”.

Uma das características deste novo tempo é a valorização do corpo, ao invés de rejeitá-lo como parte não-essencial, o imaginário pós-moderno o aprecia e o venera. O feminino, portanto, neste tempo deixa de ser visto como uma ameaça, para se tornar um objeto de adoração em função de sua graciosidade e fertilidade.



Figura 66 – Real beleza
A figura feminina ganha espaço e destaque na comunicação

Fonte:
<http://pubaddict.files.wordpress.com/2007/02/d9.jpg>

Ao contrário do que ocorria no simbólico moderno, quando as trevas eram interpretadas como algo negativo, no pós-moderno, elas são vistas como algo que tem algo de bom. A noite, por exemplo, ao invés de ser uma representação dos perigos, é agora exaltada por sua beleza e suas possibilidades de diversão. O mesmo também ocorre em relação ao colorido das representações visuais. Enquanto antes havia um predomínio dos tons pastéis, negros e cinzas, agora há uma valorização do colorido e do multicolorido. De acordo com Durand (1997):

Na linguagem mística tudo se eufemiza: a queda torna-se descida, a manducação, engolimento, as trevas adoçam-se em noite, a matéria, em mãe e os túmulos, em moradas bem-aventuradas e berços.
(DURAND, 1997, p. 273)

O mal na pós-modernidade encontra o seu lugar na existência. Como todas as coisas, tem a sua função e a sua utilidade. Neste tempo, até mesmo o excremento é valorizado. Essa nossa parte ruim pode ser vista como algo terapêutico, além de ser a primeira produção do homem a partir de seu nascimento. As fezes não são só aquilo que a maioria dos animais produzem como resultado de sua digestão – elas também vão servir para adubar as plantações e realimentar o homem. Do mesmo modo ocorre com o mal: a sua existência faz os homens pensarem sobre o que fazem e pode ajudá-los a se tornarem pessoas melhores.

Um dos elementos visuais bastante presentes da abordagem das

imagens do mal no pós-moderno é a androginia. O uso de seres que não se pode definir se são femininos ou masculinos é uma forma de representar o híbrido, um ser que está além do dualismo humano de ser por natureza homem ou mulher. A androginia é também a expressão da máxima exploração do sexual, visto que um ser bissexuado pode experimentar o máximo de sensações e prazeres possíveis, um mito que condiz bem com o êxtase hedonista contemporâneo. Para Maffesoli (1996), a androginia é a expressão desse discurso pós-moderno:

[...] as culturas onde a tônica será colocada no difuso, na sombra, no pluralismo teórico e organizacional, verão se desenvolver um processo de identificação, onde o sexo será menos uma entidade estabelecida de uma vez por todas, que uma construção pontual dependente das situações vividas. A partir de então, não haverá mais as funções naturais e eternas a preencher, mas papéis cambiantes, segundo as ocorrências do presente.

(MAFFESOLI, 1996, p. 318)

Figura 67 – David Bowie
Artista teve sua fase andrógina

Fonte:
<http://www.mnemocine.com.br/cinema/images/image018.jpg>



Com toda esta transformação no cenário religioso, a maneira de se pensar o mal foi alterada. Ele não é visto mais como um contraponto ao bem, mas uma noção que para a maioria das pessoas não representa algo a ser temido. Entretanto, é uma parte de nós mesmos e de nossa sociedade, que existe e com a qual se deve conviver. O mal na pós-modernidade é relativizado, eufemizado. Sua representação é feita com leveza, de modo a torná-lo menos impactante e poderoso, sendo exposto como ambíguo ou ridículo. Isso porque não mais tem efeito representar como ameaça um Diabo chifrudo, sentado em seu trono em um inferno de fogo, se a maioria as pessoas não mais temem esta figura e muitas nem mesmo acreditam nela.

Com o misticismo oficialmente de volta ao imaginário ocidental, os meios de comunicação se permitiram explorar ao máximo esta temática, criando livros, filmes, novelas e quadrinhos a respeito de tramas contendo monstros como vampiros, lobisomens, bruxas, duendes, demônios e fadas. Estes seres, no entanto, não são tratados como seres absolutamente maus ou bons, são mostrados como híbridos e muitas vezes representados de forma oposta à figura originalmente representada, como um vampiro bonzinho ou um anjo malvado.



Figura 68 – Zé Vampir
O vampiro bonzinho da Turma da Mônica

Fonte:
<http://www.gpdeseenhos.com.br/imagens/turmamonica/zevampir3.jpg>

No cinema hollywoodiano, diferentes abordagens foram feitas utilizando como temática os seres do mal. Alguns dos mais peculiares destes filmes são *Endiabrado* (2000), *O Advogado do Diabo* (1997) e *Entrevista com o Vampiro* (1994). Nenhum destes filmes pode ser considerado de terror, o que por si só já é uma diferenciação na abordagem do mal como elemento principal da narrativa. *Endiabrado* é uma comédia com Brendan Fraser e Elizabeth Hurley, na qual um atrapalhado protagonista vende sua alma ao diabo para conquistar uma garota. O interessante é que o ser satânico da trama é interpretado pela belíssima atriz, que aparece sempre trajando roupas sensuais e tem uma aparência agradável e atraente. Esta “diaba” também é um tanto confusa, pois não consegue atender aos desejos do protagonista e ela sempre dá um jeito de estragar seus planos. Nesta narrativa, a figura representativa do mal não é mostrada como uma ameaça ou um ser horrendo, mas uma entidade repleta de sensualidade, disposta a conceder ao protagonista todos os prazeres de que ele poderia dispor.



Figura 69 – Endiabrado
Diaba sexy do filme

Fonte:
<http://salidadecanacha.files.wordpress.com/2007/03/bedazzled-800.jpg>

O Advogado do Diabo é uma narrativa de suspense que procura mostrar o quanto o mal está localizado dentro de nós e como de uma maneira bastante fácil podemos trazê-lo à tona. A trama conta a história de um jovem advogado (Keanu Reeves) que, por sua vaidade e seu orgulho, não admite perder suas causas, mesmo sabendo que está errado. Ao deixar de punir um pedófilo, seu cliente, ele se torna o centro de interesse da sedução de uma grande firma de advocacia. Cada vez mais envolvido com seu lado negativo, o personagem se torna alvo de uma trama de ocultismo que lhe revela ser seu chefe o próprio Satanás (Al Pacino). O relevante desta narrativa, além de mostrar como o mal está dentro de cada ser humano é mostrar que o mal em nosso tempo pode ser visualizado pela ganância e pela obsessão capitalista do lucro e do luxo. O Diabo nesta narrativa também é mostrado como alguém comum, distante dos estereótipos de chifres, rabo e aparência monstruosa.



Figura 70 – Advogado do Diabo
Al Pacino como um Satã pós-moderno

Fonte:
<http://www.logoseletronico.com/arqcinemages/tribunal/5.jpg>

A terceira narrativa que observamos, *Entrevista com o Vampiro*, é uma trama que aborda a vida de um monstro a partir de seu próprio ponto de vista, trazendo sua poética, expressando suas paixões, seus tormentos e seus desejos. O filme humaniza os vampiros protagonistas, trazendo-os para uma ambigüidade de sensações e emoções, sendo que eles mesmos não sabem se são bons ou maus. O filme também quebra diversos paradigmas ao explorar a androginia (do vampiro Lestat, interpretado por Tom Cruise), a bissexualidade dos protagonistas, a pedofilia, visto que o vampiro Louis (Brad Pitt) casa-se com a vampira-criança Claudia, a quem ele transformou apenas para salvá-la da peste negra que dizimava a população no tempo em que se passava a trama.



Figura 71– Entrevista com o Vampiro
O ambíguo Louis com sua esposa criança

Fonte: <http://www.psnrol.com/img/VAMPIROS5.jpg>

Conforme Durand (1997), a eufemização do mal que ocorre nas manifestações visuais da pós-modernidade é herdeira do romantismo do

século XVII, mais especificamente da narrativa de John Milton, *O Paraíso Perdido*, que descreve a queda de Lúcifer do paraíso ao inferno por sua traição a Deus. Nessa obra, o Diabo é mostrado como alguém que já participou do Bem Supremo, que foi digno de confiança de Deus, e que se rendeu ao Mal, tornando-se a sua encarnação. O que esta obra traz de influência para a pós-modernidade é o fato de mostrar um Satanás que já fora em parte bom e que pode, um dia, voltar a sê-lo.

Na televisão brasileira, as telenovelas também enfocaram o mal de uma maneira pouco convencional nas tramas das últimas décadas. Apesar de os vilões humanos possuírem uma relação maniqueísta com os heróis da maioria das narrativas, os seres ocultos nas tramas são mostrados de uma forma mais híbrida e menos dualista. Nas tramas que abordaram o vampirismo, tais como *Vamp* (1991) e *O Beijo do Vampiro* (2002), vários destes seres foram mostrados como monstros “do bem”, seres que apesar de aparência e desejos cruéis conseguem mesmo assim explorar sua bondade, tais como a personagem Natasha (Cláudia Ohana) e o vampiro malvado Bóris (Tarcísio Meira) que gradualmente se torna bonzinho. Na novela recentemente exibida, *Eterna Magia* (2007), uma das vilãs da narrativa, a bruxa Eva (Malu Mader) mostrou-se pouco a pouco uma personagem que não é de todo má, mas que age de acordo com seus interesses, porém sem deixar de manifestar culpa por seus atos. Eva não representa o mal em si mesmo, mas uma forma de mal eufemizada, dissolvida nas fraquezas da natureza humana.



Figura 72 – Bóris
O vampiro mau que torna-se bonzinho

Fonte: <http://www.novomilenio.inf.br/ano02/0209fcd1.jpg>

Enquanto nos filmes e nas histórias em quadrinhos proliferam narrativas de seres do mal, ruins mas humanos, cruéis mas hesitantes, na publicidade vemos uma abordagem também bastante interessante. Os símbolos do mal são utilizados para pregar a exaltação dos prazeres, como em anúncios de lingerie, no qual as mulheres são representadas como diabinhas, e comerciais de cerveja, no qual os protagonistas preferem a companhia do diabo a deixar de beber. Outra abordagem ridiculariza os monstros, mostrando-os como invejosos, tristes e tolos. De acordo com Muchembled (2001), a “publicidade não hesita em pedir emprestado à religião a sua linguagem simbólica” (p. 301).

Os anúncios da pós-modernidade costumam representar o mal de forma irônica ou associada à venda de prazeres. São comuns menções a seres maléficos para explorar a venda de lingerie ou de bebidas alcoólicas. Sendo o religioso vinculado ao moralmente correto e contrário aos vícios, a figura destas

entidades transgressoras é uma maneira de passar a idéia de que determinada coisa é tão boa que compensa mesmo a possibilidade de ir para o inferno ou se tornar um homem mau. Este inferno, no entanto, geralmente não é mostrado como um lugar terrível, mas como um local onde a exploração dos prazeres corre solta, sem controle, e isso é demonstrado como algo bom. Na abordagem cômica relacionada às imagens do mal, estes seres são mostrados como tolos ou ridículos, sendo facilmente enganados ou surpreendidos pelas atitudes dos homens.

Figura 73 – Lingerie

A figura do diabo é associada ao prazer e à sensualidade no pós-moderno

Fonte:

http://aussie_news_views.typepad.com/aussie_news_views/images/she_devil_jpg_1.jpg



Um comercial apresentado no ano de 2006 nas televisões brasileiras – do qual, infelizmente não conseguimos imagens – mostrava uma idosa que preparava tudo o que o marido falecido mais gostava – cerveja, salgadinhos e futebol –, depois o chamava em uma sessão espírita. O velhinho aparecia no céu e depois descia, pegava a cerveja e ia direto ao inferno onde bebia rodeado de belas garotas jovens. Outro anúncio que se utiliza dos

elementos simbólicos do mal é o das pastilhas Freegels que mostra um diabo congelado pela refrescância da bala, com expressão de satisfação. Os dois exemplos possuem uma comicidade que torna as figuras do mal menos impactantes e as explora como uma forma de fugir ao senso comum e provocar surpresa no espectador.



Figura 74 – Freegels
O Diabo hoje em dia vende até balas de hortelã.

Fonte: <http://www.fabraquinteiro.com.br>

Nas histórias em quadrinhos há, desde o final da década de 50, uma tendência a se diminuir as diferenças entre os heróis e os vilões nas narrativas. O surgimento de protagonistas anti-heróis, como Zé Carioca, Recruta Zero, Charlie Brown e Homem-Aranha, permitiu uma nova abordagem aos roteiros, dando destaque a personagens com defeitos de personalidade, dilemas morais, e uma imperfeição física e mesmo de caráter. Estes sujeitos estavam nas histórias não para mostrar o quanto eram infalíveis e corajosos, como seus antecessores. Serviam para mostrar como os heróis das narrativas

podiam ser parecidos com os homens comuns, dotados de fraquezas e cometendo erros. Esta modificação de abordagem permitiu a criação de um número imenso de novos títulos até os dias de hoje. Permitiu, também, que os velhos heróis surgidos na época de ouro dos quadrinhos (os anos 30) fossem mostrados de novas maneiras, enfocando sua falibilidade e seus conflitos pessoais.



Figura 75 – Batman Como cavaleiro das trevas o herói envelheceu

Fonte: MILLER, 1987

Um bom exemplo destas transformações é o Batman. O personagem foi bastante modificado em relação à sua abordagem moderna. Criada por Frank Miller, a série *O Cavaleiro das Trevas*, publicada no Brasil em 1987, mostrou um Batman mais maduro – com cerca de 50 anos – e violento. Nela, após uma década de aposentadoria, o “morcego” resolve voltar à ativa para combater os crimes urbanos em Gotham City. Mais reflexivo, o herói entende que a culpa da criminalidade não é apenas dos bandidos, mas da sociedade e dos governantes. Um dado interessante na série é a constante exibição do que a opinião pública e a imprensa pensam sobre o que o herói está fazendo, algo que tira o paladino do Olimpo e o coloca como alvo do

juízo popular.

Uma das revistas que como um todo representa bem a pós-modernidade é *Sandman*. Original de 1939, mas deixado de lado pela DC Comics, o personagem foi recriado por Neil Gaiman no final dos anos 80. O novo Sandman é um homem pálido, de cabelos arrepiados, senhor dos sonhos. Suas histórias ocorrem dentro dos sonhos dos personagens e por isso mesmo têm um tom surrealista, permitindo a existência de situações improváveis na vida real. São freqüentes também abordagens libidinosas, misturando sexo, sofrimento e violência. As histórias representam desejos, tormentos e aflições. No visual de algumas narrativas, destacam-se as falas de Sandman, que são escritas em um balão preto, enquanto as dos outros personagens aparecem no tradicional balão branco. A cada trama, o traçado das personagens pode se modificar. Por vezes é desenho; noutras é rabisco; em terceiras é pintura. As letras utilizadas também variam a cada história, ou até mesmo dentro da mesma história. No universo de Sandman, há outros seres mitológicos mostrados de uma forma inovadora. O personagem possui seis irmãos, nominados com a letra "D" em inglês, todos dotados de poderes que influenciam os seres humanos. São eles: Destino (Destiny), Morte (Death), Destruição (Destruction), Desejo (Desire), Desespero (Despair) e Delírio (Delirious), além do próprio Sandman (Sonho - Dream). Os que possuem as formas mais peculiares são Desejo e Morte. Desejo é mostrado como um andrógino, um personagem que não se sabe se é homem ou mulher e essa sua condição é totalmente assumida, pois Sandman o chama de irmão-irmã. A morte, por sua vez, é representada como uma bela jovem tímida, dotada de

uma aparência frágil e um pouco triste.

Seria, então, uma brincadeira com o diabo, ou melhor, com a parte sombria do ser, um meio de atenuar a angústia, de projetá-la para fora de si utilizando os livros, as histórias em quadrinhos e outros tantos canais de circulação de uma filosofia individualista marcadamente hedonista.
(MUCHEMBLED, 2001, p. 348)



Figuras 76, 77 e 78 – Sandman, Morte e Desejo
O senhor dos Sonhos, sua irmã, uma morte adorável e Desejo, seu irmão-irmã, como o personagem chama: um ser andrógino

Fonte: GAIMAN, 1990 e 1997

O *rock and roll* assumiu, a partir dos anos 70, uma postura mais agressiva. Com o desenvolvimento de músicas mais “pesadas” em ritmo e letras, a postura de adolescentes rebeldes foi posta um pouco de lado para dar lugar a performances – que invocavam o niilismo através de máscaras que enfocavam a marginalidade, o submundo, o satanismo e tudo mais o que pudesse chocar e causar impacto. O surgimento do *heavy metal* e do *punk rock* trouxe à tona os desvios de conduta celebrados pelos roqueiros e que até

então eram abafados pelas gravadoras com o intuito de não provocar reação dos pais diante do que era escutado por seus filhos. Esta geração de novos roqueiros assumiu o consumo de drogas e usou e abusou do sexo. O sucesso desta nova imagem fez com que as gravadoras perdessem o medo de apostar em uma aparência de mau exemplo para suas bandas. O contrário então ocorreu, as bandas de rock que nasciam tinham que explorar um lado mais agressivo, mais transgressor, a fim de cativar o público.

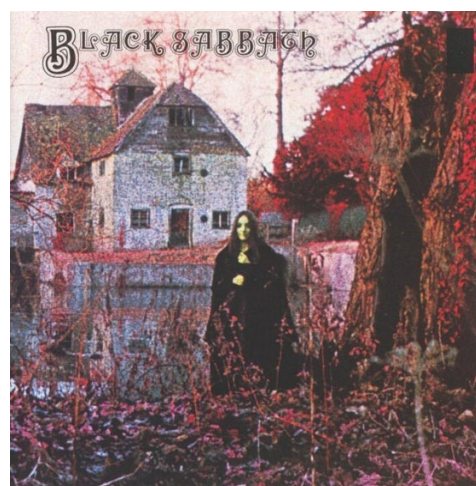


Figura 79 – Cabeça de bode
Encarte do disco *Goats Head Soup*, dos Rolling Stones

Fonte: Rolling Stones, 1973

Bons exemplos de bandas que utilizaram o mal como influência para sua visualidade foram os Rolling Stones, AC/DC e Black Sabbath. Os Rolling Stones precisaram se adaptar aos novos tempos e, aproveitando a fama de satanistas que detinham desde a criação do álbum *Their Satanic Majesties Request* (1967), exploraram este lado mais vezes com a composição da música *Simpathy for the Devil* (1968) e do uso de um encarte com uma cabeça de bode que cozinha no sangue, como um ritual de ocultismo no disco

Goats Head Soup (1973). O Black Sabbath é referência quando se lembra de uma banda que manifestou abertamente sua “opção” pelo satanismo. Esta opção era, definitivamente marketing, uma idéia da banda para se destacar em meio a uma onda de filmes de terror e proliferação de seitas satanistas nos Estados Unidos e na Europa. Já na capa de seu primeiro disco (*Black Sabbath*, de 1970) há a imagem de um local envelhecido e aparentemente abandonado, com destaque para uma mulher de preto que provocou boatos de que seria uma bruxa de verdade. Em outro álbum *Born Again* (1983), há a imagem de um bebê demônio, vermelho, com presas e unhas.



