

EDITORIAL

Com alegria que apresentamos o volume 2 do dossiê **Imaginário e Cotidiano**. Assim como o primeiro, ele representa uma série de esforços de, academicamente, discutir a produção de sentido, a circulação e a ressignificação de imagens, e a recorrência simbólica em diferentes culturas, situações, tempos e espaços e que formam o nosso cotidiano, suas práticas, dificuldades e encantamentos.

Neste volume, abre a sessão de artigos a pesquisa intitulada **Entre Harrys: de Pross a Potter – a importância dos símbolos na franquia Harry Potter**, de Carolina Chamizo Henrique Babo (Cáspere Líbero). Nele, a autora discute a importância dos mitos em nossas narrativas e forma de conhecimento. Traçando um caminho entre antigas e novas histórias, representada pelos livros e filmes de Harry Potter, ancorando teoricamente seu trabalho em estudiosos a começar por Harry Pross, de onde surgiu a proposta do título.

O espaço como proteção e resistência. Este é o foco do artigo **Os espaços órfãos em Terra Avulsa de Altair Martins**, de autoria de Márcia Regina da Silva Quintanilha Veras e Mairim Linck Piva (FURG). A obra, que retrata a questão do autoexílio, é objeto para relacionar o espaço físico e as questões subjetivas. As autoras trazem, em sua fundamentação teórica, autores importantes para o campo do Imaginário, como Durand, Bachelard e, para discutir o isolamento, Baumann.

Três obras de literatura brasileira contemporânea são trazidas por Antonio Rediver Guizzo (UNILA) para discutir a representação da vivência intensa do amor masculino nas situações de impossibilidade da realização ou da reconstituição do idílio amoroso. Esta análise está presente em **A maçã envenenada, leite derramado e o primo: um passeio pelo imaginário masculino na literatura brasileira contemporânea**.

Experientes pesquisadores do Imaginário, Alberto Filipe Araújo (Universidade do Minho, Portugal) e Iduína Mont'Alverne (UFF) nos brindam com o texto **Educar para a imaginação**. Defendem uma cuidadosa atenção hermenêutica por parte daqueles que tratam da relação da educação com a imaginação e, para isso,



apresentam o texto dividido em duas partes. A primeira, dedicada à educação da imaginação e, a segunda, à pedagogia da imaginação.

Philippe Joron (Université Paul-Valéry Montpellier, França) apresenta o texto **Georg Simmel et la sociologie du futile. Dans les anfractuosités du social et de l'intime** em que apresenta a construção teórica de Simmel para o conhecimento da realidade social pelas vias de uma sociologia do “fútil”, ou seja, pela observação daquilo que muitas vezes foi deixado à margem acadêmica, mas que formam esta realidade.

Nas representações, imagens e imaginários, Juliana Tonin e Larissa Azubel (PUCRS) promovem a discussão destas três instâncias conceituais e afirmam: “As imagens podem alimentar representações que definem imaginários”. Assim, vão formulando, no texto, assertivas que nos levam a pensar nestas relações de complementariedade, que forjam o nosso cotidiano.

Cotidiano este que ainda está marcado por cenas de preconceito, discriminação e racismo, talvez por uma matriz imaginal. Pela técnica da mitocrítica, Julvan Moreira de Oliveira (UFJF) analisou imagens que estão ligadas às personificações do mal, que, em nossa cultura, são simbolizadas pela cor preta. **A luz contra as trevas: o mal nas mitologias como raiz simbólica e imaginária do etnocentrismo** apresenta como proposta a reelaboração simbólica dos nossos discursos pedagógicos, em direção a outra estrutura imaginária, em que a cor preta não represente a queda.

Religião e representações da homossexualidade em escolas públicas de Penápolis - SP (1990-2009) é o artigo apresentado por Carlos Eduardo Marotta Peters (UNESP) e tem como foco as representações religiosas da homossexualidade produzidas em sala de aula, tendo como cenário contextual a disputa pelo monopólio do sagrado no campo religioso. Assim, o autor discute a inserção desse embate no universo escolar, problematizando a presença de discursos e práticas religiosas no cotidiano de escolas públicas de uma cidade paulista.

O simbolismo da água é tratado no artigo **Viagem e memória em Veneza: o imaginário da cidade entre a água e os sonhos**. A Veneza, tão entoada por poetas, é agora trazida à cena por Valéria Cristina Pereira da Silva (UFGO) e seu texto que se coloca como uma memória de viagem e que traz pela experiência, percepção e contato, uma fenomenologia da imaginação.



Encerrando este segundo volume, **O medo no Imaginário e um Imaginário do Medo**, fruto da discussão de Reginaldo Osnildo, Luiza Liene Bressan e Heloisa Juncklaus Preis Moraes no Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano (Unisul), traz o medo como tema recorrente (e fundante) no Imaginário. Elemento que, dizemos, impulsiona a própria atualização simbólica do *homo*, mas que por sua vez desenvolve um repertório particular de imagens: o imaginário do medo. Assim, apresentam estas duas perspectivas: o medo no imaginário e a formação de um imaginário do medo.

Os textos aqui apresentados são preciosas produções que reforçam os estudos do Imaginário. Este dossiê, em seus volumes 1 e 2, com a ampla participação de pesquisadores da área, reforça a possibilidade de união de esforços e estabelecimento de redes de pesquisas para o fortalecimento da perspectiva teórico-metodológica sobre a qual debruçamos nossas pesquisas, nossos anseios e pela qual novos pesquisadores sentem-se seduzidos. Boa leitura!

**Organizadoras: Profa. Dra. Heloisa Juncklaus Preis Moraes (UNISUL) e
Profa. Dra. Juliana Tonin (PUCRS)**
(Organizadores do dossiê “Imaginário e Cotidiano”)





ENTRE HARRYS: DE PROSS A POTTER - A IMPORTÂNCIA DOS SÍMBOLOS NA FRANQUIA HARRY POTTER

Carolina Chamizo Henrique Babo*

Resumo: O presente artigo pretende demonstrar a importância dos mitos, como fundamentais formas de conhecimento para os seres humanos. A partir de uma reflexão entre as antigas e novas histórias de nosso tempo, aqui representada pelos livros e filmes Harry Potter, percebemos que esses símbolos se refletem em nossa cultura, seja em plataformas orais, escritas ou visuais. Para o quadro de referenciais teóricos, me apoio nos estudos de Harry Pross, Joseph Campbell, Mircea Eliade e Carl Gustav Jung, e também nas histórias de J.K. Rowling.

Palavras-chave: Mito. Cultura. Imaginário.

Abstract: This article tries to demonstrate the importance of myths as forms of knowledge. From a reflection between the old and new stories of our time, represented here by the Harry Potter books and films, we realize that these symbols are reflected in our culture, whether on oral, written or visual platforms. Among the authors used to understand these stories as important instruments for the mankind, this study approaches itself on the studies of Harry Pross, Joseph Campbell, Mircea Eliade, and Carl Gustav Jung, and also on the stories of J. K. Rowling.

Keywords: Myth. Culture. Imaginary.

* Faculdade Cásper Líbero,
São Paulo, SP, Brasil.

Mestre em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero,
Pesquisadora do grupo “Comunicação, Diálogo e
Compreensão”, desenvolvido pela Faculdade Cásper
Líbero em conjunto com pesquisadores da Universidade
de Antioquia, Medellín, Colômbia.

E-mail: chamizobabocarol@gmail.com



REVISTA
MEMORARE

 UNISUL

www.portaldeperiodicos.unisul.br

ISSN 2358-0593

1. Introdução

“Seria dizer pouco que vivemos num mundo de símbolos – um mundo de símbolos vive em nós.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 14).

“Os símbolos vivem mais que os homens”¹ disse, certa vez, o teórico da comunicação Harry Pross. E se refletirmos um pouco sobre essa afirmação, veremos que Pross fala diretamente à nossa alma. Sendo os símbolos produtos de nosso inconsciente, eles dialogam com os nossos mitos, nossas lendas, nossos contos de fada, aquelas estruturas do imaginário que flutuam em nosso mais profundo mundo interior. Temas universais que muitas vezes desconhecemos, mas que sentimos tão intensamente que é impossível não reagirmos a eles quando nos são apresentados.

Jesus Cristo (o homem) morreu para salvar a humanidade, mas Jesus Cristo (a divindade, o mito) permanece vivo entre os cristãos. Assim como a cruz em que Ele foi pregado, objeto que se tornou um dos símbolos máximos dessa religião, representando tanto a história da Salvação, como a Paixão do Salvador, tanto o sofrimento de Cristo, quanto sua vitória sobre a morte.