Figuras 80 e 81 – Black Sabbath
Capa dos discos *Born Again* e *Black Sabbath*

Fonte: Black Sabbath. 1970 e 1983

A banda AC/DC, chegou a ser acusada de influenciar um serial killer por suas letras e discos com imagens do mal. O álbum *Highway to Hell* (1979) ajudou a criar a fama da banda, que também compôs uma música intitulada *Hell's Bells* (“Sinuos do Inferno”, do álbum *Back in Black*, de 1980).

Figuras 82 – AC/DC
Capa do disco *Highway to Hell*

Fonte: AC/DC, 1979



Ao observar as formas exploradas por estes roqueiros, é possível se perceber o quanto a visualidade pós-moderna tem relação com o grotesco. Enquanto a modernidade privilegiava as formas perfeitas, estudadas, calculadas e com efeitos de visualização, o pós-moderno elabora “uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 17), de modo a promover deslocamentos de sentido, focar situações absurdas, retratar a animalidade e destacar as partes baixas do corpo. Tais composições provocam no observador toda uma gama de sensações, do horror ao riso, do espanto à repulsa. Deste modo, torna-se visível as semelhanças que as imagens pós-modernas trazem com o Barroco, movimento artístico ocorrido entre os séculos XVI e XVIII, que trabalhava a contradição entre elementos de modo a promover uma arte emocional, de impacto e transgressão. O grotesco atua desmitificando os valores da modernidade, levando para baixo aquilo que era elevado ao sublime no tempo do racional:

[...] o grotesco subverte as hierarquias, as convenções e as verdades socialmente estabelecidas. Subverte igualmente as

figurações clássicas do corpo, passando a valorizar as vinculações corporais com o universo material, assim como seus orifícios, protuberâncias e partes baixas. Alimentação, dejeção, cópula, gravidez e parturição compõem constantes na imageria grotesca.
(SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 59)

Diante de tantos exemplos é possível visualizar as modificações nas representações visuais do mal na pós-modernidade. Uma sociedade que tem o seu imaginário alterado pelas transformações culturais e sociopolíticas não fica inerte em suas formas de comunicação. A imagem também reflete, nas diferentes mídias, modos de pensar determinados temas de acordo com a conjuntura da época e do momento em que se vive. Vimos que, como o mal passou a ser pensado não mais como uma ameaça nos tempos pós-modernos, ele hoje aparenta ser apenas mais um modismo que aparece e desaparece de nossos meios de comunicação, de forma cíclica. Sua visualidade ainda pode ser utilizada para causar medo ou impacto, mas é hoje tão utilizada de forma cômica ou irônica que já não detém mais o poder de coerção que possuía na Idade Média e, depois, na modernidade, velado sob o título de contrário ao dever. Há, como bem diz Durand (1997) uma amenização na força destas representações visuais, deixando de conter em seu cerne uma antítese fundamental para com tudo o que é bem e bom, para tornar-se algo que contém o bem em si mesmo e que nele também encontra-se contido. O mal está em toda a parte, não pode ser dizimado, mas pode ser aceito e em parte controlado.

Na próxima etapa, trabalharemos com o segundo objeto norteador de nossa pesquisa, as imagens do filme *Constantine*. Faremos uma seleção de

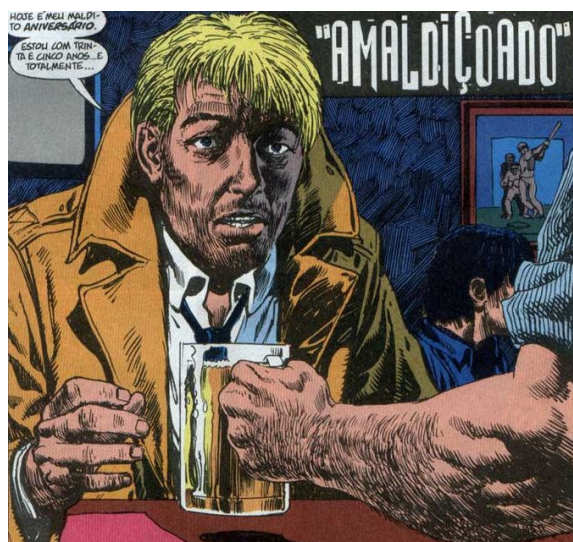
suas cenas consideradas mais marcantes de modo a buscar compreender como suas figuras são capazes de representar o imaginário visual do mal na pós-modernidade.

4.3 AS IMAGENS DO MAL EM CONSTANTINE

Dentre as muitas ilustrações das representações do mal na visualidade pós-moderna, escolhemos intencionalmente focar as imagens do filme *Constantine* por não se tratar de um filme de terror, mas de um suspense de tom irônico, que enfoca bem as novas abordagens passíveis de serem efetuadas na pós-modernidade. A duplicidade e a ambigüidade dos personagens bons e maus é um elemento que nos permite associar com clareza o imaginário pós-moderno a estas representações.

De uma livre adaptação da revista de histórias em quadrinhos *Hellblazer* do selo Vertigo da DC Comics, o filme *Constantine*, de 2005, foi dirigido por Francis Lawrence e estrelado por Keanu Reeves e Rachel Weisz. O protagonista de ambas as narrativas é John Constantine, considerado pelos fãs um mago ou caçador de demônios. O personagem possui dons mediúnicos que o tornam capaz de ver e exorcizar demônios. No entanto, ele não é um padre e nem mesmo um fiel fervoroso. É um sujeito comum, viciado em cigarros, rebelde, profano e obsceno. Trata-se de um indivíduo que pouco se importa com as normas de convivência social, não se envolve em profundidade

com ninguém e mantém uma relação de igualdade com demônios e anjos. Ele não se curva diante deles, nem tenta obedecê-los, enfrenta-os e ainda, muitas vezes, xinga-lhes com gestos e palavras ofensivas.



Figuras 83 e 84 – John Constantine nos quadrinhos: loiro e debochado

Fonte: HELLBLAZER, 1988

Nos quadrinhos, John Constantine surgiu na revista *Swamp Thing* 37 (no Brasil, *Monstro do Pântano* 1) de 1985, como um mero coadjuvante da narrativa. Sua imagem foi inspirada na do roqueiro Sting. Desenhado originalmente por Steve Bissette e John Totleben, o personagem ganhou força pelas mãos de Alan Moore quando este começou a revolucionar as histórias em quadrinhos incluindo temas mais pesados e dotados de uma forte ironia nas narrativas. A primeira revista independente do personagem, *Hellblazer*, no entanto, foi concebida por Jamie Delano. A aparição desse tipo de linguagem visual e roteiro mais intenso fez com que a DC lançasse um selo exclusivo para

os quadrinhos adultos, o *Vertigo*, enfocando temáticas com mais violência, ocultismo e sarcasmo. É importante lembrar que deste selo também fazem parte narrativas como as de *Sandman*.

A história do personagem nos quadrinhos é um pouco diferente da contada no filme. De acordo com suas revistas, John Constantine teria estrangulado o irmão gêmeo ainda na barriga de sua mãe, tendo também matado esta no parto. Foi criado com muito rancor por seu pai e se tornou uma pessoa rude e de pouca ética. O maior trauma de sua vida é ter mandado uma criança inocente para o inferno sem querer, uma menina que era abusada pelo padrasto e que para se defender invocava um demônio chamado Nergal. As histórias de Constantine se caracterizam pela morte daqueles que dele se aproximam, como amigos e namoradas. Estes sempre acabam se dando mal, tornando o personagem ainda mais cético e distante.

É uma característica do herói na pós-modernidade demonstrar suas fraquezas e seus desvios de comportamento. Isso o torna mais próximo das pessoas comuns, demonstrando que o heroísmo pode ser algo de circunstância, uma condição alheia à vontade do herói ou mesmo um tipo construído por um certo *marketing* pessoal, como ocorre com os heróis da mídia em nosso tempo. Alguns são efêmeros, como os ídolos do *Big Brother*, outros, ocasionalmente, tornam-se dignos de atenção de forma indireta, como acontece com algumas vítimas da violência urbana. Outros, ainda, elaboram sua própria condição heróica, tais como pessoas que jogam tortas na cara de políticos para aparecer e acabam ganhando destaque, muitas vezes sendo considerados admiráveis por sua atitude. O herói da pós-modernidade não é

mais o homem que dá prova de honestidade devolvendo uma carteira encontrada. Este não deixa de ser herói, mas é apenas um entre tantos que com atitudes menos nobres conseguem a atenção e passam a ser venerados pelas massas. Na visão de Maffesoli (2004), a perfeição já não cabe nos heróis de nosso tempo:

[...] a aceitação da parte obscura, o que aparece em nossos contos e lendas, no interior de si mesmo ou na duplicação fraterna, torna o herói mais humano, quer dizer, capaz de dúvidas, minado pela incerteza, numa palavra, impregnado de “húmus”.

(MAFFESOLI, 2004, p. 106)

O filme *Constantine* buscou retratar para um público leigo dos quadrinhos *Hellblazer* uma saga acerca deste exótico (anti-)herói que cativa justamente por sua personalidade complexa e sua desafeição ao bem e ao mal. Bastante criticado pelos fãs da revista, o filme, no entanto, não foi exatamente um fracasso de bilheteria, tendo obtido um bom público espectador. A narrativa mostra como se cruzam os caminhos de Constantine, exorcista pagão e portador de câncer terminal de pulmão, e de Angela Dodson, policial católica cuja irmã gêmea, considerada louca, suicida-se em um sanatório (figura 85). As trajetórias dos personagens se aproximam quando a garota, ao ver o vídeo das câmeras de segurança do suicídio, escuta a irmã falar o nome de Constantine. A partir de então, inicia-se uma saga para descobrir por que a moça, sendo católica, teria se matado e por que a presença de demônios no meio humano estava se tornando cada vez mais

freqüente.

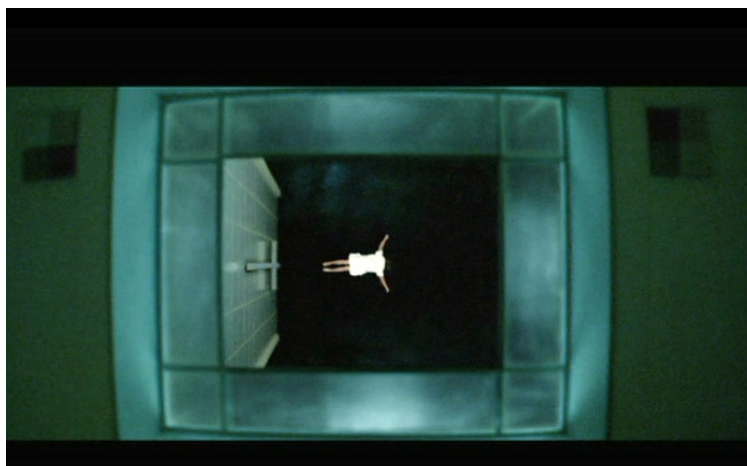


Figura 85– Suicídio

Fonte: CONSTANTINE, 2005

Apesar de não ser um líder de bilheteria e de desagradar parte dos fãs de *Hellblazer*, a película pode ser observada como um bom exemplo de como o mal é visualizado na pós-modernidade. Na trama, que neste ponto segue bem os quadrinhos que a inspiraram, há uma quebra de paradigmas a respeito dos modos de se representar anjos, demônios e entidades religiosas.

As narrativas que procuram explorar o imaginário de nosso tempo geralmente encontram poucos obstáculos em sua afirmação na mídia. Isso porque, conforme Morin (in XAVIER org., 1983), as pessoas buscam projetar a sua própria identificação no cinema. Elas vão à sala escura para encontrarem suas convicções, desejos, sonhos e medos representados em histórias de ficção. Desse modo, não se deve estranhar o fato de determinadas tramas que já foram sucesso anos atrás hoje já não conseguirem acompanhar as transformações. É o caso de filmes de terror extremos, como *Sexta-Feira 13*, e de tramas de heróis certinhos, como *Superman*, cujas tentativas de recriação

culminaram em fracassos de bilheteria.

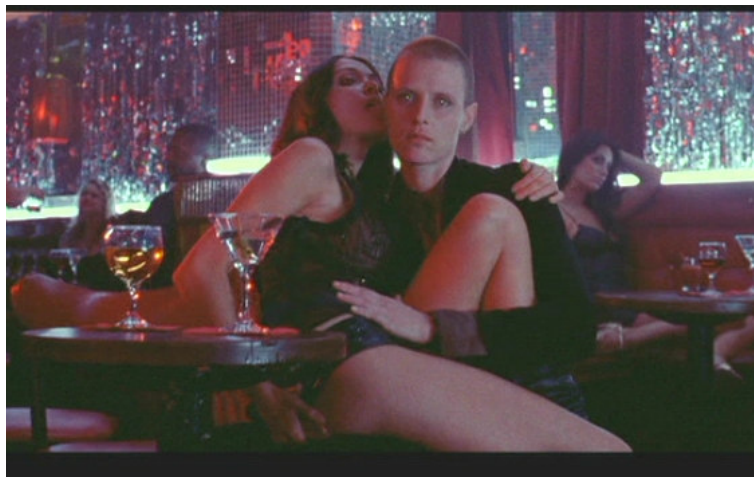


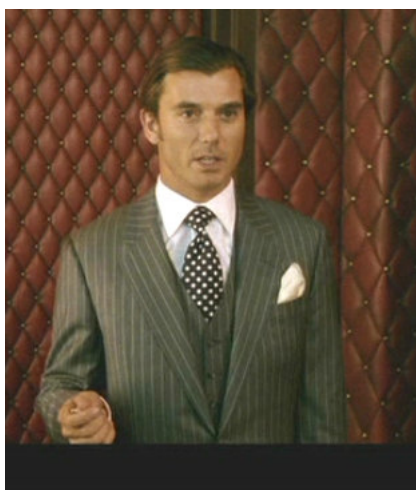
Figura 86 – Boate de anjos e demônios – imaginário pós-moderno

Fonte: CONSTANTINE, 2005

Idéias de infalibilidade e de uma diferença abismal entre os conceitos de bem e de mal e seus arquétipos já não fazem sentido em uma conjuntura em que as pessoas não mais aceitam se prender a apenas uma versão de fatos e situações. O discurso generalizado é o de que se deve desfrutar do maior número possível de experiências, captar as mais diversas informações e agir conforme ideais que não mais funcionam de forma eterna e imutável e por isso podem ser assimilados ou descartados pelo sujeito de acordo com o momento em que vive e o modo como vive. No tempo da moda, como refere Lipovetski (1989), já não é possível se aceitar as coisas como únicas e definitivas: o mal não é apenas o contrário do bem. Pode ser seu complemento, seu similar, sua alternativa, sua anulação, sua parte fundamental, um de seus componentes, entre outras tantas possibilidades. Para Harvey (1989), a colagem e a montagem são a modalidade primária do discurso pós-moderno.

É nessa linha, do multiforme, da composição, que surgem

algumas representações bastante diferenciadas expostas no filme *Constantine*. Uma destas peculiaridades são seres considerados meio-anjos ou meio-demônios (figuras 87 e 88). Estes seres eram semelhantes aos semideuses gregos, tais como Hércules, que tinham um pouco de divindade, mas que eram também em parte humanos. Um meio-demônio que aparece na história é Balthazar, um sujeito arrumado, elegante e bem alinhado, que só se sabe que se trata de um ser do mal quando é xingado por Constantine. Este ser é considerado pelo caçador como um ser inferior, o qual ele trata como um pária. A figura do meio-anjo só aparece na cena da morte do padre Hennessy, quando um jovem do próprio supermercado surge para defender a alma do religioso contra o assédio de Balthazar. Este personagem aparenta também ser uma pessoa comum e só mostra que é um meio-anjo ao abrir suas enormes asas.



Figuras 87 e 88 – Meio-demônio e meio-anjo

Fonte: CONSTANTINE, 2005

As figuras religiosas também são mostradas com peculiaridade. O padre Hennessy que aparece logo no início do filme é paranormal e alcoólatra. A cena de sua morte (figura 89) é bastante interessante, pois mostra ele atormentado pela figura que havia visto no corpo de Isabel Dodson tentando desesperadamente beber. O líquido, porém, aparenta não sair das garrafas. Quando percebe que vai morrer, este padre repete em sua mão a imagem que havia visto no cadáver e acaba morrendo afogado pela bebida que ele estava ingerindo sem perceber, pois estava sendo condicionado por Balthazar.