Sabemos, porém, que a representação da cruz é muito mais antiga que o próprio Jesus Cristo, aparecendo em diversas mitologias, como a egípcia e a celta, entre tantas outras, sendo considerada inclusive “o mais totalizante dos símbolos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.309). Ela representa os quatro pontos cardeais, os quatro elementos. Pode ser interpretada ainda como a Árvore da Vida, refletindo uma ponte entre a Terra e o Céu, entre o humano e o divino. Em seu *Dicionário de Símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2005, p. 309) destacam que “Nela se juntam o céu e a terra... Nela se confundem o tempo e o espaço... Ela é o cordão umbilical, jamais cortado, do cosmo ligado ao centro original. De todos os símbolos ela é o mais universal, o mais totalizante”.

Entre os povos do Egito, a cruz é um símbolo de eternidade. Um pouco diferente daquela em que estamos habituados a ver, sua parte superior é ovalada, lembrando uma alça fechada (■). Observada na representação de diversos deuses, ela é essencialmente ligada à Ísis, divindade cultuada como mãe e esposa ideais, protetora da natureza e da

¹ Essa afirmação foi extraída do livro *O Animal que Parou os Relógios*, de Norval Baitello Junior, 1999, p. 104).



magia. Esposa de Osíris, Ísis foi a responsável por encontrar as partes do corpo do marido e auxiliá-lo em sua ressurreição, após o mesmo ser assassinado e esquartejado por Seth.

Já a cruz celta (☩), reproduzida com um círculo no meio das linhas que a compõem, remonta ao equilíbrio da vida, à totalidade. Suas origens, anteriores ao cristianismo, residem no círculo que simboliza o Sol ou ainda a Beli, o deus brilhante. Beli é o consorte da deusa Danu, uma das divindades supremas do panteão celta, reverenciada como senhora do lar e da família. Considerada como a Grande Mãe dessa mitologia, ela liderou os “Tuatha Dé Danān” (“povos da deusa Danu” ou “filhos da deusa Danu”), o povo mágico que habitou a Irlanda e foi o responsável por levar ensinamentos, magia, arte e sabedoria para essa região. Mais tarde, essas divindades ficaram conhecidas como “Bom Povo”, ou, simplesmente, como “fadas”.

Embora a cruz seja cultuada entre distintos povos e em diversos lugares, devemos sempre lembrar que nenhum desses significados ou representações anula ou invalida o outro. Referem-se ou complementam-se para integrar o símbolo, atribuindo a ele ainda mais sentido.

Entretanto, nota-se que foi a tradição cristã quem absorveu com mais intensidade essa temática e apropriou-se dela. Em nossa cultura, essa é a religião que relacionamos frequentemente com a cruz. Afinal, ela decora, como símbolo, as igrejas, os lares e os corpos que a sustentam.

Ainda pensando um pouco além de nossa própria época, encontramos diversos outros símbolos exercendo funções semelhantes. Os povos nórdicos, por exemplo, também adornavam seus corpos com uma série de desenhos, cada um representando ou homenageando determinado deus ou deusa de seu panteão. Nos rituais dedicados à alguma divindade, pintando os corpos para se prepararem para uma batalha ou usando os símbolos em acessórios, os deuses estavam sempre presentes na vida desse povo, estavam sempre em contato com eles. Acerca desse fato, Jung (2012, p.70) nos lembra “que os homens do passado não pensavam nos seus símbolos. Viviam-nos, e eram inconscientemente estimulados pelo seu significado”.

Um dos mais adorados dos deuses, Thor, era simbolizado pela figura de seu martelo, Mjöllnir, recebido como um presente dos anões, após mais uma das confusões de Loki. O Mjöllnir (que, aliás, assemelha-se bastante a outra cruz, o tau **T**), pode ser



observado até hoje, em exposições sobre a cultura nórdica, por meio de joias e objetos de decoração, um reflexo do poder do símbolo para esse povo.

Ligado aos raios e aos trovões, o martelo é ao mesmo tempo criador e destruidor, instrumento de vida e de morte. Essa poderosa arma possibilitava que Thor atacasse seus inimigos e (quase) sempre os vencesse.