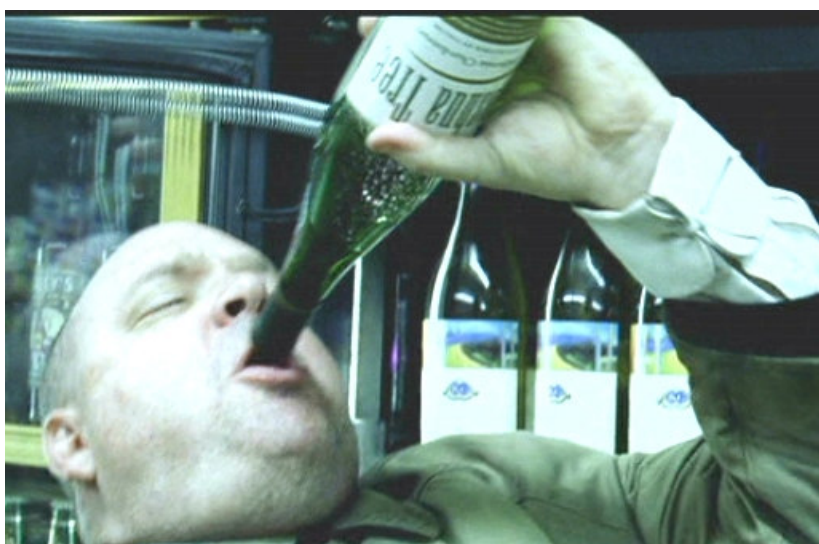


Figura 89 – Padre alcólatra

Fonte: CONSTANTINE, 2005

Outra figura de grande importância é o papa Midnite (figura 90), mostrado como um sujeito negro – algo muitas vezes vinculado a narrativas apocalípticas, como a de Nostradamus, por exemplo –, com aparência de líder de gueto norte-americano, aqueles sujeitos negros que aparecem em diversas narrativas usando ternos coloridos, chapéus, anel de ouro e peles sobre os

ombros. À diferença do papa tradicional, este pontífice possui como função manter na Terra o equilíbrio entre os seres do Bem e do Mal de modo a não impossibilitar a vida humana. Ele é o dono de uma boate na qual anjos e demônios convivem livremente, dançam, bebem e trocam experiências sexuais. Este papa também possui poderes, mas se posta como neutro, não se manifesta nem a favor do Bem nem em prol do Mal. Este aliás é um dos discursos elaborados no filme, o de que não existe uma guerra entre os dois planos, mas um acordo entre eles, de modo a manter o equilíbrio na Terra.



Figura 90 – Papa Midnite

Fonte: CONSTANTINE, 2005

Mais uma vez, a representação esboçada na trama reflete os modos de pensar que circulam pelo imaginário da sociedade em que as formas de comunicação são concebidas. Por isso, em um tempo em que o maniqueísmo já não é aceito como verdade absoluta e em que cada vez mais

bem e mal parecem complementares, as imagens precisam seguir esta linha para provocar a identificação no imaginário popular:

Cada sociedade, [...], gera fantasias elaboradas segundo sua própria medida – segundo a medida do tipo de ordem social que se esforça em ser. De um modo geral, tais fantasias tendem a ser imagens espelhadas da sociedade que as gera, enquanto a imagem da ameaça tende a ser um auto-retrato da sociedade com um sinal negativo.
(BAUMAN, 1998, p. 52)



Figuras 91 e 92– Gabriel - Androginia e perda das asas

Fonte: CONSTANTINE, 2005

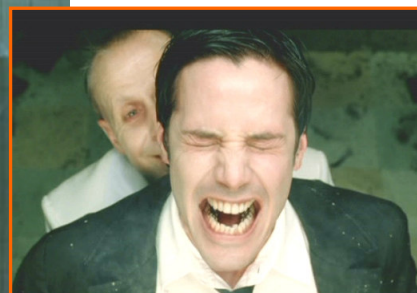
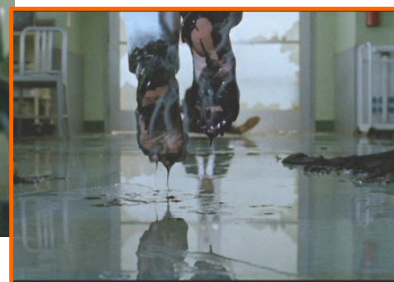
O arcanjo Gabriel (figura 91) é mostrado no filme de uma maneira bastante alternativa. Interpretado por uma atriz (Tilda Swinton), ele é representado como um ser andrógino, que tem aparência de mulher, veste-se de homem e parece manifestar um certo desejo por Constantine. Este anjo híbrido mostra ainda como mesmo dentro do que é essencialmente bem – como um anjo – pode haver uma vontade para se cometer o mal. Isso porque Gabriel mostra-se no final como um ser corrupto que quer ajudar Mamon, o

filho de Satã, a tomar o lugar de seu pai. A punição que Deus dá a este traidor não é a queda ao inferno, mas a condenação a tornar-se humano (figura 92).

Conforme enfocamos na parte dois deste capítulo, a androginia é uma característica bastante marcante das representações do mal no pós-moderno. Para Durand (1997), a androginia é uma forma de oposição ao domínio da sacralidade do masculino. A dupla sexualidade contida em um só ser é uma maneira de promover a união e o equilíbrio entre os sexos, de modo a celebrar o fim da antítese, pregado pela pós-modernidade, o fim exclusão e a celebração da inclusão. Conceber um anjo que é simultaneamente homem e mulher, bem e mal, é uma maneira de revelar uma forma de representação iminentemente pós-moderna.

A figura do ser supremo do mal, Satã, também é retratada de forma anticonvencional. O maligno é mostrado como um homem de meia-idade, cabelos brancos e roupa branca (figura 93). Sua figura é completamente diferente das imagens deste ser exploradas na Idade Média e na modernidade, nas quais ele aparecia trajando cores escuras e sendo dotado de chifres e asas de morcego. Este ser cruel é chamado por Constantine de uma maneira irônica por Lu, um apelido para Lúcifer. O único traço que ele traz de sua condição demoníaca são os pés sujos de lama (figura 94), o que forma um contra-senso com sua imagem limpíssima e elegante. Este Satã mostra-se disposto a conversar e acaba por ser enganado por Constantine, fato que o malvado não aceita e que para evitar perder a alma de Constantine – ser que ele mesmo quer torturar – para os céus acaba por fazer-lhe um bem e tirar-lhe o câncer de seus pulmões (figura 95). Aliás, o diabo faz, em verdade, três boas ações:

impede que Mamon transpasse para o mundo dos vivos (figura 96), liberta a alma de Isabel para que ela deixe o inferno e vá para o Céu e cura o protagonista da trama. Um verdadeiro paradoxo para uma entidade que seria a fonte de todo o mal.



Figuras 93, 94, 95 e 96 – Satã

Em sentido horário: a figura do rei dos infernos vestido de branco, o detalhe de seus pés enlameados, a cura do câncer de Constantine e o salvamento de Ângela durante o ritual de Gabriel.

Fonte: CONSTANTINE, 2005

Para Maffesoli (2004) não há entidade sagrada ou profana que não ponha em dúvida a sua natureza benéfica ou maléfica. Para ele, o diabo seria a projeção do descontentamento de Deus consigo mesmo, uma maneira de permitir a emergência de suas próprias frustrações. O sociólogo francês quebra o paradigma de se representar Deus como um ser perfeito, determinando o Diabo como o sua própria face negativa. Se, conforme a visão do autor, o próprio Deus pode ser imperfeito, então o que resta ao homem? O Diabo, desse modo, sendo uma face da divindade, mesmo que sua face oposta ou negativa, pode trazer consigo também traços de seu antagonista, sendo também um ser de dúvidas. Muchemblad (2002) revela que, com a decadência da modernidade, o mal passa a ser cada vez menos absoluto e mais relativizado:

O diabo da Igreja aí perde o seu latim. Ele deixou de ser o senhor, ou o símbolo repugnante dos desejos bestiais que era absolutamente necessário controlar para garantir a salvação da sociedade cristã, ou, como diriam alguns, da difícil sobrevivência da espécie. Dotado de uma beleza noturna pelos românticos, que reabilitavam o abismo das paixões humanas e a selvagem energia da revolução libertadora, ele se tornou pouco a pouco mais desejável à medida que o ser humano deixava de desconfiar de si mesmo para mirar-se delicadamente em seu próprio espelho. O demônio interior moldou-se, assim, pelo narcisismo de seu hóspede, o que inverteu os códigos estabelecidos, a eles unindo o gosto sulfuroso do pecado ou do prazer perverso da transgressão. Depois das fulgurantes experiências de um Baudelaire, Satã se transformou suavemente, burguesamente, deixando o universo dos artistas e dos intelectuais torturados para tornar-se o grande suporte da publicidade, um produto de apelo capaz de desencadear reflexos pavlovianos de prazer.
(MUCHEMBLED, 2002, p. 299-300)

O próprio Constantine é uma transgressão na forma de se pensar o Bem e o Mal. Ele é um sujeito que Deus escolhe para mandar de volta os demônios que tentam penetrar no mundo dos humanos. No entanto, ele não tem fé em Deus. Executa sua tarefa não por obrigação, mas por vaidade e orgulho em ser mais forte do que os seres do mal. É corrupto e tenta subornar o anjo Gabriel a fim de conseguir uma nova cura para seu câncer. Fuma sem parar, uma atitude que está cada vez mais sendo suprimida da mídia devido a pressões de Estados e grupos sociais contra o hábito do tabagismo. Não respeita nenhuma entidade mística e ao mandar de volta os seres do mal, geralmente levanta o dedo médio de forma ofensiva. Constantine é um sujeito que faz o bem, mas não pelas alegrias que isso pode lhe trazer, nem por ser sua obrigação, o faz porque é o seu modo de vida e ele sente prazer em fazer isso.

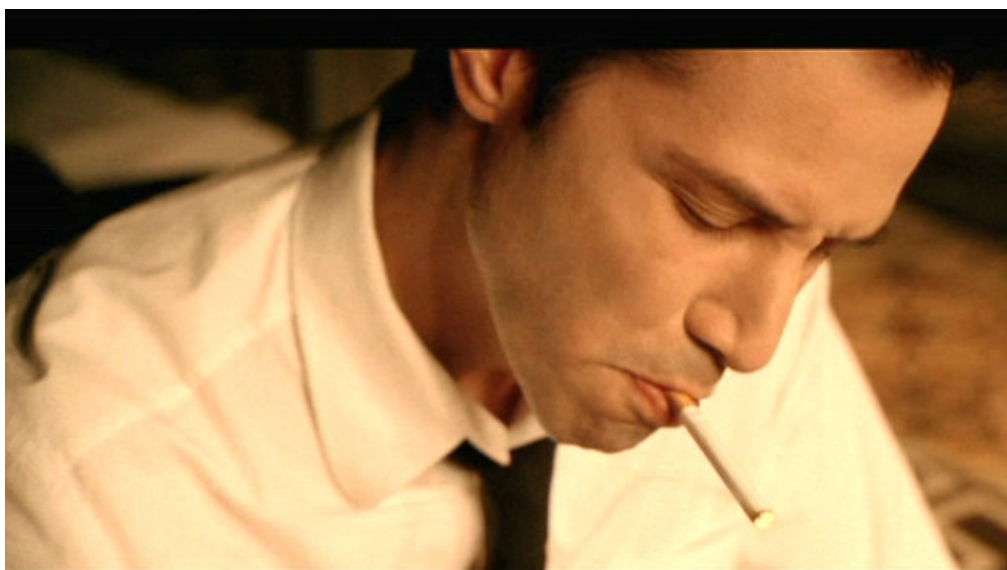


Figura 97 – John Constantine

Fonte: CONSTANTINE, 2005

Sodré e Paiva (2002) enfocam que uma das características do grotesco que orienta a vivência pós-moderna é justamente esta ambigüidade do sujeito heróico. Segundo eles, faz parte da existência também do executor do bem o ser vítima de infortúnios, o se “danar”, como afirmam os próprios autores (p. 26). É como se houvesse uma vingança da parte inferior da existência que durante muito tempo teve que aceitar uma suposta superioridade dos defensores da moral e do bem. Conforme Durand (1997), há uma reviravolta completa dos valores: “o que é inferior toma o lugar do superior, os primeiros tornam-se os últimos, o poderio do polegar vem a escarnecer a força do gigante e do ogro” (p. 276).

Os outros demônios que aparecem na trama possuem formas mais convencionais, sendo mostrados como monstros, em sua maioria irracionais e acéfalos, que apenas executam ordens, como cachorros se comportam quando ordenados por seus donos (figura 98). Destes, o mais interessante é um formado por uma nuvem de insetos e animais noturnos. Este ser pode assumir diferentes formas e assusta os inimigos não por ser um agente do mal, mas devido a sua forma exótica e repulsiva. Isso ocorre porque, na pós-modernidade, um dos recursos bastante destacados é a utilização da ironia, do pastiche e da caricatura. Na intenção de se promover um distanciamento com relação ao que antes era tratado com tanta seriedade e rigor formal, o grotesco que envolve as representações da atual condição provoca um certo rebaixamento destas imagens, expondo-as na categoria do risível ou do tragicômico. Estas formas de representar provocam uma reação de surpresa que provoca inquietação ou espanto por sua maneira inusitada de

ridicularizar as situações descritas.



Figura 98 – Demônios acéfalos

Fonte: CONSTANTINE, 2005

O inferno em *Constantine* (figura 99) é mostrado como um lugar de fogo ardente, com muito sofrimento e castigos, do mesmo modo que acontece em *A Divina Comédia*. No entanto, o local para onde as almas condenadas são mandadas não se trata mais de um local com montanhas, rios e pastos. O lugar é mostrado como uma cidade dizimada, com prédios em chamas e sucatas de carros por todos os lados. O inferno do filme é adaptado às “modernidades” (no sentido de inovações), ao nosso modo de vida urbano e capitalista.

Representar o inferno no pós-moderno é um desafio, visto que boa parte das pessoas não mais acredita na existência de um lugar de punição e sofrimento no além-vida. Além disso, a valorização e a busca pelo hedonismo, conforme Muchembled (2002), transformaram a simbologia do inferno em um lugar desejável, oposto ao narrado por Dante, um lugar “obscuro e enfeitiçador do qual se sabe que pode retornar” (p. 349). A vontade de deleite

substitui o medo.



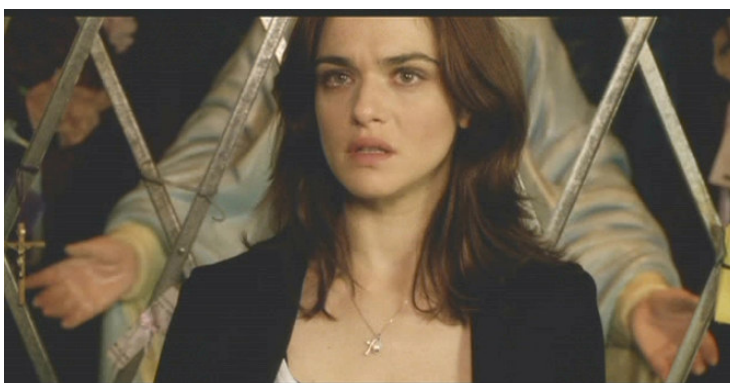
Figura 99 – O inferno

Fonte: CONSTANTINE, 2005

Além destas imagens, diversas cenas chamaram atenção devido a sua maneira pós-moderna de abordar o assunto. Uma das características marcantes da narrativa é a forma irônica como é trabalhada a dualidade entre luz e trevas. Em um momento, logo que Constantine e Angela conversam pela primeira vez, uma nuvem de demônios vai apagando as luzes da rua por onde passa, apagando por último uma imagem de Nossa Senhora, que é o local onde os personagens vão buscar abrigo. Em um instante, quando tudo fica negro, Constantine acende um isqueiro e acaba com toda aquela centena de entes do mal de uma só vez.

O mito da vitória da luz sobre as trevas (figuras 100, 101 e 102)

ainda permanece em nosso imaginário. No entanto, a película aborda a temática de uma maneira bastante debochada, afirmando que um simples isqueiro funcionaria como uma forma de luz eficaz contra os demônios.



Figuras 100, 101 e 102 –
Luz x Trevas

Constantine acende o isqueiro e dizima os seres do mal. Na última figura: após o incidente, Ângela fica amparada pelos braços de Nossa Senhora

Fonte: CONSTANTINE, 2005

Esta cena ironiza os modos convencionais de se trabalhar o dualismo entre bem e mal, como sendo a luz a grande destruidora das trevas, assim como uma lâmpada diminui o medo noturno de uma criança. O mito não necessita empregar sempre as mesmas significações, ele pode se adaptar aos tempos, sem deixar de ser uma forma eficaz de se representar um tema:

O mito aparece então sempre como um esforço para adaptar o diacronismo do discurso ao sincronismo dos encaixes simbólicos ou das oposições diiréticas. Por isso, todo mito tem fatalmente como estrutura de base – como infra-estrutura – a estrutura sintética que tenta organizar no tempo do discurso a intemporalidade dos símbolos. É o que faz que ao lado da forte linearidade do *logos* ou do *epos* o *mythos* apareça sempre como o domínio que escapa paradoxalmente à racionalidade dos discursos. A absurdidade do mito, como a do sonho, provém justamente da sobredeterminação dos seus motivos explicativos. A razão do mito é não só “folheada” como também espessa. E a força que agrupa os símbolos em “enxames” escapa à formalização. O mito sendo síntese é por isso “imperialista” e concentra nele próprio o maior número possível de significações.

(DURAND, 1997, p. 372)

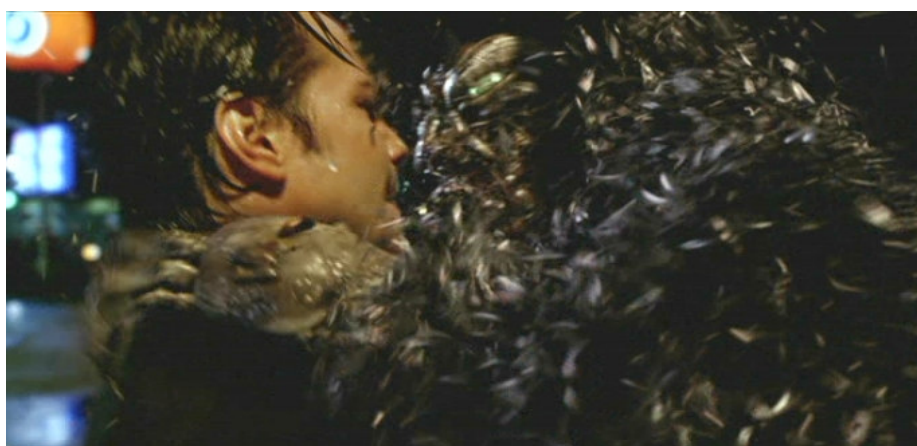
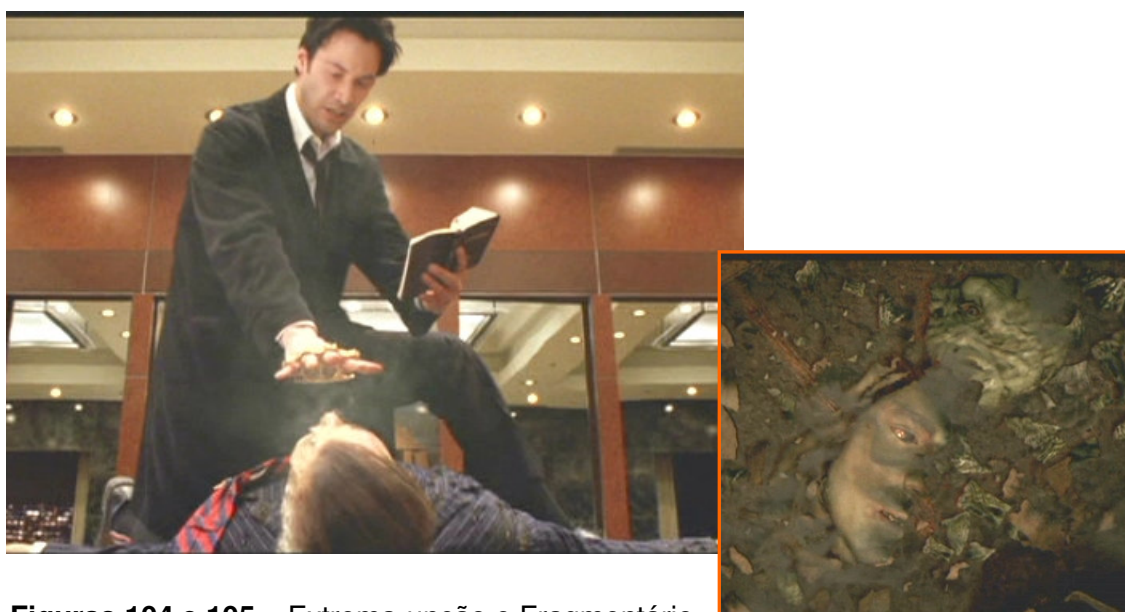


Figura 103– Demônio de insetos

Fonte: CONSTANTINE, 2005

Em outra imagem irônica da narrativa, o protagonista extermina um ser maligno formado por insetos (figura 103) jogando um besouro que havia ganhado de seu amigo Beeman contra um carro. O demônio vai atrás e é atropelado e destruído. Outra cena interessante é a da luta entre Constantine e Balthazar, na qual ele ataca o meio-demônio com água benta e uma soqueira que tem a insígnia da cruz. Uma forte ironia que um símbolo usado para pregar a paz promova a violência. Depois, o personagem ameaça o ser maligno ao dar-lhe uma extrema-unção (figura 104), dizendo-lhe que ele pode ser castigado se acaso for para o céu. O que levanta duas incongruências com a religião de forma clássica: primeiro, o fato de um demônio ir para o céu; segundo, o fato de o céu ser um lugar onde também pode haver punição. Na seqüência desta imagem, Balthazar é destruído e mesmo em pedaços continua falando normalmente (figura 105).



Figuras 104 e 105 – Extrema-unção e Fragmentário

Fonte: CONSTANTINE, 2005

Esta imagem reflete bem a noção do fragmentário pós-moderno, que aposta na construção de uma arte, um discurso, um imaginário, um cotidiano, múltiplos, formados pela colagem de elementos. O ser vivo e fragmentário é uma expressão desta montagem sendo desfeita. Balthazar enquanto um meio-demônio é uma figura composta, parte humana, parte mística, sendo, portanto uma colagem, da mesma forma que o ser formado por aranhas e baratas, outra forma criada apenas pela junção dos elementos, os quais isoladamente não encontram a mesma significação.

Uma cena que atrai a atenção é a do papa Midnite abençoando Constantine e Chess (figura 106). O sujeito vestido em tons de vermelho e com estilo de gueto proferindo bênçãos em latim é uma cena bastante incomum de se imaginar como algo religioso. Outra situação atípica da narrativa ocorre quando Chess coloca uma cruz dentro da caixa d'água do edifício onde se encontra o anticristo e que através do sistema de combate a incêndio vai destruindo as pessoas convertidas em seres do mal pelo filho de Satã. Para completar o efeito desta chuva de água-benta, Constantine age como um exterminador exorcista do futuro, metralhando com suas armas especiais os demônios restantes (figura 107).



Figura 106 – A bênção

Fonte: CONSTANTINE, 2005



Figura 107 – O exterminador de demônios

Fonte: CONSTANTINE, 2005

Essas representações de símbolos do cristianismo de uma forma alternativa, ou mesmo profana, refletem uma maneira de pensar a fé, de um modo menos rígido e mais adaptado às tendências da pós-modernidade. Apesar de parecerem absurdas, estas representações não deixam de passar uma forma adaptada de renovação da fé e manifestação da cristandade. Conforme Zilles (2006), esta seria uma necessidade dos novos tempos:

A vida da religião depende da vida de seus símbolos. Só esses levam a uma compreensão autêntica da existência humana. Por isso a religião precisa de poetas, artistas e místicos que criam, recriam e interpretam os símbolos de suas vivências de fé no dia-a-dia. Sem uma visão simbólica o homem está condenado a morrer espiritualmente. Urge, pois, reviver os símbolos religiosos e buscar novas expressões de vivência cristã hoje. Muitos sinais e símbolos em uso no Cristianismo já são milenares. Por isso precisam ser recriados para serem compreendidos e expressar a profundidade de nossa vida de fé.

(ZILLES, 2006A, p. 15)

Uma imagem bastante interessante ocorre quando Lúcifer se intromete no ritual que Gabriel está fazendo para libertar Mamon (figura 108), agarrando o filho para levá-lo de volta. O interessante é que o ator aparece segurando Angela, que está possuída pelo anticristo, mas no reflexo da imagem ele aparece segurando o ser maléfico.



Figura 108 – Reflexo de Mamon

Fonte: CONSTANTINE, 2005

No cinema, esse é um recurso utilizado com certa frequência, mas que mantém um efeito de inusitado. Isso ocorre porque esse é um meio que se caracteriza por compor as imagens de modo a revelar novas formas de se visualizar situações cotidianas ou de ficção. Para Arnheim (Ediciones Paidós, 1990), um ângulo de câmera pode ser determinante para provocar esta ou aquela determinada sensação. Esse recurso é fartamente utilizado em *Constantine*, de modo a descaracterizar explorações convencionais na temática do mal e também a revelar o vínculo da obra com a estética das histórias em quadrinhos.

A cena em que Constantine começa a ir para o Céu por ter oferecido sua alma em sacrifício em troca da de Isabel é também bastante irreverente. Ela mostra o personagem sendo levado lentamente para um céu de luzes brilhantes – representado de uma forma bastante tradicional –, diante de um Satã que se desespera por ver a possibilidade de perder a sua vítima preferida. Nessa cena de ascensão, geralmente mostrada de forma poética, o protagonista quebra a formalidade levantando o dedo médio para Satã, que fica ainda mais perplexo (figura 109).



Figura 109 – A ascensão

Fonte: CONSTANTINE, 2005

Nesta imagem, essencialmente irônica, o personagem mostra toda a sua irreverência, como um ser que não respeita nem a mais temível das entidades, o próprio Satã em pessoa. Se fosse um sujeito dominado apenas pela razão, sua racionalidade deveria fazê-lo temer aquilo que poderia feri-lo ou fazer-lhe mal, mas o protagonista é a própria expressão da esquizofrenia e da demência que envolvem o homem pós-moderno, como enfoca Morin (2002):

“Somos seres infantis, neuróticos, delirantes, mesmo sendo também racionais”
(p. 127).

Um aspecto bastante interessante do filme é a sua fotografia. Tendo sido escrito por roteiristas das histórias em quadrinhos de *Hellblazer*, Jamie Delano e Garth Ennis, a trama mostra ângulos pouco convencionais no cinema. Em pelo menos duas passagens a imagem da tela é girada em 90 graus, de modo que quando alguém fala com outro de cima para baixo aparenta estar de frente para esta pessoa, como na cena em que Angela vê o corpo de sua irmã gêmea morta e que pela corrente que a personagem usa vemos que ela está postada acima da falecida (figura 110), e também na imagem em que Gabriel luta com Constantine, na qual vemos que o anjo está por cima devido a seus cabelos que ficam pendentes em direção ao rosto do protagonista (figura 111).



Figura 110 – Gêmeas

Fonte: CONSTANTINE, 2005



Figura 111 – Anjo mau

Fonte: CONSTANTINE, 2005

Há também uma cena de suicídio pouco convencional, na qual a partir de um quadro que emoldura a tela vemos de baixo a personagem caindo. Além disso, há várias imagens que buscam imitar o clima de jogo de texturas dos quadrinhos, como nas que a personagem de Angela aparece apenas através da transparência de uma porta de cor verde (figura 112). Há outras imagens de estética de quadrinhos, como na que a partir do primeiro plano de um cigarro se vê o desenrolar da trama propriamente dita ao fundo, no caso, a imagem do primeiro exorcismo.



Figura 112 – Estética de quadrinhos

Fonte: CONSTANTINE, 2005

De acordo com Morin (in XAVIER org., 1983), a forma como uma cena é montada, com sua iluminação, orientações, ângulos, é essencial para definir o modo como será visualizada pelos espectadores. O desprezo ou a estima quanto a uma maneira de se contar uma história depende em grande parte da sua construção fotográfica. Sendo o cinema, conforme o autor, uma das melhores formas de se expressar as subjetividades secretas da humanidade, fica-nos parecendo que *Constantine* cumpriu bem a sua missão

de trazer para a tela grande o *nonsense* das revistas de histórias em quadrinhos *Hellblazer*, que mostram-se como um reflexo do discurso pós-moderno de nosso tempo. Se nos *comics* esta identidade multifacetada, ambígua e transgressora parece ser ainda mais forte do que no filme, isso é porque as narrativas de quadrinhos, especialmente as da Vertigo, destinam-se a um público mais sedimentado e avisado daquilo que pode esperar ao ver estas histórias, diferentemente do que ocorre no cinema, quando uma trama atinge um público mais variado e composto por várias *tribos*, de diferentes hábitos e costumes, uma massa não uniforme, nem inculta, uma massa heterogênea, tipicamente pós-moderna.

Para proceder o estudo e a análise hermenêutica deste enfoque de nosso objeto de pesquisa, as representações visuais do mal, tivemos que selecionar algumas cenas por nós consideradas mais relevantes. No entanto, várias outras situações do filme *Constantine* chamaram-nos a atenção, tais como: o uso de um ator de traços latinos para a encarnação de Mamon na Terra; a imagem da lança que teria matado Jesus Cristo; as paradas de tempo na narrativa quando se rompe a linha entre a vida e a morte; e os rituais utilizados por Constantine para chegar ao inferno através do uso do gato e da cadeira elétrica, por exemplo. De todo modo, consideramos que as imagens selecionadas fornecem uma boa visualização da influência do imaginário pós-moderno na construção visual da narrativa.

Diante de um universo de produções midiáticas tão vasto como o dos dias de hoje, é possível encontrar os mais diferentes tipos de abordagem de um determinado tema. *Constantine* não representa, em absoluto, a única

forma de se trabalhar a comunicação visual do mal na pós-modernidade, mas é uma maneira bastante diferente de se visualizá-lo e compará-lo à abordagem moderna de Gustave Doré. Sendo a pós-modernidade um tempo de inclusão e não mais de seleção e discriminação de ideais, é possível encontrarmos abordagens ainda bastante convencionais e maniqueístas acerca dos arquétipos de bem e de mal. Como também é possível encontrar outras narrativas ainda mais ousadas e provocativas enfocando esta temática. No entanto, *Constantine* foi a obra que mais se adequou aos nossos objetivos, e cremos que ela tenha possibilitado uma comparação eficaz do que queríamos trabalhar: a comunicação visual do mal em dois imaginários bastante diferenciados. A próxima e derradeira parte desta tese vai abordar a metodologia, analisando e interpretando os dados que foram coletados e expressados até o presente momento.

METODOLOGIA

Este trabalho buscou na tradição hermenêutica um método adequado para conduzir as suas investigações através de uma pesquisa bibliográfica qualitativa, descritiva e interpretativa. As manifestações visuais são formas simbólicas e, como tais, dependem de estudos localizados sobre seu contexto e sua narrativa para serem analisadas. Deste modo, entre diversas maneiras de se conduzir os caminhos metodológicos deste trabalho, encontrou-se na hermenêutica de profundidade de Thompson (1995) a forma para alcançar os objetivos desta pesquisa.

É necessário executar o trabalho científico de forma orientada por uma metodologia – como a hermenêutica – para não incorrer em erros de julgamento propiciados pela falta de um elemento condutor. Kant, em *Crítica da Razão Pura* (tradução de Alex Martins, Martin Claret, 2002), diz que o conhecimento que envolve apenas experiência “não concede nunca aos seus juízos uma universalidade verdadeira e rigorosa, mas apenas uma universalidade suposta e comparativa” (p. 45). Assim, de nada adianta tecer teorias e hipóteses acerca das formas simbólicas sem ter uma maneira

plausível de estudá-las.

Conforme o dicionário filosófico de José Ferrater Mora (1998), a palavra hermenêutica provém do termo grego *hermēneuein* que significa “expressão de um pensamento”. Outros autores afirmam que o termo provém de *hermeneutiké*, que significa a arte de interpretar. De qualquer modo, a palavra deriva do deus grego Hermes, o mensageiro de Zeus, responsável pela interligação entre o Olimpo e os mortais, de certa forma considerado um pai das comunicações. Entre Platão e Aristóteles, o termo era utilizado mais no sentido de explicação do que de interpretação como o conhecemos nos dias de hoje. O vocábulo ganhou força como arte ou ciência da interpretação apenas mais tarde no estudo das Sagradas Escrituras. A ciência ganhou força com os estudos do religioso luterano Mathias Flacius Illyricus, no século XVI. Benedictus de Spinoza também realizou interpretações hermenêuticas da Bíblia, porém, no século XVIII quem obteve destaque foi Schleiermacher, filósofo que associou o estudo à modalidade da compreensão de textos. No século XX, com os estudos de Dilthey e Heidegger, a hermenêutica ganhou novos contornos, sendo utilizada não apenas na interpretação dos escritos, mas dos fenômenos que permeavam o cotidiano das sociedades. Posteriormente, Gadamer e Ricoeur enriqueceram a gama de escritores que contribuíram para a constituição da ciência metodológica como a entendemos no contemporâneo. A hermenêutica é o modo de interpretar as formas simbólicas, levando em consideração o viés histórico e o discurso do objeto estudado. Bleicher (1980) revela os princípios da hermenêutica:

Hermes transmitia as mensagens dos deuses aos mortais, quer isto dizer que, não só as anunciava textualmente, mas agia também como “intérprete”, tornando as palavras inteligíveis – e significativas –, o que pode obrigar a uma clarificação, num aspecto ou noutro, ou a um comentário adicional. Conseqüentemente, a hermenêutica tem duas tarefas: uma determinar o conteúdo do significado exacto de uma palavra, frase ou texto, etc.; outra, descobrir as instruções contidas em formas simbólicas.

(BLEICHER, 1980, p. 23)

Na versão de Thompson (1995), a hermenêutica foi chamada “de profundidade”, expressão de Paul Ricoeur que atribui um carácter mais denso à análise possibilitada por esta metodologia. A hermenêutica de profundidade (HP) é dividida pelo autor em três etapas: análise sócio-histórica, análise formal ou discursiva e interpretação/re-interpretação.

A análise sócio-histórica trabalha as condições sociais e históricas de produção visualizando situações espaço temporais, campos de interação e meios técnicos de transmissão. A análise formal ou discursiva estuda objetos e expressões que circulam nos campos sociais, abordando, nesta pesquisa, os enfoques narrativo e argumentativo. O processo de interpretação/re-interpretação constrói um raciocínio sobre estas análises, verificando a coleta de dados elaborada e construindo um significado – uma explicação interpretativa – sobre a nova condição das formas simbólicas. Os três processos são complementares:

[...] “explanação” e “interpretação” não devem ser vistas, como o são muitas vezes, como termos mutuamente exclusivos ou radicalmente antitéticos; antes, podem ser tratados como momentos complementares dentro de uma teoria compreensiva interpretativa, como passos que se apóiam mutuamente ao longo de um “único arco hermenêutico”.

(THOMPSON, 1995, p. 362)

Segundo o autor, a HP, permite uma melhor visualização do relacionamento entre diferentes enfoques de análise da cultura, da ideologia e da comunicação de massa. A teoria permite que eles sejam interligados de modo que um pensamento coerente seja construído. Executar uma pesquisa usando como método a hermenêutica implica em uma “perspectiva de que as partes iguais devem ser consideradas em relação ao todo e às outras partes” (BLEICHER, 1980, p. 25).

Para estudar a iconografia do mal na comunicação, consideramos que a hermenêutica é uma metodologia bastante adequada, pois permite proceder uma análise das formas simbólicas e produzir uma interpretação de acordo com os dados que foram levantados. Ela nos possibilita ir além de apenas ler o que se encontra disposto nas imagens, pois nos conduz ao estudo do conceito abordado – o mal –, o meio pelo qual a comunicação ocorre – as imagens –, discutindo as repercussões das diferentes abordagens no imaginário de cada época. Thompson (1995) diz que geralmente as pesquisas se constituem ou de observação prática ou de orientações teóricas. Segundo ele, esta separação não seria o ideal em uma pesquisa, pois o mais válido seria unir as duas coisas e pô-las em debate, a fim de se chegar a uma interpretação. A hermenêutica, conforme o autor, promove esta integração associando vivência prática (observação), discurso e contexto, fornecendo assim uma visualização do objeto de estudo como um todo e permitindo compreendê-lo em uma determinada circunstância.

Conforme Ruiz (2003), a palavra símbolo remete a um sentido sociológico. Na Antigüidade, o símbolo era algo dividido em duas partes que

ficavam com povos ou pessoas diferentes e cujo significado remetia imediatamente ao portador da outra metade. É por isso, segundo o autor, que quando pensamos em símbolo pensamos em algo que remete a alguma coisa de valor acordado previamente. Em si só, os símbolos não têm valor ou significação, só simbolizam quando representam. Como a nossa finalidade neste estudo foi investigar as manifestações simbólicas em dois diferentes contextos, a HP se mostrou um caminho eficaz.