Thor morreu no Ragnarok. O mais forte dos deuses foi derrubado pela serpente Jörmungund, um dos filhos de Loki, conhecido como Serpente de Midgard ou Serpente do Mundo. Mas o símbolo de Thor, Mjölfnir, foi recuperado pelos seus filhos, Módi e Magni. Juntos, eles o levaram à Idavoll (como antes era conhecida Asgard, morada dos deuses) para um novo recomeço do mundo. Mesmo com a morte da divindade, seu mito continuou e, como símbolo, permaneceu durante muito tempo como um dos mais importantes representantes daquele panteão.

Muitos anos se passaram desde Thor e, atualmente, quando vemos ou ouvimos os raios, relâmpagos e trovões cortando céu, passamos a acreditar que não há nenhum deus por trás desse fenômeno. A ciência nos mostrou que se trata apenas de uma descarga elétrica de grande intensidade. A era da razão desprezou nossos mitos, desacreditando-os, como tolas narrativas. Não há mais espaço para a voz poderosa do deus ou para a força de seu martelo. E, desde então, pagamos um alto preço, como aponta Jung (2008, p. 120):

À medida que aumenta o conhecimento científico, diminui o grau de humanização do nosso mundo. O homem sente-se isolado no cosmos porque, já não estando envolvido com a natureza, perdeu a sua “identificação emocional inconsciente” com os fenômenos naturais. E estes, por sua vez, perderam aos poucos as suas implicações simbólicas. O trovão já não é a voz de um deus irado, nem o raio de seu projétil vingador. Nenhum rio abriga mais um espírito, nenhuma árvore é o princípio de vida do homem, serpente alguma encarna a sabedoria e nenhuma caverna é habitada por demônios. Pedras, plantas e animais já não têm vozes para falar ao homem, e ele não se dirige mais a eles na presunção de que possam entendê-lo.

No entanto, como os símbolos vivem dentro de nós e nos revelam, como nos indica Jung (2012, p. 14), “manifestações da essência de nossa própria alma”, eles sempre retornam. Como sonhos, como arte, como produtos da cultura. Reinventam-se em histórias em quadrinhos, em livros, em pinturas, em músicas, em filmes. Basta olharmos com mais atenção e veremos que eles estão lá, atuando em nossas vidas e tentando nos transmitir seus ensinamentos.



O raio de Thor, por exemplo, pode se esconder onde menos se espera. Mais recentemente, ele foi visto na testa de um bruxo adolescente, que resistiu a um feitiço mortal quando ainda era um bebê. Uma criança que se aventurou em um mundo mágico, realizou uma grande jornada, morreu e ressuscitou (como Jesus e Osíris), para se transformar em um herói. Um herói nascido das páginas dos livros direcionados para os jovens, que fez tantas crianças voltarem a ler e aprender, com seu novo/velho mito, valiosas lições, como a importância da amizade, das escolhas e, especialmente, do amor.

Assim, percebemos que, em qualquer cultura ou época em que estão inseridos, “o papel dos símbolos religiosos é dar significação à vida do homem” (JUNG, 2008, p.111). Seja por meio da cruz, do círculo que representa o Sol, do martelo ou do raio. Entre os povos vikings, celtas, egípcios, pagãos ou cristãos. Antigamente ou nos dias atuais. Em mitos orais, escritos ou visuais. Por meio das histórias de Osíris, Beli, Thor, Jesus Cristo ou Harry Potter.

2. O Menino que Sobreviveu

“Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão.” (JUNG, 2008, p. 19).

Considerado como um dos maiores fenômenos literários e cinematográficos dos últimos tempos, a saga de sete livros e oito filmes *Harry Potter* criou uma legião de fãs. Em todo o mundo, crianças, jovens e adultos se identificaram com a história do “menino que sobreviveu”. Um parque foi criado nos Estados Unidos para simular os ambientes da saga, um estúdio foi aberto em Londres, para que o público pudesse ver algumas das locações e os figurinos utilizados pelos atores e, até mesmo, o café/restaurante que a autora frequentava e escrevia a obra, em Edimburgo, se transformou em lugar de culto entre os fãs da saga, que vão até lá e deixam, diariamente, mensagens escritas nas portas e paredes dos banheiros do local. Tamanha identificação e devoção nos faz, novamente, refletir sobre esse mundo simbólico de que fala Harry Pross, em sua famosa frase.

Mas, para entender esse fenômeno, é o próprio Harry Potter quem irá nos ajudar, com uma de suas mais emblemáticas questões:

– Me diga uma última coisa – disse Harry. – Isso é real? Ou esteve acontecendo apenas em minha mente?