Além disso, diante da circunstância pós-moderna em que a humanidade se encontra, que proporciona cada vez mais uma hibridação de fenômenos e o surgimento de tendências multifacetadas, esta metodologia é bastante propícia de análise. Ela permite a pesquisa de situações recentes e, portanto, pouco estudadas, trabalhando com a desconstrução do contexto anterior e presente, além das influências sofridas pelo objeto de estudo diante das mudanças sociais. Através da HP é possível coletar estas informações em prol da busca de um significado, que é produzido de acordo com a análise prévia.

Ruiz (2003) nos refere que a interpretação da realidade é uma necessidade humana, pois, segundo ele, na medida em que o homem se tornou racional e parou de obter do mundo tudo o que precisava, abriu-se uma ferida entre o homem e o mundo. Ele associa o homem ao mito de Sísifo, condenado a carregar eternamente uma pedra ao longo de uma montanha e, sempre que ele se aproxima do topo, a pedra rola e ele tem que começar novamente. Segundo o autor, devido a esta ferida o homem nunca estará satisfeito, nunca chegará no topo da montanha. Para suprir esta sua fraqueza,

o homem passou a ver o mundo através das formas simbólicas, não apenas o vivenciando, mas também interpretando-o.

Thompson (1995) diz que é fundamental executar as análises sócio-histórica e formal-discursiva das formas simbólicas estudadas antes de interpretá-las. Ele relata que “os sujeitos que constituem parte do mundo social estão sempre inseridos em tradições históricas” (p. 360). A experiência humana vivenciada pelos sujeitos e pelos aparatos da sociedade altera substancialmente a composição dos objetos de estudo, especialmente quando se trata de meios de comunicação.

Desse modo, nesta parte dedicada inteiramente à metodologia que conduziu à produção desta pesquisa, iremos revelar como procedemos as análises sócio-histórica e formal-discursiva nas diferentes partes deste trabalho, de modo a apontar a sua importância para o todo mostrando como chegamos a uma interpretação/re-interpretação. Para tornar mais leve a leitura deste capítulo significativamente técnico em relação às produções anteriores, que misturaram teoria e empiricismo, procederemos uma divisão por capítulos, explicando como foi tecida a nossa construção metodológica em cada parte.

Capítulo 1 – Imagem, Imaginário e Comunicação

Esta tese se iniciou procedendo uma análise formal-discursiva acerca da comunicação. Haja vista a desconfiança de alguns pesquisadores acerca do enquadramento da imagem dentro das ciências da comunicação, fez-se necessário proceder uma descrição etimológica dos processos de

interação social de modo a explicar por que a imagem seria comunicação. Feita esta explicação, partimos então para abordar a importância das imagens, especialmente das imagens visuais, na relação do homem com o mundo, remontando as primeiras gravuras produzidas pelo ser humano como sendo uma das formas primordiais de comunicação.

Enfocar a imagem e como ela é capaz de conter e transmitir mensagens é de grande importância para o entendimento do objeto deste trabalho, as representações visuais do mal na modernidade e na pós-modernidade. Entender como é constituído este objeto e seus aspectos de visualização e representação é fundamental para que se possa fazer a sua interpretação. Isso porque o estudo das formas simbólicas depende de suas características estruturais, da forma como são compostas e o que se pretende ao produzir determinada coisa em determinado formato. De acordo com Stein (1996), o ser humano só conhece a partir da linguagem, apenas através de um código comum que pode ser identificado e decodificado.

Desse modo, prosseguindo na investigação das ligações entre a imagem e a comunicação, procuramos demonstrar como a arte pode produzir significados em diferentes momentos históricos. Fez-se necessário abordar a arte devido ao fato de estarmos trabalhando com duas formas conhecidas de produções artísticas – que não deixam de ser comunicacionais – as ilustrações de Gustave Doré e as imagens do filme *Constantine*, de Francis Lawrence. Como a modernidade e a pós-modernidade são os períodos que foram estudados, perceber como as formas simbólicas que investigamos atuam em determinados contextos históricos também resulta um procedimento válido

para levar-nos às interpretações finais. Deste modo, ao proceder a análise de como as imagens se comportaram nos dois momentos culturais, efetuamos um estudo sócio-histórico, de modo a previamente ir fornecendo um contexto histórico no qual, posteriormente, o objeto foi incluído.

Nesta parte, vimos quais eram os princípios fundamentais da modernidade no campo das artes, o que nos levou a visualizar ideais de perfeição formal, obsessão pelo novo, ruptura com as formas visuais anteriores, ousadia e vanguarda. Depois, foi possível perceber as transformações que a pós-modernidade causou nessa organização visual pregada pelos artistas modernos. A desilusão com as guerras e toda uma mudança no modo de vida trouxeram consigo uma arte fragmentária, híbrida, mais liberta de preconceitos e formas, uma arte não mais restrita apenas aos artistas, intelectuais e museus, uma arte aberta, palpável e participável.

Compreender já no início de nosso estudo como estes dois momentos foram – e são – determinantes para a comunicação e o imaginário de nossas sociedades possui singular importância, pois permitiu-nos, posteriormente, nos capítulos voltados aos dois períodos, restringir nossa análise apenas ao imaginário e às manifestações visuais do mal na modernidade e na pós-modernidade, sem o receio de se estar trabalhando de forma apenas superficial os dois momentos, visto que eles já haviam sido introduzidos neste capítulo inicial. Para Thompson (1995), o estudo do contexto em que as situações que serão analisadas se inserem é fundamental para que se possa chegar a uma compreensão deste objeto:

Muitas vezes as formas simbólicas são analisadas separadamente dos contextos em que elas são produzidas e recebidas pelas pessoas que rotineiramente dão sentido a essas formas e as integram a outros aspectos de suas vidas. Negligenciar esses contextos da vida quotidiana, e as maneiras como as pessoas situadas dentro delas interpretam e compreendem as formas simbólicas que eles produzem e recebem, é desprezar uma condição hermenêutica fundamental da pesquisa sócio-histórica.
(THOMPSON, 1995, p. 364)

Com o estudo das imagens do cinema e das histórias em quadrinhos, procedemos novamente as análises formal-discursiva e sócio-histórica. Procuramos desvelar como as representações visuais foram enfocadas em cada meio e buscamos o histórico do surgimento e do desenvolvimento destas duas importantes mídias criadas na modernidade e que possuem forte vinculação com nosso objeto de estudo, visto que os quadrinhos carregam elementos constitutivos semelhantes ao das ilustrações literárias, que possuem escassa bibliografia acerca de sua importância enquanto comunicação, e que também foram a inspiração para o filme, cujas narrativas originais foram criadas para *comic books*. Houve necessidade também de se compreender a estrutura das imagens do cinema, de modo a perceber as semelhanças e diferenças deste meio para com a arte visual estática e dimensionar a importância do meio na constituição do imaginário de nossa sociedade pós-moderna.

O capítulo inicial encerra-se com uma abordagem acerca da importância do estudo do imaginário para a melhor compreensão das imagens analisadas. Sendo o imaginário um complexo de pensamentos, hábitos, costumes e crenças de uma – ou mais – sociedade, o estudo dele torna-se

essencial para que possamos fazer uma análise hermenêutica eficaz sobre as representações visuais do mal que analisamos, visto que a hermenêutica trabalha justamente com o estudo e a interpretação das formas simbólicas, formas estas que estão sujeitas às transformações do imaginário. Nas palavras de Ruiz (2003): “O imaginário não consegue manifestar-se a não ser sob formas simbólicas” (p. 109). Stein (1996) salienta a importância de um trabalho se adaptar ao seu tempo:

Os textos de filosofia ou de ciências humanas não valem nada se não são lidos, não valem nada se não são interpretados, não valem nada se não são lidos em diversas épocas e não valem nada se não são, de alguma maneira, superados pela interpretação e pela produção de textos que se referem a eles e pretendem apresentar a verdade daqueles textos de uma maneira nova.
(STEIN, 1996, p. 95)

Dessa forma, o primeiro capítulo desta tese obedeceu as primeiras duas etapas da investigação hermenêutica, procedendo as duas formas de análise propostas por Thompson (1995) para que se possa chegar a uma interpretação consciente e contextualizada de nosso objeto de estudo. Estas duas formas de análise, no entanto, não ficaram restritas a essa parte introdutória desta tese. Permearam todos os capítulos que compomos, de modo a sustentar as diversas áreas do conhecimento englobadas no estudo das imagens do mal na modernidade e na pós-modernidade.

Capítulo 2 – O Mal através da Imagem

Esta talvez tenha sido a parte de maior complexidade produzida nesta tese. Abordar um conceito de Filosofia para um pesquisador quase leigo na área foi um verdadeiro desafio. Cientes do cuidado que seria necessário para proceder este estudo, efetuamos uma pesquisa meticulosa procurando enfocar diretamente os autores envolvidos na temática, porém sem desprezar a companhia de comentaristas, bastante recomendados na área da Filosofia, de modo que se pudesse compreender e permitir a compreensão de quem, sendo também de uma área diversa da filosofia, não se mostra acostumado com o estudo desta área. Nosso esforço em tentar traduzir para a comunicação o que é o mal fez-nos permear a ética para assim, então, chegar a tal conceito e seus múltiplos significados. Isso porque seria pouco provável se pretender trabalhar a visualização do mal em um doutorado sem tentar explicar o que ele por si só representa. Por isso, fomos atrás de seu histórico de modo a explicar o porque de sua importância e como se deu o estudo da sua existência ao longo da filosofia. E a origem deste conceito pode ser buscada no estudo da ética, ciência filosófica existente desde as origens do Ocidente na Grécia Clássica.

A ética engloba a capacidade humana de julgar suas próprias ações e as de outrem. Por ela, se define o que é certo e o que é errado, o que é bem e o que é mal. Estes conceitos são variáveis, modificam-se e adaptam-se conforme o tempo e as culturas. Para este estudo, começamos por Platão, um dos pensadores mais importantes da história da humanidade e precursor da filosofia como hoje a conhecemos. Enfocando as diferentes épocas e os

diferentes modos de pensar, abordamos também os conceitos de ética de Aristóteles, Santo Agostinho, São Tomás de Aquino, Kant e Nietzsche.

Procedemos, desta maneira, novamente a análise sócio-histórica, porém desta vez enfocando as origens dos conceitos de bem e de mal, que se encontrariam no estudo da ética. Conforme Dilthey (1944), esta etapa da hermenêutica é de grande importância, pois permite compreender melhor a concepção de mundo que permeia o objeto analisado. Para ele, a forma como entendemos e pensamos as coisas depende do ponto de vista e do valor delas em cada tempo e cada lugar.

Na segunda etapa da parte inicial do capítulo dois, procuramos discutir o que seria o mal. O termo “mal” é por demais abstrato, capaz de ser entendido e pensado das mais diferentes maneiras. Pode até se dizer: o mal é isto, mas esta afirmação não estaria sendo completa, pois o mal não é “apenas isto”. O que fizemos neste momento da pesquisa foi relatar as principais discussões feitas sobre o termo, levantando diferentes argumentos, de modo justamente a mostrar que o mal não pode ser enquadrado em uma definição fechada. Trata-se de uma palavra que em si é compreensível, mas cujo significado não pode ser transcrito em sua totalidade. Ao defini-lo, enquadrá-lo em um conceito, estaríamos privando-o de sua multiplicidade. O que se pode fazer, é tentar listar-lhe os sentidos possíveis, demonstrando sua forma mutante e ambígua. Para Thompson (1995), o estudo das formas simbólicas interessa-se pela constituição interna das formas, seus elementos constitutivos e suas inter-relações.

Desta forma, efetuamos mais uma vez a análise sócio-histórica,

pois buscamos as origens do termo e descrevemos as diferentes acepções vinculadas a ele ao longo da história ocidental. Mas não foi apenas isso. Executamos também uma análise discursiva, visto que procuramos revelar os significados contidos na palavra mal e sua vinculação com a ordem social e os discursos dos mais diferentes momentos, seja o medieval, seja o pós-moderno. Proceder estas duas análises de forma conjunta ajuda o pesquisador e o seu leitor a perceberem que estas duas etapas constitutivas da hermenêutica não ocorrem de forma isolada, mas estão geralmente imbricadas, indissociadas, de modo que levantar tais dados torna a interpretação mais justificada. Como afirma Bleicher (1980): “a teoria hermenêutica sempre acentuou a importância de se considerar as partes num todo, que por sua vez apenas pode ser compreendido em relação a suas partes constituintes” (p. 144).

Estudar filósofos de grande porte, tais como Platão, Tomás de Aquino, Kant, Leibniz, Ricoeur, entre outros, permitiu a este segundo capítulo uma concepção de mal um tanto mais aprofundada do que seria se tivéssemos nos restringido apenas aos conceitos de mal no moderno e pós-moderno. As análises foram feitas acerca dos significados possíveis de mal, de uma forma histórica, retomando como o conceito foi trabalhado por filósofos ao longo da história do pensamento, e de uma forma discursiva, tentando compreender as diferentes abordagens do assunto e sua contextualização com as épocas em que foi pronunciado. A partir disso, podemos pensar que efetuamos uma interpretação/re-interpretação sobre o mal. Isso ocorre quando concluímos justamente que ele se trata de um termo ambíguo e múltiplo que não pode ser encerrado dentro de um conceito eterno e imutável. Interpretamos que o mal é,

consensualmente, a visão de que alguma coisa não está perfeita, ou que não está certa, ou que nos causa uma impressão ruim, no entanto, todas estas hipóteses são subjetivas e estão condicionadas ao tempo e ao lugar em que se inserem. Enfim, interpretamos que o mal é algo que podemos perceber, mas que é algo demasiado complexo para se tentar definir em apenas algumas palavras, sem correr o risco de se estar omitindo alguma parte importante. Podemos considerar estas considerações a que chegamos uma interpretação hermenêutica acerca do conceito de mal, visto que, para Thompson (1995), a interpretação implica a construção de um pensamento através de um processo de síntese que complementa as análises procedidas anteriormente.

Quisemos concluir este capítulo enfocando como as representações visuais do mal foram trabalhadas em outros tempos, de modo a compreender as simbologias que as envolvem. O tempo destacado nesta abordagem foi o da Idade Média, visto que nesta época, de forte influência religiosa, a figura do Diabo, e conseqüentemente, do mal, teve grande enfoque, criando um personagem com uma força de persuasão e de mobilização social que influenciou de um modo ou de outro, posteriormente, os imaginários moderno e pós-moderno.

Mais uma vez trabalhamos no levantamento histórico com a finalidade mesma de sustentar as alegações que mais tarde seriam compostas na fase de interpretação de nossa tese. Estudar a modernidade e a pós-modernidade das imagens do mal sem revelar seus antecedentes seria um descuido para com o que consideramos elementos construtores do imaginário, visto que a história é também parte daquilo que forma os imaginários que nos

envolvem, afetando em afeição ou oposição nossas maneiras de se pensar o agora. Isso porque, como enfoca Dilthey (1944): “Cada uma destas visões de mundo contém na esfera da interpretação objetiva uma combinação de reconhecimento do mundo, dignificação da vida e princípios de ação”¹².

O capítulo dois foi para a hermenêutica de profundidade uma parte considerada importante, visto que procurou efetuar um embasamento analítico para o estudo das representações visuais do mal. Visitar a ética, buscar entender a complexidade do mal e observar as suas imagens em outros tempos que não os enfocados, permite-nos conhecer o histórico de nosso objeto de estudo, com vistas a melhor interpretá-lo.

Capítulo 3 – O Mal no Pensamento Moderno

Para estudar como as imagens produzidas por Gustave Doré se enquadrariam no imaginário moderno, fez-se necessário percorrer como o mal foi pensado neste período. Tal tarefa não se mostrou das mais simples, já que a modernidade foi – junto à Antigüidade Clássica – provavelmente o tempo em que mais se produziu teorias filosóficas durante a história do homem ocidental. Diante deste desafio, optamos por selecionar apenas um dentre os grandes autores do período e nos aprofundarmos um pouco mais em suas idéias. Para isso, escolhemos Immanuel Kant, considerado por muitos teóricos, tais como Pergoraro (2006), como o mais importante dentre os filósofos do período.

A tarefa se mostrou complexa, pois o pensamento de Kant é

¹² Livre tradução da autora

bastante elaborado e exige muita atenção e estudo. No entanto, Kant se revelou uma escolha positiva, visto que o filósofo alemão trabalha bastante com a questão ética e se mostra um excelente exemplo do pensamento moderno, tão fortemente vinculado à rigidez formal e moral. Mas para entender Kant não basta estudar apenas a sua ética, é preciso compreender o seu pensamento e como ele entende a relação do homem com sua razão e suas emoções. Sem essa compreensão, torna-se difícil efetuar uma análise de seu pensamento no campo da ética.

Nesta primeira parte do terceiro capítulo, procedemos metodologicamente uma análise do discurso – do imaginário – moderno, parte essencial para vermos como as representações visuais vão se mostrar neste período. Ruiz (2003) aborda a relação entre o discurso e os modos como as coisas são vistas pelos sujeitos de cada tempo:

Os significados socialmente construídos não são uma segunda realidade, mas a realidade mesma tal como nós a percebemos. A distinção entre ser e representação resulta, por sua vez, em uma indistinção. A realidade só emerge para nós à medida que a conjugamos, interpretamos ou representamos. Não existe um terreno neutro, nem uma essência verdadeira ou única do real; pelo contrário, persiste sempre o modo plural, indefinido e aberto em que a realidade se mostra para nós.
(RUIZ, 2003, p. 166)

No segundo momento deste capítulo dedicado à modernidade, procuramos focar como as idéias de mal empregadas no período foram trabalhadas na comunicação visual. Para tanto, valemo-nos principalmente de

Gilbert Durand (1997) e Mircea Eliade (1981), que nos forneceram base para compreender como as formas simbólicas eram representadas e quais os sentidos vinculados a elas em um tempo de regime diurno do imaginário, no qual as distinções entre luz e sombra, bem e mal, belo e feio, são bastante acentuadas.