Dumbledore lhe deu um grande sorriso, e sua voz pareceu alta e forte aos ouvidos de Harry, embora a névoa clara estivesse baixando e ocultando o seu vulto.

– Claro que está acontecendo em sua mente, Harry, mas porque isso significaria que não é real? (ROWLING, 2007, p. 525).

Ora, por que não seria real? Reagimos, nos identificamos com os temas que *Harry Potter* evoca, porque eles são fundamentalmente simbólicos. São motivos relacionados aos nossos mitos, aos nossos contos de fada, ao nosso imaginário. Se lemos as histórias, assistimos aos filmes, viajamos para andar no trem em que foi inspirado o Expresso de Hogwarts² ou para almoçar no restaurante em que essa franquia foi escrita, é porque nos reconhecemos, de alguma forma, nela. É porque essa história nos toca, conversa conosco, de um modo que, talvez, ainda não conseguimos entender. Ou, pelo menos, que não entendemos racionalmente.

Os conteúdos de *Harry Potter* dialogam com o que temos de mais valioso dentro de nós: nosso universo simbólico, nossa capacidade de criar narrativas, inventar histórias e exteriorizar sonhos. Estudá-los e compreendê-los, significa estudar e compreender a nossa própria história, nossa jornada, nossa vida.

Esses temas nos remetem às belas e, muitas vezes, sombrias narrativas, contadas pelos seres humanos desde os tempos mais remotos. São símbolos originados no interior, em nossos sonhos, em contato direto com a nossa essência. Jung denomina esse lugar, onde nascem e vivem os mitos, inconsciente coletivo, sendo essa uma camada mais profunda do inconsciente, habitada por conteúdos idênticos e compartilhada por toda a espécie humana.

Povoado por estruturas comuns, os arquétipos, que seriam, nas palavras de Jung (2012, p.13), “tipos arcaicos – ou melhor – primordiais, isto é, imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos”, o inconsciente coletivo exhibe a força que carrega em si ao oferecer histórias que tocam diretamente a quem as escuta. Os arquétipos, continua Jung, “criam mitos, religiões e filosofias que influenciam e caracterizam nações e épocas inteiras” (JUNG, 2008, p. 98).

Seus motivos são surpreendentemente semelhantes e repetem-se entre as mais variadas culturas. Por serem narrativas universais, os mitos e contos de fada moldam a

² O Expresso de Hogwarts representa o meio de transporte, o trem, que leva os bruxos para a Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts.



vida de homens e mulheres e refletem nossas alegrias e medos, enquanto nos auxiliam na compreensão de nosso lugar no mundo.

Assim, quando nos oferecem a história de um menino cuja cicatriz na testa remete a um poder criador e destruidor, ou quando nos apresentam uma narrativa, cuja jornada se assemelha a de outros tantos heróis que povoam a história humana, percebemos sua importância, mesmo sem reconhecer, conscientemente, seu simbolismo.

Estamos perante a uma estrutura arquetípica e, diante disso, nos entregamos inteiramente ao fascínio que ela exerce sobre nós. De acordo com Jung, o momento em que encontramos um arquétipo é caracterizado por uma “intensidade emocional peculiar” (JUNG, 2012, p. 82). Trata-se, para o autor, de um momento numinoso, pois, nesse instante, “não somos mais indivíduos, mas uma espécie; pois a voz de toda a humanidade ressoa em nós” (JUNG, 2012, p. 83). Ele continua:

Toda referência ao arquétipo, seja experimentada ou apenas dita, é “perturbadora”, isto é, ela atua, pois ela solta em nós uma voz muito mais poderosa que a nossa. Quem fala através de imagens primordiais, fala como se tivesse mil vozes; comove e subjuga, elevando simultaneamente aquilo que qualifica de único e efêmero na esfera do contínuo devir, eleva o destino pessoal ao destino da humanidade e com isto também solta em nós todas aquelas forças benéficas que desde sempre possibilitaram a humanidade salvar-se de todos os perigos e também sobreviver à mais longa noite. (JUNG, 2012, p. 83).

Se a autora utilizou essas estruturas de maneira intencional, racional, ou se a história veio a ela desde seu inconsciente, como um presente que deveria dar ao mundo, não nos cabe julgar. O que tentamos entender aqui é a importância de nossos símbolos, contos de fada e mitos como formas de ensinamento, como espaço de conhecimento.

Ao entrarmos em contato com essas narrativas, aprendemos determinadas lições que de outra maneira não poderíamos conhecer. E, claro, nos deparamos com um tipo de ensinamento que nos arrebatava, nos prende, já que como poeticamente nos indica Joseph Campbell (2010, p. 31-32):

Nem sequer teremos que correr os riscos da aventura sozinhos; pois os heróis de todos os tempos nos precederam; o labirinto é totalmente conhecido. Temos apenas que seguir o fio da trilha do herói. E ali onde pensávamos encontrar uma abominação, encontraremos uma divindade; onde pensávamos matar alguém, mataremos a nós mesmos; onde pensávamos viajar para o exterior, atingiremos o centro de nossa própria existência; e onde pensávamos estar sozinhos, estaremos com o mundo inteiro.



Assim, essas narrativas míticas representam ensinamentos sobre a “sabedoria de vida” (CAMPBELL, 1990, p. 22). Ao seguir a trilha ao lado de um herói, dormir os cem anos da princesa que recebe uma maldição, adentrar na mais densa floresta ou enfrentar o dragão, participamos de importantes aprendizados, ensinados pelo inconsciente, e já realizados por outros seres humanos ao longo de toda a nossa história. Deparamo-nos com perigos jamais imaginados (mas enfrentados diversas vezes) e entendemos, simbolicamente, como superá-los. Joseph Campbell (2010, p.21) afirma que “a função primária da mitologia e dos ritos sempre foi a de fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar”.

Percebemos, dessa forma, que mesmo afastados de nossos mitos antigos, mas tendo todo o seu potencial dentro de nós, torna-se impossível não ser tocado quando entramos em contato com uma história como essa. Por mais que tentem nos convencer que os deuses não existem ou que eles morreram e que os heróis não passam de histórias de crianças, sabemos que eles ainda permanecem em nossa cultura. Porque eles vivem dentro de nós.

Portanto, respondendo à pergunta de Harry, sim, isso está acontecendo na mente do garoto, em seu mundo interior, em seu inconsciente, habitado por arquétipos, por símbolos, por estruturas arcaicas. E sim, isso é real.

2.1. O Inocente

Quantos de nós não esperamos até hoje pela carta de Hogwarts chegar em nossas casas, dizendo que fomos aceitos para a conceituada Escola de Magia e Bruxaria? Além dela, a lista de materiais, que inclui uma série de livros, ingredientes, um caldeirão, um animal (que pode ser uma coruja, um gato ou um sapo) e, é claro, uma varinha mágica!

Ora, com Harry Potter foi exatamente assim que aconteceu. Ele estava em sua vida comum, sendo maltratado pelos seus tios, quando descobriu que era, na realidade, um bruxo. E não qualquer bruxo. Ele já era famoso nesse novo mundo, pois ainda bebê havia derrotado um poderoso feiticeiro das trevas, Voldemort (ou Você-Sabe-Quem, para aqueles que não ousarem pronunciar o seu nome).



Harry hesita por apenas um instante e, logo depois, embarca em sua aventura, assim como todos nós. Não pensamos, nem cogitamos por um momento que alguém pudesse estar enganando aquele menino. Torcemos para que ele seja realmente um bruxo e para que ele encontre um novo lar.

Aqui, temos a utilização de um arquétipo bastante conhecido e de forte apelo, o do inocente. Esse arquétipo, revelam Carol S. Pearson e Margaret Mark em sua obra *O Herói e o Fora da Lei* (2001) é aquele que promete que a vida não precisa ser dura e que busca a felicidade em uma espécie de Éden, de Paraíso. O Inocente que existe em nós, explicam as autoras, “quer viver naquela terra perfeita, onde somos livres para ser você e eu” (MARK; PEARSON, 2001, p.63). O Inocente que existe em Harry também quer sair de sua vida cotidiana. A partir da esperança que nutre de que tudo possa melhorar, ele encontrará a tão almejada felicidade em Hogwarts, uma espécie de Paraíso.