O que procedemos nesta parte é também uma análise formal-discursiva, visto que através dela procuramos esboçar as maneiras como as representações visuais do mal de um modo geral foram abordadas durante o auge da modernidade. Falamos de figuras comumente associadas na modernidade – e em outros tempos de supremacia do dualismo – a algo ruim ou má sorte, como touros, cavalos, água e o feminino. Vimos como o cinema e as histórias em quadrinhos abordaram a temática, sendo estes dois meios, como já enfocamos parentes próximos das formas visuais que são analisadas nesta tese. Demos ainda destaque ao cinema expressionista alemão, que ficou bastante conhecido por seus filmes de terror com uma linguagem diferenciada, essencialmente herdada da arte moderna, e que causaram grande impacto na época de sua exibição devido às suas formas ousadas, linhas propositadamente irregulares e jogo de sombras.

Bleicher (1980) afirma que o estudo de símbolos e mitos é uma abordagem complexa que depende muito das épocas e das circunstâncias em que tais formas estão dispostas. Ao interpretar um símbolo, é necessário se proceder uma dupla interpretação. Primeiro, interpretar a que este símbolo remete; depois, tentar compreender um significado seu que transcende ao valor literal que este símbolo quer relatar. É por isso que ao se buscar a

interpretação de imagens necessitamos pensar onde elas se inserem e qual o discurso do tempo em que se procura entendê-la, enfim, vislumbrar o imaginário que as circunda para tentar chegar a esta interpretação que vai mais além do que o significado literal. Dessa forma, fez-se necessário estudar o discurso da modernidade acerca do mal para entender, por exemplo, porque a figura feminina foi comumente associada a algum mal naquele período. O que provavelmente não foi válido desde sempre e que possivelmente não o será para sempre.

Na etapa final do terceiro capítulo, chegamos enfim ao primeiro foco do objeto a que nos propomos a analisar e interpretar neste trabalho. Para abordar as ilustrações de Gustave Doré para *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, relatamos brevemente o texto da obra e enfocamos a vinculação de seu autor com o humanismo já no século XIV de nossa Era. Afirmamos que Dante já possuía traços de modernidade, mesmo estando situado na Idade Média, porém uma Idade Média já decadente e em processo de dissolução. Ainda assim, Gustave Doré não apenas seguiu as idéias narradas pelo poeta em sua obra. Ele também manifestou a sua forma de ver as coisas, orientado pelo imaginário de seu tempo, a modernidade.

À diferença do que vimos nas representações visuais antigas e medievais no capítulo dois, nestas figuras litografadas pelo artista é possível se observar diabos e monstros mais parecidos com os seres humanos, sendo que os homens punidos por suas maldades, estes sim, são enfocados como seres dignos de repúdio. Os seres maléficos, no entanto, não são representados como belos ou felizes. Eles se mostram também carregados de tristeza e

culpa, com uma forte carga moral de julgamento dos homens maus e de sua própria condição. Há muitas formas de distinção entre claro e escuro, e os homens virtuosos são sempre mostrados como inalcançáveis pelo mal e destacados por sua condição de nobreza de caráter.

Dessa forma, ao promover uma análise visual das gravuras ilustradas por Gustave Doré efetuamos também uma interpretação/re- interpretação sobre a vinculação destas representações com o discurso moral da modernidade. Vimos como os agentes do bem foram representados como sendo mais iluminados e dadivosos do que os condenados ao mal, sendo estes mostrados como infelizes, atormentados e culpados. As formas representadas por Doré não procuram dizer que os homens maus vão para o inferno e que lá serão punidos, ela parece determinar que o próprio mal já é uma condenação, pois torna os seus agentes inferiores e infelizes, um discurso bastante afinado com o pensamento moderno de Kant, que compreende a virtude em todos os atos e a supremacia da mente sobre o corpo.

Se chegamos a estas interpretações é porque elaboramos anteriormente uma análise hermenêutica cuidadosa e formada por uma série de escolhas que nos levaram a estas interpretações. Conforme Stein (1996), a nossa forma de compreensão de um fato tem uma pretensão de verdade – que seria a tese que buscamos comprovar –, mas essa pretensão de verdade é bastante diferente daquela buscada pela lógica, “nossa pretensão de verdade é sustentada por outros elementos” (p. 98). Enfim, não estamos apenas afirmando que Doré esboça o pensamento moderno do mal em seus desenhos apenas porque isso faz um certo sentido, mas porque, ao estudar a imagem, o

mal, o pensamento moderno e as representações visuais do mal na modernidade pudemos chegar a esta conclusão. Não se trata de lógica, mas de hermenêutica. E esta também, é a verdade a que chegamos trilhando estes caminhos. Por outros, talvez a verdade a que se alcance seja outra completamente diferente, afinal, estamos sempre interpretando campos pré-interpretados e que futuramente serão novamente re-interpretados.

Capítulo 4 – O Mal na Pós-Modernidade

Na modernidade tínhamos uma boa gama de pensadores com teorias próprias e inovadoras, de modo que tivemos que optar por apenas um deles, Kant. Na pós-modernidade, este número de teóricos ficou ainda maior. Por isso, preferimos não nos focar em apenas um autor, mas em vários, de modo a poder dar uma boa noção sobre pós-modernidade e verificar como o mal é tratado no imaginário de nosso tempo. Para isso trabalhamos com Maffesoli, Morin, Baudrillard, Bauman, Harvey e Teixeira Coelho, entre outros.

Ao estudar as diferentes teorias sobre a pós-modernidade, encontramos um mal relativizado nestes novos tempos. Um mal que parece não mais ameaçar e parece ser aceito como parte integrante da humanidade, constituinte de cada indivíduo. O mal contemporâneo já não se encontra mais enraizado na moralidade, visto que a mesma parece estar dissolvida na evolução tecnológica da humanidade e no tempo do consumismo, que prega um modo de vida ligado à exploração máxima dos prazeres. No discurso pós-moderno o mal não é o oposto do bem, mas sua parte complementar,

necessária.

Este quarto capítulo possui uma estrutura idêntica ao terceiro, enfocando na primeira parte o imaginário e o discurso pós-moderno, na segunda as representações visuais do mal na pós-modernidade e na terceira, o nosso objeto de estudo focado para o período. A exemplo do que fizemos no capítulo da modernidade, a parte inicial teceu uma análise discursiva sobre o pensamento pós-moderno do conceito de mal. Como no capítulo anterior, esta fase se mostrou essencial para propiciar o entendimento e a interpretação de nosso objeto. Como relata Thompson (1998), esta análise é fundamental para a aplicação da hermenêutica de profundidade, pois:

Quando indivíduos codificam e decodificam mensagens, eles empregam não somente as habilidades e competências requeridas pelo meio técnico, mas também várias formas de conhecimento e suposições de fundo que fazem parte dos recursos culturais que eles trazem para apoiar o processo de intercâmbio simbólico. Estes conhecimentos e pressuposições dão forma às mensagens, à maneira como elas se entendem, se relacionam com elas e as integram em suas vidas.
(THOMPSON, 1998, p. 29-30)

Na etapa seguinte do quarto capítulo, procuramos desvelar como as imagens do mal foram abordadas na pós-modernidade. Neste período, encontramos um retorno do contato do homem com o místico, o sobrenatural e o religioso. Com isto, a figura do diabo voltou à tona, porém de uma forma mais leve, sendo utilizada com certa ironia e geralmente associada à publicidade hedonista. A pós-modernidade, com sua quebra de paradigmas, permite que

bem e mal se confundam, deixem de ser tão distantes um do outro, e deste modo, figuras associadas ao mal são exibidas fazendo coisas boas e outras associadas ao bem, podem ser exibidas como más ou imorais.

Com a finalidade de mostrar a existência destas abordagens diferentes do convencional moderno, citamos exemplos do cinema, da publicidade, da televisão e das histórias em quadrinhos. O que chama a atenção no pós-moderno não é apenas a existência destas imagens que fogem ao estereótipo comum, mas a convivência destes elementos com outros de características mais tradicionais, como imagens de igrejas evangélicas que mostram diabos terríveis levando almas de pessoas más. A peculiaridade da pós-modernidade é a co-existência das diferentes formas de se pensar e se abordar uma temática, é o fato de se tratar de um tempo em que não se exclui o diferente, ele é incluído e convive com diversas formas quer as tolere, quer não.

Mais uma vez, ao observar as formas de abordagem da temática do mal nas imagens pós-modernas efetuamos a análise formal-discursiva. Vimos como o discurso pós-moderno foi aplicado ao imaginário visual do período, quais suas características e o que há de novo com relação ao que foi visto na modernidade. Para Stein (1996), buscar estas conexões é uma característica fundamental da hermenêutica, pois foi a sua tradição que começou a pregar que se deveria ler nas entrelinhas, descobrir o algo mais que um texto carrega, o que o condiciona e influencia, que são os processos históricos e culturais.

Na parte derradeira deste quarto capítulo, encontramos o

segundo foco de estudo de nossa tese, as imagens do filme *Constantine*. Antes de ver como a película representou as figuras do mal, procuramos contar a história do personagem que foi criado para as histórias em quadrinhos e que foi construído para um público adulto. Levado para o cinema, as dissimulações do personagem foram um pouco atenuadas, mas não o suficiente para suprimir sua arrogância, sua amoralidade e seus vícios.

As imagens do filme mostram um (anti-)herói atípico, de caráter duvidoso e ações moralmente questionáveis, dotado de uma forte carga irônica. Os seres do mal na película são desconstruções das abordagens clássicas de mal, sendo mostrados algumas vezes como belos e limpos, e, noutras, como repudiantes. Os representantes do bem são também expressos de forma alternativa, como o padre alcoólatra, o papa de gueto e o anjo corrupto da narrativa. Bem e mal se fundem na trama, deixando o espectador sem saber quem é realmente bom ou realmente mau, se é que existe alguém assim na história. Os bons parecem condicionados a cometer também o mal e os maus também podem ocasionalmente ter atitudes positivas.

Nesta parte final, em que abordamos *Constantine*, procedemos uma interpretação/re-interpretação sobre como o mal foi representado nas imagens do filme. Percebemos a clara influência do imaginário pós-moderno na narrativa ao focar temáticas como o hedonismo vinculado aos seres do mal – como na boate extremamente sensual em que anjos e demônios se encontram – , subversão dos bens em males como o vício e a ganância, e a capacidade dos maus em cometer atitudes boas, mesmo que de forma involuntária, como quando o Diabo salva a humanidade de seu filho que tem a intenção de passar

ao mundo dos vivos. Assim, interpretamos que a complementariedade do bem e do mal, a linha tênue que separa os dois conceitos e a eufemização do mal na pós-modernidade podem ser visualizadas no filme de Francis Lawrence. O procedimento desta interpretação é essencial no uso da metodologia hermenêutica, pois, conforme Thompson (1995):

Por mais rigorosos e sistemáticos que os métodos da análise formal ou discursiva possam ser, eles não podem abolir a necessidade de uma construção criativa do significado, isto é, de uma explicação interpretativa do que está sendo representado ou do que é dito. As formas simbólicas [...] construções que tipicamente representam algo, referem-se a algo, dizem alguma coisa sobre algo. É esse aspecto referencial que procuramos ao compreender no processo de interpretação.
(THOMPSON, 1995, p. 375)

Assim, concluímos o quarto capítulo pensando ao longo desta tese ter cumprido os preceitos da hermenêutica de profundidade, percorrendo suas três etapas fundamentais: a análise sócio-histórica, a análise formal-discursiva e os processos de interpretação/re-interpretação. Consideramos que a hermenêutica foi uma metodologia bastante apropriada para este estudo visto que nos permitiu analisar não apenas as formas simbólicas de forma isolada a um contexto e um imaginário específicos, mas como partes integrantes das realidades a que se inserem. Stein (1996) e Ruiz (2003) consideram tal método bastante oportuno no estudo das ciências humanas devido à complexidade do homem e de suas relações com o mundo.

Oh, humano, eis mais um paradoxo! És humano demais para te integrar naturalmente no mundo e não tens o poder de negá-lo ou desconhecê-lo. Vives num horizonte tenso onde só Hermes te propicia existir. Resulta inútil apostatar de Hermes, pois a interpretação constitui tua única possibilidade de relação com o mundo. Além de todos os círculos hermenêuticos e de qualquer teleologia dialética, Hermes te conforta com a tensão de abertura criadora e do horizonte indefinido da existência.
(RUIZ, 2003, p. 196)

Esta citação de Ruiz (op. cit) sugere que a própria humanidade é por si só hermenêutica, afirmação a que Stein (1996) confirma quando diz que sem essa ciência não saberíamos nem escolher um simples livro para ler. Sendo o mundo um grande conjunto de interpretações, pensamos que nossa compreensão das representações visuais do mal no moderno e no pós-moderno trata-se de re-interpretações: interpretações a que chegamos devido aos objetos que escolhemos, autores que pesquisamos, o imaginário que nos circunda e o repertório individual que trazemos conosco. Tendo considerado findo este processo hermenêutico, encerramos este capítulo metodológico e partimos para as considerações finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para efetuar esta tese de doutorado, escolhemos trabalhar com dois conjuntos de imagens que consideramos serem passíveis de ser utilizados para a comparação de elementos constitutivos dos imaginários moderno e pós-moderno. As ilustrações de Gustave Doré para *A Divina Comédia* foram um achado de grande valia, pois permitiram manter-nos próximos e ao mesmo tempo sairmos da esfera específica das histórias em quadrinhos. As imagens do artista eram essencialmente ilustrações seriadas complementadas por textos, mas eram, além disso, obras de arte que procuravam passar uma mensagem própria, além da história narrada no livro. As litografias de Doré, portanto, pareceram-nos uma boa opção de escolha de objeto de estudo dentre as tantas imagens produzidas durante a modernidade. Poderíamos ter optado por um filme expressionista ou um quadro de algum artista, mas preferimos Doré, devido a sua representação peculiar do inferno de Dante. Um inferno mais humanizado, com homens de formas clássicas e um jogo de contrastes de luz.

O outro enfoque que selecionamos para a nossa análise foram as

imagens do filme *Constantine*, de Francis Lawrence. As imagens da obra trabalham bastante o problema do mal e trazem formas arquetipais de representação visual totalmente diferentes das abordadas em Doré, quebrando paradigmas e oferecendo leituras ambíguas acerca de o que seria bem e o que seria mal.

A partir destes dois enfoques específicos e selecionados, procedemos a investigação das transformações no imaginário social dentro de um contexto ocidental. Para não tirarmos uma conclusão superficial baseada apenas nestes dois exemplos, procuramos focar, em partes anteriores às de análise dos objetos, como as representações do mal se deram de forma visual em outros exemplos da área da comunicação social. No entanto, devido à necessidade de se fixar limites para a confecção de um trabalho acadêmico, não teria sido possível abranger todo universo possível de imagens ligadas ao mal. Por isso, selecionamos dois tipos principais: o de arquétipos místicos tradicionais vinculados a seres maléficos e, na modernidade, figuras relacionadas às transgressões morais, consideradas exemplos de mal no período. Poderíamos ter focado outras visualizações, tais como a violência urbana, a associação de marginais a heróis no pós-moderno e mesmo as vilanias da televisão ou do cinema. No entanto, cada trabalho científico é composto por dezenas de escolhas, que nos vão permitindo centrar em um determinado enfoque, de modo a atingir determinados objetivos. É por isso que pensamos este estudo não como um fim. Ela está lançando uma faísca no assunto, de modo a suscitar outras pesquisas, com novas abordagens e diferentes enfoques.

Para chegar a estas considerações, decidimos dividir nossa tese em quatro capítulos mais metodologia. Como uma investigação na área de Comunicação, havia necessidade de se dedicar todo um capítulo à forma de comunicação que escolhemos e como ela se processa na inter-relação dos indivíduos. Por isso, nossa parte inicial dedica-se ao estudo da imagem. Após, decidimos falar sobre o mal de modo a tentar explicar a sua complexidade filosófica e conduzi-la ao campo das representações visuais. Os capítulos 3 e 4, por sua vez, procuram trabalhar o imaginário destes conceitos nos dois períodos investigados e mostrar a sua relação com o visual e, depois, com os focos de análise.

O primeiro capítulo quis tecer uma relação entre imagem, comunicação e imaginário. Para tanto, buscamos referências em diversos autores, com destaque para Maffesoli (1995, 1996, 2001, 2003, 2004 e 2005), Debray (1994), Ruiz (2003) e Aumont (1995). Em um primeiro momento, procuramos explicar por que imagem é comunicação, visto que alguns põem em dúvida tal relação. No entanto, a representação visual contém em si uma mensagem. Trata-se de uma forma simbólica e como tal carrega consigo um significado além do literal, de modo que conforme o imaginário coletivo e o repertório pessoal pode ser apreendido de diferentes maneiras. Como enfocamos nessa parte de nosso trabalho, comunicar seria o ato de se compartilhar uma informação, seja esta visual, olfativa, sensorial ou auditiva. Na trilha desta associação, enfocamos a arte e sua comunicabilidade, visto que a obra de Gustave Doré situa-se no limite entre as artes plásticas e as histórias em quadrinhos. Como pretendíamos estudar a modernidade e a pós-

modernidade em representações visuais, – e também formas de arte! –, fizemos uma breve explicação sobre os processos de composição da arte na modernidade e na pós-modernidade, de modo a introduzir a temática e revelar como se comportam tais formas de comunicação visual nestes períodos. A seguir, trabalhamos duas formas derivadas da arte e reconhecidamente dois meios de comunicação de grande influência nos períodos enfocados, as histórias em quadrinhos – que, como já dissemos, possuem ligação direta com a ilustração literária – e o cinema, mídia do nosso outro enfoque de análise, as imagens do filme *Constantine*, de modo a revelar as origens destes dois formatos de comunicação e suas características na maneira de se representar imagens. Persistindo ainda neste capítulo introdutório, consideramos necessário proceder uma conexão entre imagem e imaginário, visto que pretendíamos estudar o imaginário de dois tempos e como determinadas representações visuais foram abordadas dentro deste contexto. O estudo do imaginário, para o qual trabalhamos com Ruiz (2003) e Silva (2003), fez-se essencial para permitir a compreensão de por que as formas de se representar o mal visualmente se tornaram diferentes na modernidade e na pós-modernidade. Isso porque o imaginário pode ser encarado como um conjunto de relações, acepções, ideais, costumes e modas que norteiam o modo de vida de uma ou mais comunidades, modificando suas formas de agir e de interpretar o mundo.

O segundo capítulo desta tese procurou focar o estudo do mal, visto tratar-se de um conceito filosófico que não deve ser pesquisado apenas de forma superficial. Para se falar do mal, é necessário compreendê-lo e

investigar as suas mais diferentes abordagens ao longo do tempo. Quem se dispõe a estudar o mal também não pode deixar de lado a ética, uma vez que há uma forte vinculação entre as duas temáticas. Nesta abordagem, trabalhamos com Zilles (1997, 2006A, e 2006B) e Pegoraro (2006), além de focar Platão, Aristóteles, Santo Agostinho, Tomás de Aquino, Kant, Nietzsche, entre outros. A ética é um dos mais importantes campos da filosofia e que procura, desde a Antigüidade, nortear o homem ao agir corretamente, como forma de evitar que a convivência em grupo se torne uma impossibilidade. Para viver próximo a outros homens, é necessário seguir certas regras e saber o que se pode e o que não se pode fazer. A ética filosófica vem ao longo dos séculos adaptando e levantando novas possibilidades a este respeito, uma discussão que começa como princípios elementares e que depois se afirma através da constituição do Direito. A conclusão que se chega diante do estudo do mal é que ele não cabe dentro de apenas uma definição. Seu conceito é amplo, mutável, adaptável a diferentes abordagens e diferentes imaginários. Após esta investigação acerca de o que seria o mal, quisemos demonstrar como as imagens do mal foram abordadas ao longo da história, especialmente durante a Era medieval, quando o domínio da Igreja Católica era forte e cujas influências na arte foram relevantes. Este período foi o responsável pela criação de muitos estereótipos que envolveram o conceito de mal na modernidade e que voltam à tona em alguns momentos da pós-modernidade. Luther Link (1998) foi de grande importância para esta abordagem.

O capítulo três procurou focar o mal na modernidade. Para

tanto, buscamos desvelar como se processava o entendimento de mal durante o período. Para chegar a este imaginário, optamos por utilizar a filosofia de Immanuel Kant (em traduções de 2002, 2004 e 2005), um dos mais importantes filósofos de todos os tempos, e que trouxe importantes contribuições para a ética moderna, especialmente com sua concepção de imperativo categórico. O imperativo categórico é uma das expressões máximas da rigidez do pensamento moderno, que pretendia colocar o homem dentro de formas que o impedissem de cometer erros, agir mal e transgredir a moral. Ele era uma fórmula à qual todo homem deveria submeter as suas máximas para o agir moral. Além disso, o homem não deveria agir bem por se sentir recompensado com isso, deveria agir assim apenas porque esta era a sua obrigação. O mal neste contexto era aquilo que seria contrário ao dever, o imoral, o indecente, a falta de honra, de honestidade e de virtude. Inseridos neste imaginário, procuramos analisar – com base em Durand (1997) e Eliade (1981) – como as representações visuais do mal foram feitas neste período e qual a sua vinculação com este modo de pensar. Ao final, trabalhamos especificamente com as imagens de Gustave Doré para *A Divina Comédia*. Ao observar diversas cenas deste nosso enfoque de estudo, pudemos perceber que elas podiam realmente ser inseridas no imaginário moderno de valorização moral. O humanismo se mostra presente nas formas e nos seres do mal não monstruosos, mas loucos, infelizes e corruptos. A virtude, por outro lado, esboça a supremacia dos bons com relação aos maus, mostrando que os indignos seriam sempre inferiores aos moralmente corretos.

No capítulo derradeiro desta tese, procuramos trabalhar a pós-

modernidade. Com este objetivo, fomos desvendar o imaginário do contemporâneo. Não é tarefa simples estudar um período em que se vive, visto que, desta forma, estamos sujeitos a condicionar nossa maneira de ver as coisas. No entanto, com base nos autores em quem buscamos respaldo, tais como Maffesoli (1995, 1996, 2001, 2003, 2004 e 2005), Susan Neiman (2003), Edgar Morin (1983, 1989, 2002, 2005 e 2006), entre outros, pudemos ter um bom referencial para se pensar o mal no pós-moderno. Influenciados por Bataille (1975), muitos destes autores consideram ser este o tempo em que a parte maldita se manifesta após os séculos de repressão da modernidade. Se o mal antes deveria ser evitado e escondido, hoje ele é expresso como uma face da natureza humana, uma face que não é de todo negativa e que pode ser explorada, especialmente de forma comercial. Num mundo em que somos bombardeados por objetos de desejo, por todos os lados existe uma valorização do hedonismo, da busca de prazeres desenfreados, sejam eles os prazeres do consumo, do sexo, da comida, dos vícios, entre outros. Nesta esfera, o mal deixou de ser visto como uma ameaça e passou a ser observado como uma parte constituinte da natureza humana, algo vinculado ao bem e até mesmo complementar a este. Ao invés de separarmos definitivamente o que é bom e o que é mau, nós os hibridamos, formamos uma espécie de *yin-yang* conceitual, no qual em toda parte escura existe um ponto claro e em toda parte clara existe um ponto escuro. Na segunda parte deste capítulo, visualizamos, com base em Muchembled (2001) e Durand (1997), como as imagens passaram a ser esboçadas diante desta mudança de conceitos. Observamos especialmente que a figura do diabo passou a ser utilizada para vender

bebidas, lingerie, e até mesmo balas, de forma irônica, numa grande eufemização de sua imagem antes tão terrível e ameaçadora. Encerramos o capítulo abordando o segundo foco de nosso estudo, as imagens do filme *Constantine*. Nesta película pudemos observar uma boa expressão desta nova maneira de se pensar o mal no imaginário pós-moderno. A obra nos permite entrar em contato com um anti-herói que faz o bem por fazer, que não se afeiçoa nem ao bem e nem ao mal e que mostra pouco respeito com relação a estes dois universos. Além disso, mostra faces negativas de representantes do bem, tais como o padre alcoólatra, e faces positivas de seres malévolos, como algumas das boas ações praticadas por Satã na trama. *Constantine* exhibe bem a tênue separação dos conceitos que há em nosso tempo e a imbricação dos dois na constituição do ser humano.

Após termos cumprido todas estas etapas de pesquisa, análise e interpretação, dedicamo-nos ao capítulo específico sobre a metodologia empregada neste trabalho. Optamos pela Hermenêutica de Profundidade de Thompson (1995), por ela se mostrar um método de investigação bastante enriquecedor, pois permite estudar as formas simbólicas associadas ao discurso da época em que se encontram e ao contexto histórico em que se situam, o que era justamente o objetivo desta tese.

Diante do que investigamos nesta tese, com o emprego da hermenêutica de profundidade, podemos inferir algumas considerações acerca do mal. Ricoeur (1986), analisando as diferentes abordagens efetuadas sobre o conceito ao longo da história da filosofia, chega à conclusão de que o mal não é possível de ser definido de apenas uma maneira. Ele sugere que o termo

seja visto como um conceito aberto, sujeito às transformações sociais. Um conceito múltiplo, a ser construído, destruído e reconstruído sucessivamente, de modo a ser sempre um desafio para as investigações das ciências humanas. Em suas próprias palavras, Ricoeur (op. cit.) afirma:

O problema do mal não é somente um problema especulativo: este exige a convergência de pensamento, a ação (em sentido moral e político) e uma transformação espiritual dos sentimentos.
(RICOEUR, 1986, p. 25)¹³

No entanto, vimos que nem sempre o mal foi pensado desta forma. A posição de Ricoeur (op. cit.) infere uma síntese das diferentes maneiras de pensar o conceito desde a Antigüidade Clássica. Naquele tempo, Platão e Aristóteles colocavam o termo como sendo vinculado à noção de justiça e de um agir conforme as leis da natureza. Na Idade Média, o Bem era aquilo que se podia projetar em Deus e tentar imitá-lo para ser digno de sua companhia na vida eterna. O mal, por sua vez, seria o que nos afastava de Deus, nossa condição humana de errar e optar por não agir corretamente. Na modernidade, muitos filósofos trabalharam a ética e fundaram bases para o florescimento de uma moral teoricamente desvinculada dos preceitos religiosos, mas que se pretendia a melhorar o homem, de modo a permitir um progresso constante e uma supremacia do racional. Dentre estes pensadores, destacou-se Immanuel Kant, que, conforme enfatiza Pergoraro (2006), trata-se

¹³ Livre tradução da autora

de um marco na história do pensamento ético, pois sistematizou tudo o que foi feito antes de si e tornou-se referência fundamental para os filósofos que se seguiram. Kant afirma que bem e mal são definidos apenas a partir de uma lei moral. Para ele, os dois conceitos devem ser “julgados sempre pela razão, portanto, por conceitos que podem ser comunicados universalmente” (KANT, tradução de Rodolfo Schaefer, Martin Claret, 2004, p. 68).

A lei moral, conforme o formalista alemão, é dada pelo próprio sujeito, quando este aplica as regras do Imperativo Categórico. O Imperativo Categórico consistia em uma formulação que a própria pessoa deveria fazer antes de executar qualquer ação, de modo a saber se ela estava conforme ou contrária ao dever. Se esta máxima pudesse ser transformada em lei universal ela estaria de acordo com a moral e por isso poderia ser realizada. Se não fosse universalizável, deveria ser descartada. Para o filósofo, um ato conforme o dever era um ato que poderia ser considerado como um bem, o ato que não correspondesse seria um mal. No entanto, Kant (tradução de Rodolfo Schaefer, Martin Claret, 2004) considerava que o homem só era livre para fazer o bem, pois o ato maléfico seria uma forma de agir contra a sua própria racionalidade e ocorreria apenas quando o homem fosse escravo de seus instintos e, portanto, não fosse um ser totalmente livre. Para o filósofo alemão, só haveria liberdade no uso da razão.

A partir de Nietzsche, porém, a ética – e os conceitos de bem e de mal – começou a ser pensada de uma forma diferente. Com seu niilismo característico, o filósofo quebrou as idéias de supremacia da racionalidade e da necessidade de uma moral. Ele apontou para a necessidade de o homem

aceitar a si mesmo enquanto imperfeição a fim de poder se superar. Como um precursor do hedonismo, ele afirma que o homem estaria aproveitando muito pouco o mundo em que vive e que deveria se divertir mais. Quebrando as tábuas de eterno e imutável pregadas na modernidade, ele revela: “ninguém sabe ainda o que é o bem e o mal... a não ser o criador” (Nietzsche, tradução de Alex Marins, Martin Claret, 2002, p. 153).

No contemporâneo, bem e mal não são mais vistos de maneira vinculada apenas às leis morais. O conceito de mal no pós-moderno inclui esta visão, mas a associa a diversas outras formas de definição, como, por exemplo, a um retorno do misticismo. O mal pode não ser o que é injusto, incorreto ou imoral. Já não vemos um ladrão de galinhas que rouba para comer como um malfeitor, ou alguém que mente à sua mãe com câncer para não vê-la sofrer, ou mesmo alguém que trai uma esposa fria com a sua secretária. Nós os vemos como pessoas que agem de maneira incorreta, mas que possuem justificativas razoáveis e humanas para suas condutas. Seus atos não são aprováveis, mas também não podem ser de todo reprováveis, pois todos estamos sujeitos a cometer delitos semelhantes vez ou outra em nossas vidas. Deste modo, Maffesoli (2004) retoma o conceito de parte maldita brevemente focado por Bataille (1975), mas que define bem a necessidade do homem de manifestar um lado negativo, de modo a manter as relações humanas em equilíbrio. Morin (2005) também afirma a necessidade de um lado ruim. Para ele, “a degradação e a desordem concernem também à vida” (p. 61). Maffesoli (op. cit.) acredita que os conceitos na pós-modernidade já não assumem

posição de embate, se complementam, e dessa forma podem ser vistos como neutros:

O bem e o mal tornam-se vagos, ou melhor, se interpenetram. No vazio do ser em devir tudo é possível, a partir do momento em que justifica uma vivência coletiva.
(MAFFESOLI, 2004, p. 152)

Deste modo, nos imaginários moderno e pós-moderno as interpretações feitas sobre o conceito de mal são bastante distintas. Enquanto em um o mal é aquilo que deve ser evitado por estar em desacordo com as normas e com o projeto de progresso da humanidade, em outro, ele é apreciado como uma parte necessária da existência do homem, como uma face sua que deve ser aceita e levada em conta quando se pensa as sociedades. É por esta diferença de modos de pensar tão acentuada que se pode compreender as formas de representação visual de maneira tão distintas em Gustave Doré e em *Constantine*, pois um imaginário cambiante interfere não apenas na filosofia e nas ciências sociais, mas também nas comunicações e, especialmente, nas formas de se representar determinados arquétipos de forma visual. Na Idade Média, os demônios eram representados como monstros horrendos. Na modernidade, eram exibidos como seres de formas assemelhadas às humanas, porém de expressões atormentadas, loucas e melancólicas. Na pós-modernidade, são exibidos – muitas vezes – como seres irônicos, ambíguos, belos, e, mesmo, sujeitos a cometer boas ações. As diferenças se fazem presentes não apenas nas obras analisadas como objeto

desta pesquisa, mas também em várias outras que referenciamos quando falamos das imagens do mal na modernidade e na pós-modernidade. O imaginário afeta a produção cultural de uma tal maneira que não há como estudá-las de forma isolada a ele. É necessário se compreender o modo de vida e de pensar de um dado tempo e um dado lugar a fim de entender por que se compôs uma determinada obra de arte de uma tal maneira.

O que podemos concluir do que foi visto até estas considerações finais é que o mal na modernidade tem uma forte tendência maniqueísta. Ele procura separar os dois conceitos em uma oposição, de modo a que a existência de um sempre exija a ausência de outro. Só pode haver o bem onde não há o mal. E agir bem é uma obrigação do homem:

A lei moral é para a vontade de um ser perfeito uma lei da santidade, mas para a vontade de todo ser racional finito é uma lei de dever, de coerção moral e de determinação da ação desse ser mediante o respeito pela lei e veneração pelo seu dever.
(KANT, tradução de Rodolfo Schaefer, Martin Claret, 2004, p. 92)

Diante desta concepção, foi possível visualizar a forte vinculação moral nas imagens ilustradas por Gustave Doré. Tais gravuras procuravam mostrar os seres condenados ao inferno de Dante Alighieri como pessoas indignas, indubitavelmente culpadas e que se estavam naquele local era porque possuíam responsabilidade pelos maus atos que cometeram, de forma física ou moral. Já os seres místicos e míticos mostrados como integrantes do

cenário, foram expostos como loucos, resignados ou apáticos, como se a sua própria natureza sobrenatural ou fantástica os colocasse como menos moralmente puníveis do que os homens racionais que cometiam em vida atos reprováveis. Em outra esfera se posicionavam os seres virtuosos, tais como Dante, que ainda não havia terminado a sua vida e que teria ainda uma chance de redimir-se de seus pecados, e como o anjo que aparece em uma das imagens analisadas como sendo dotado de uma luz que ofusca os olhos dos condenados.

Já na pós-modernidade, foi possível encontrar um conceito de mal aberto, sujeito a interpretações. Um mal mais relativizado, mais eufemizado, de modo que não provoca tanto pavor ou ojeriza. Diante da tentativa de supressão dos defeitos e das imperfeições raciais ocorrida em Auschwitz, a humanidade se permitiu trabalhar melhor as diferenças para tentar evitar novos massacres. É certo que ainda estamos distantes de um mundo de tolerância racial e religiosa, mas ao menos hoje há uma tentativa de órgãos mundiais em se conter os excessos e evitar ao máximo as desgraças em larga escala. Para boa parte dos filósofos e sociólogos contemporâneos, o mal é um fato, uma parte de nossa existência que deve ser considerada não mais como algo a ser banido, mas algo como a ser integrado, discutido e, possivelmente, melhorado. O mal, hoje, é um complemento da natureza humana, tal como hoje sabemos que a razão não existe isoladamente da sensibilidade, das fantasias e da emoção. Para Morin (2005), vivemos em um mundo complexo, no qual se sobressai a incerteza, a incapacidade de se ter certeza sobre tudo, de formular uma lei e de conceber uma ordem absoluta.

Neste cenário, o mal é representado visualmente como ele se mostra em nosso imaginário, como algo polissêmico, múltiplo e questionável. O que é considerado mal para alguns, pode não o ser para outros. A violência da polícia contra os bandidos pode ser um bem para as pessoas de classes média e alta que não se sentem seguras, mas pode ser vista como um mal para uma mãe que tem seu filho morto, confundido com um marginal. Neste sentido, representar por imagens mesmo arquétipos tradicionais tais como anjos e demônios é uma ação que não pode ser determinista, não deve separar de forma abismal quem são os bons dos maus. Em um tempo de conceitos em aberto, as imagens também devem estar abertas a interpretações, tais como o Satã de *Constantine*, vestido de branco e que acaba cometendo boas ações. A pós-modernidade é um tempo de quebra de paradigmas e de formalidades. Com isso, colocar um padre alcoólatra na trama é uma maneira de se dizer, sim, ele é um personagem bom, mas também possui o seu lado mau.

Desse modo, ao percorrermos os campos que nos dispomos a investigar a fim de comprovar a nossa tese inicial, cremos, agora ter atingido os nossos objetivos tecidos na introdução de nossa tese. Nos capítulos 1, 3 e 4 julgamos ter cumprido nossas metas de identificar e associar as características das representações visuais do mal aos imaginários moderno e pós-moderno, visto que procuramos entendê-los primeiramente para depois verificar se as imagens produzidas no período estavam em condizência ou não com o discurso de cada tempo. O objetivo derradeiro cremos também ter alcançado, que era o de trazer para a esfera da comunicação o debate do conceito de mal, visto que é comum vermos na atualidade o uso do termo por diversos

pesquisadores ou teóricos sem a conceituação e a contextualização necessárias. Nossa busca pelas raízes da temática nos levou a campos além da comunicação o que nos permitiu compreender e procurar demonstrar a complexidade do termo e como o seu uso deve ser cuidadoso. Neste ponto cremos ter contribuído para os estudos das ciências da comunicação, fornecendo horizontes da filosofia e da teologia para a abordagem de suas temáticas quando as mesmas envolverem o conceito de mal.

Acreditamos também ter confirmado a nossa tese, a de que: as representações visuais como formas de comunicação permitem observar a vinculação moral do mal no imaginário moderno, além de possibilitarem a percepção do processo de relativização do conceito no imaginário pós-moderno. Isso porque investigamos o que seria o imaginário e como ele se constituiu essencialmente nos dois períodos, de modo a possibilitar a nossa análise e interpretação de como as manifestações visuais se comportaram diante destas mudanças no pensar e no agir social. Deste modo, vimos que o discurso moral possuía realmente grande força durante a modernidade, condicionando o modo de vida e, conseqüentemente, as produções culturais. Na pós-modernidade, por outro lado, pudemos perceber a diminuição da influência da moralidade devido ao choque provocado pelos excessos da Segunda Guerra Mundial e o crescimento dos sentimentos de hedonismo e consumismo, que provocaram uma melhor aceitação da parte putrefa da existência humana.

Dessa forma, conceber esta tese trabalhando com imagens, imaginário, mal, ilustrações, cinema, quadrinhos, arte, religião, filosofia,

abordagens vinculadas à comunicação, foi um trabalho que nos proporcionou bastante satisfação. Poder associar dentro de uma delimitação diferentes áreas do conhecimento foi-nos uma tarefa árdua, porém prazerosa.

Encerramos aqui esta investigação, com a disposição de não frear nossos estudos sobre a Filosofia, a Teologia e a Comunicação por aqui. Esperamos ter até então feito uma investigação satisfatória dentro das propostas a que nos colocamos e que não nos impossibilitarão de retomar o assunto em uma outra oportunidade. Este trabalho também se mostra disposto a propiciar novos estudos a outros autores dentro desta mesma temática. Afinal, como afirma Stein (1996), em nossa abordagem hermenêutica atingimos apenas uma dentre as muitas interpretações possíveis acerca de um mesmo objeto. Que novos pesquisadores da comunicação enfoquem o mal e que este assunto ganhe novas abordagens a fim de enriquecer este campo do conhecimento.

OBRAS CONSULTADAS

AC/DC. **Highway to Hell**. Álbum produzido por Robert Lange. Epic, 1979.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**.

Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

AGOSTINHO, Santo. **A Cidade de Deus**. Tradução de Oscar Paes Leme.

Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Adaptação de Cecília Casas. São

Paulo: Scipione, 1996.

_____. **The Divine Comedy - The Visions of Hell**. Tradução do reverendo Henry Francis Cary. Ilustrado por Gustave Doré. Londres, Paris e Melbourne: Cassel & Company, 1892.

AQUINO, Tomás de. **Suma de Teología**. Parte II. Tradução de José Martorell Capó. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001. Questões 18-21 e 71-89.

ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martín-Claret, 2007.

ARNHEIM, Rudolf. **El Cine como Arte**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990. 2ª edição. Obra original de 1957.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

BATAILLE, Georges. **A Parte Maldita**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

_____. **A Transparência do Mal**: ensaios sobre os fenômenos extremos. Campinas, SP: Papyrus, 1992.

_____. **Tela Total**: mito e ironias da era virtual e da imagem. Porto Alegre: Sulina, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BELTRÃO, Luiz. **Teoria Geral da Comunicação**. Brasília: Thesaurus, 1977.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980. pp.05-28.

BLACK SABBATH. **Black Sabbath**. Álbum produzido por Roger Bain. Castel Music, 1970.

_____. **Born Again**. Álbum produzido por Robin Black. Vertigo, 1983.

BLEICHER, Josef. **Hermenêutica Contemporânea**. Lisboa: Edições 70, 1980.

BURKE, Peter. **A Fabricação da Imagem do Rei**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

CASTELLS, Manuel. **A Galáxia da Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

CAUDURO, Flávio Vinícius. **Design Gráfico & Pós-Modernidade**. Porto Alegre: Revista Famecos, nº13, 2000. p. 127-139.

_____. **A Retórica Tipográfica do Logocentrismo.** Rio de Janeiro: Revista Estudos em Design, v. 9, n. Edição Esp, 2001. p. 69-76.

CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia.** Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CIRNE, Moacy. **Quadrinhos, Sedução e Paixão.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

CONSTANTINE. Warner Bros. Pictures, 121min., 2005.

COUCHOT, Edmond. "Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração". In: **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual.** Org. André Parente. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

DE FLEUR, Melvin L; Ball-Rokeach, Sandra. **Teorias da Comunicação de Massa.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

DEBORD, Guy. **A Sociedade de Espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no Ocidente.** Petrópolis: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

DESCARTES, René. **As Paixões da Alma**. Tradução de Rosemary Costhek Araújo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

DICIONÁRIO Prático da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2001.

DILTHEY, Wilhelm. **La Essencia de la Filosofia**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1944.

DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. **Para Ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURKHEIM, Émile. **As Regras do Método Sociológico**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

DUROZOI, Gérard; ROUSSEL, André. **Dicionário de Filosofia**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

EAGLETON, Terry. **As Ilusões do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

EISNER, Lotte. **O “Écran” Demoníaco**. Lisboa: Editorial Aster, 1970.

EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Seqüencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ELIADE, Mircea. **Lo Sagrado y Lo Profano**. Madrid: Ediciones Guadarrama, Punto Omega, 1981.

FAURE, Elie. **A Arte Medieval**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FRIGOTTO, Gaudêncio. O enfoque da dialética materialista histórica na pesquisa educacional. In: FAZENDA, Ivani (org.). **Metodologia da Pesquisa Educacional**. São Paulo: Cortez, 1989.

FURASTÉ, Pedro Augusto. **Normas Técnicas para o Trabalho Científico**. 11^a ed. Porto Alegre: s.n., 2002.

GAIMAN, Neil. **Sandman - Noites Sem Fim**. São Paulo: Conrad Brasil, 2003.

_____. **Sandman - A Casa de Bonecas**. São Paulo: Conrad Brasil, 1990.

_____. **Morte**. São Paulo: Conrad Brasil, 1997.

HABERMAS, Jürgen. **Pensamiento Postmetafísico**. Madrid: Taurus Humanidades, 1990.

HARVEY, David. **A Condição Pós-Moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1993.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Princípios da Filosofia do Direito**. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HELLBLAZER. Números 1 a 10. Vertigo, DC Comics, 1988.

HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga. **Teorias da Comunicação**: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

HUME, David. **Tratado da Natureza Humana**. 1739. Tradução de Serafim da Silva Fontes. Serviço de Educação e Bolsas Fundação Calouste Gubenkian. S/a.

IANONNE, Leila Rentoria; IANONNE, Roberto Antônio. **O Mundo das Histórias em Quadrinhos**. São Paulo: Moderna, 1994.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Tradução de Alex Martins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____. **Crítica da Razão Prática**. Tradução de Rodolfo Schaefer. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. **Fundamentação da Metafísica de Costumes e Outros Escritos**. Tradução de Leopoldo Holzbach. São Paulo: Martin Claret, 2005.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia do Trabalho Científico**. São Paulo: Atlas, 1991.

LEIBNIZ, Gottfried W. **Teodicea** – Ensayos sobre la bondad de Dios, la libertad del hombre y el origen del mal. 1710. Edición Electrónica de

[http://www. Filosofia.cl](http://www.Philosofia.cl) – Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS. S/a.
Download via Emule em 03/05/2007.

LEMOS, André. **Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura.** Porto Alegre: Sulina, 2002.

LEROY, Alfred. **Nascimento da Arte Cristã: do início ao ano mil.** São Paulo: Flamboyant, 1960.

LINK, Luther. **O Diabo: a máscara sem rosto.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998

LIPOVETSKI, Gilles. **O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna.** 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MACHADO, Arlindo. **O Quarto Iconoclasmo e outros ensaios hereges.** Rio de Janeiro: Contra capa/ Rios Ambiciosos, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **A Contemplação do Mundo.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. **No Fundo das Aparências.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

_____. **O Imaginário é uma realidade.** Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva em Paris, em 20/03/2001. Porto Alegre: Revista Famecos, nº 15, agosto de 2001. p. 74-82;

_____. **O Instante Eterno:** o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. São Paulo: Zouk, 2003.

_____. **A Parte do Diabo.** Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **A Sombra de Dionísio.** São Paulo: Zouk, 2005.

MARIN, Louis. **Ler um Quadro.** Uma carta de Poussin em 1639. IN: CHARTIER, Roger. Práticas de Leitura. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

MASSOULIÊ, François. **Os Conflitos do Oriente Médio.** Coleção Século XX. São Paulo: Editora Ática, 1993.

MCLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem.** São Paulo: Culturatrix, 1964.

_____; FIORE, Quentin. **Guerra e Paz na Aldeia Global**. São Paulo: Record, 1971.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. **Fontes Visuais, Cultura Visual**. Balanço Provisório, Propostas Cautelares. ANPUH, 45, 2003.

MILLER, Frank. Batman, **O Cavaleiro das Trevas**. Volumes 1 a 4. São Paulo: Abril, 1987.

_____. **Batman, O Cavaleiro das Trevas 2**. Volume 2. São Paulo: Abril, 2002.

MIRADOR Internacional, Enciclopédia. São Paulo/Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannia do Brasil Publicações Ltda., 1980. v. 11, p. 5988.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MORIN, Edgar. *A Alma do Cinema*. In: XAVIER, Ismail org. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilmes, 1983.

_____. **As Estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. **O Método 5: A humanidade da humanidade.** Porto Alegre: Sulina, 2002.

_____. **Para Além do Iluminismo.** Porto Alegre: Revista Famecos nº 26, abril de 2005, p. 24-28.

_____. **Introdução ao Pensamento Complexo.** Porto Alegre: Sulina, 2005.

MOYA, Álvaro de. **Shazam!.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **História da História em Quadrinhos.** São Paulo: Brasiliense, 1993.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma História do Diabo – séculos XII-XX.** Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NEIMAN, Susan. **O Mal no Pensamento Moderno: uma história alternativa da Filosofia.** Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Para Além do Bem e do Mal.** Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. **Assim Falou Zaratustra.** Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

NOVAES, Adauto org. **Muito Além do Espetáculo.** São Paulo: Senac, 2005.

PEGORARO, Olinto. **Ética dos maiores mestres da história.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

PLATÃO. **A República.** Tradução de Enrico Corvisieri. Pinheiros, SP: Editora Nova Cultural, 1997.

_____. **Fedro.** Tradução de Alex Martins. São Paulo: Martín-Claret, 2004.

_____. **Fédon – Diálogo sobre a alma e a morte de Sócrates.** Tradução de Miguel Ruas. São Paulo: Martín-Claret, 2005.

RICOEUR, Paul. **El Mal: un desafío a la filosofía y a la teología.** Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2006 [1986]. Livro Digital. Download via Emule em 15/04/2007.

ROLLING STONES. **Goats Head Soap.** Álbum produzido por Jimmy Miller. CBS, 1973.

ROQUE, Georges. Lo Cotidiano Transformado por el Arte y la Publicidad. IN: El Arte y la Vida Cotidiana. México: UNAM, 1995.

ROSENFELD, Denis L. **Retratos do Mal**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RUIZ, Castor M. M. Bartolomé. **Os Paradoxos do Imaginário**. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2003.

SILVA, Juremir Machado da. **As Tecnologias do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

STEIN, Ernildo. **Aproximações Sobre Hermenêutica**. Porto Alegre: Edipucrs, 1996.

TEIXEIRA COELHO Netto, José. **Moderno Pós Moderno**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

_____. **A Mídia e a Modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

TUGENDHAT, Ernest. **Lições Sobre Ética**. Tradução do grupo de doutorandos do curso de pós-graduação em Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul. Petrópolis: Vozes, 1996.

ULMANN, Reinholdo Aloysio. **O Mal**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

VIRILIO, Paul. "A imagem virtual mental e instrumental". In: **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual**. Org. André Parente. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993a.

WEBER, Thadeu. **Ética e Filosofia Política: Hegel e o Formalismo Kantiano**. Porto Alegre: Edipucrs, 1999.

WOLF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, Aduauto org. **Muito Além do Espetáculo**. São Paulo: Senac, 2005. pp: 16- 45.

ZILLES, Urbano. **Adorar ou Venerar Imagens**. Porto Alegre: Revista Telecomunicação, v. 27, nº 118, dezembro de 1997, pp: 547-558.

_____. **Significação dos Símbolos Cristãos**. Porto Alegre: Edipucrs, 2006.(A)

_____. **O Que é Ética?**. Porto Alegre: Est Edições, 2006. (B)

INTERNET

Download de livros (e-books)

Programa de Downloads Emule (disponível em <http://www.emule.com>) – acesso diário entre fevereiro e maio de 2007

Sites (imagens)- acesso entre abril e novembro de 2007

<http://filarmonicaericeira.no.sapo.pt/Imagens/seta%20esquerda.gif>

<http://www.rupestre.it/tracce/imma2002/bhim7.jpg>

<http://www.aug.edu>

<http://www.elwindesigns.com/images/Tree%20Carvings/7.5%20ft%20Totem.jpg>

<http://www.iama.gr/artgallery/picasso.jpg>

<http://www.fisica.uniba.it/augelli/abstract-kandinski.jpeg>

http://www.ebaymatchups.com/photos/matchups/shipwreckcoins_812_-_542304628_5834c183f4661f699962af13252061ba_frame.jpg

http://www.theage.com.au/ffximage/2004/12/02/03LOO_ent-lead__200x203.jpg

<http://www.terramedia.co.uk>

<http://www.images.art.com>

<http://www.mirror01.users.i.com.ua>

<http://www.20minutos.es/galeria/212/0/0>

http://www.born-today.com/Today/pix/hitchcock_alfred2.jpg

<http://luminescencias.blogspot.com/Ecce%20Homo.jpg>

http://www.edharriss.com/xsi/5point0_images/sin_city_heart.jpg

<http://home.uchicago.edu>

<http://www.flickr.com>

<http://www.brainphysics.com/graphics/nofood.jpg>

<http://meisterplanet.com/images/wordpress-entries/spiral-stairs.jpg>

http://www.parliament.vic.gov.au/etc/images/MM%20Pic/laptop_baby.jpg

<http://www.maria-brazil.org/newimages/boibumbaindio.jpg>

http://static.flickr.com/43/74889935_b98f76739c_o.jpg

<http://coysitas.blogs.sapo.pt/arquivo/cinderela008.jpg>

http://www.deliciousuk.com/misc_images/hello_kitty.gif

<http://wwws.br.warnerbros.com/constantine/>

<http://ferrus.blogs.sapo.pt/arquivo/noite.jpg>

<http://www.dkimages.com/discover/previews/741/116527.JPG>

http://www.myprecious.us/files/wallpaper/near_nazgul_1024.jpg

<http://www.erzaweb.com/FDP/Nazgul%20The%20Lord%20of%20the%20Rings.jpg>

http://mx.geocities.com/obrerosdeltemplo_81/imagenes/minotauro.jpg

<http://www.inf.furb.br/~elayne/ImagensGoticas/wolf.jpg>

<http://www.contandohistoria.com/brancanevepic11.jpg>

http://www.dw-world.de/image/0,,358922_4,00.jpg

<http://www.old-picture.com/indians/pictures/Angry-Indian.jpg>

<http://images.encarta.msn.com/xrefmedia/sharemed/targets/images/pho/t051/T051005A.jpg>

<http://www.funnyphotos.net.au/images/coca-cola-ads-from-the-1950s1.jpg>

<http://www.eb1-lapaducos.rcts.pt/imagem/mickey.gif>

<http://www.creaturescape.com/godsandmonsters/nosferatu/nosferatu.jpg>

<http://www.geocities.com/Hollywood/Bungalow/1204/Images/caligari.jpg>

<http://cache.eb.com/eb/image?id=72743&rendTypeld=4>

<http://www.chaplin.ee/eesti/naitus/CmudeTod.jpg>

<http://www.portaldapropaganda.com/vitrine/tvportal/2007/08/0014/?data=2007/0>

9 <http://pubaddict.files.wordpress.com/2007/02/d9.jpg>

<http://www.mnemocine.com.br/cinema/images/image018.jpg>

<http://www.gpdeseenhos.com.br/imagens/turmamonica/zevampir3.jpg>

<http://salidadecancha.files.wordpress.com/2007/03/bedazzled-800.jpg>

<http://www.logoseletronico.com/arqcine/images/tribunal/5.jpg>

<http://www.psnrol.com/img/VAMPIROS5.jpg>

<http://www.novomilenio.inf.br/ano02/0209fcd1.jpg>

http://aussie_news_views.typepad.com/aussie_news_views/images/she_devil_jpg_1.jpg

<http://www.thedevils.com>

<http://www.fabraquinteiro.com.br>

ANEXO

ÍNDICE DE PRINCIPAIS CENAS DE CONSTANTINE

- Início – Sujeito latino encontra ponta de lança
- 5 min – Cena do 1º exorcismo
- 13 min – Suicídio
- 17 min – Vacas morrendo por onde o encarnado passa
- 21 min – 1ª aparição de Gabriel
- 28 min – Demônio de insetos
- 30 min – boate de anjos e demônios
- 31 min – 1ª aparição do Papa Midnite
- 33 min – Surge Balthazar
- 40 min – isqueiro fornece luz para dizimar demônios
- 41 min – Angela se posta entre os braços de Nossa Senhora
- 43 min – Ritual de Constantine para ir ao inferno
- 44 min – visão do inferno com cidade queimada e sucatas
- 49 min – padre alcólatra em aflição por não conseguir beber

52 min – meio-anjo e meio-demônio

59 min – leitura do evangelho do inferno

1h12min – Constantine luta com Balthazar e faz sua extrema-unção

1h17min – Balthazar fragmentado

1h22min - Encarnado transforma internos em demônios

1h24min – Midnite abençoa Chess

1h28min – Chess põe cruz na água e promove chuva de água benta

1h30min – Constantine extermina os demônios

1h34min – Gabriel revela suas más intenções

1h38min – Constantine corta os pulsos

1h40min – Aparece Satã

1h44min – Satã impede ritual para transpasse de Mamon

1h47min – Constantine começa a ser levado aos céus

1h49min – Satã tira o câncer de Constantine

Final – lança recuperada e chicletes

Ficha técnica de Constantine:

Direção de Francis Lawrence

Roteiro de Kevin Brodbin e Frank Cappello

Estrelado por Keanu Reeves, Rachel Weisz, Shia LaBeouf, Tilda Swinton, Pruitt

Taylor Vince e Djimon Hounsou

Produzido pela Warner Bros. Pictures, 2005

121min.