A identificação do público com esse arquétipo acontecerá na medida em que o inocente for despertado dentro de cada um dos espectadores. Associado ao desejo de bondade e simplicidade e conectado a “símbolos como a Estrela de Belém anunciando o nascimento do Menino Jesus” (MARK; PEARSON, 2001, p.63), essa figura traz a esperança de um mundo melhor. Quando é oferecida, portanto, para Harry, uma alternativa diferente daquele mundo que ele habita, todos torcemos pelo menino. Uma nova vida começará para ele nesse instante, uma vida em que o garoto poderá ser “ele mesmo”.

Ainda de acordo com Mark e Pearson (2001, p.64) “o inocente é extraordinariamente atrativo nesta nossa época frenética e estressante”. Podemos, portanto, refletir que o inocente nos ajuda a acreditar nesse mundo de magia. Vivemos em um tempo em que as grandes narrativas foram desprezadas e há uma parte em nós que precisa voltar a elas. Porque somos seres simbólicos (CASSIRER, 2013). Precisamos de nossos símbolos para encontrar um equilíbrio (JUNG, 2012) entre consciente e inconsciente, entre racional e não-racional. O inocente permite essa volta quando nos faz perceber que um universo diferente do nosso, mas que também é nosso, existe. E que podemos alcançá-lo.

Como a garota Dorothy (de *O Mágico de Oz*), ou Alice (do *País das Maravilhas*), Harry Potter também é transportado para uma terra de magia e fantasia. E todos nós também viajamos com ele. Em Hogwarts, o menino não será desprezado como em seu



mundo comum. Pelo contrário. Ele destaca-se em diversas áreas, executa feitiços que outras crianças de sua idade não conseguem, enfrenta o seu grande inimigo e vence a batalha. Nesse universo, Harry é o herói. E esse universo, nos mostra que também podemos ser heróis. O que nos leva diretamente para outro arquétipo.

2.2. O Herói

Tema mais antigo que a própria descoberta da consciência no homem, o herói simboliza “aquela divina imagem redentora e criadora escondida dentro de todos nós” (CAMPBELL, 2010, p.43). Ele aparece como um salvador da humanidade (ou de sua própria humanidade), passa por diversas provações, enfrenta os mais terríveis perigos e, por fim, tem um retorno transformado.

Os exemplos na mitologia são incontáveis, como os gregos Aquiles, Hércules e Prometeu; o irlandês Cúchulain; o nórdico Sigurd; o egípcio Osíris e o bretão Arthur, além, é claro, de Jesus Cristo e Buda. Nas narrativas de nosso tempo, também podemos enumerar alguns conhecidos representantes, como o bravo cavaleiro jedi Luke Skywalker; o bondoso hobbit Frodo Baggins; Neo, o escolhido da Matrix; e, é claro, o bruxo adolescente Harry Potter, de quem falamos mais detalhadamente no presente texto.

Harry Potter representa o típico herói dos mitos e dos contos de fada, e sua trajetória será a mesma que a de diversos outros que o precederam. A linha central da saga adequa-se ao tema do Monomito, proposto pelo mitólogo Joseph Campbell em sua obra *O Herói de Mil Faces* (2010), e composto, essencialmente, por três estágios: a Partida (onde o herói será apresentado), a Iniciação (lugar em que sua aventura irá acontecer) e o Retorno (simbolizado pela volta transformada do herói).

Para este autor, se procurarmos nas diversas narrativas de todo o mundo, encontraremos sempre a mesma história e o mesmo herói. Os detalhes físicos e culturais podem variar, mas a essência de sua jornada é semelhante. Assim, temos que:

O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação – iniciação – retorno, que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito. Um herói, vindo do mundo cotidiano se aventura em uma região de prodígios sobrenaturais; ali ele encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes. (CAMPBELL, 2010, p. 36).



O herói Harry Potter também cumpre esse papel. Há o tema da *Separação* quando o garoto é apresentado em seu mundo comum, mas percebe não fazer parte dele. Desprezado pelos tios e pelo primo, ele dorme em um pequeno quarto, embaixo de uma escada, e vive na casa dos mesmos como se fosse um empregado.

A partir de então, como indica Campbell, Harry recebe um *chamado à aventura*, quando, ao ler a carta de Hogwarts, é convidado a entrar para a Escola de Magia e Bruxaria. Esse é o momento em que o garoto deverá sair de seu mundo cotidiano, para adentrar em uma região sobrenatural. Ao chegar nessa escola, Harry Potter encontra seu mentor, o bruxo Albus Dumbledore, quem lhe fornece o *auxílio sobrenatural* com seus conselhos e com sua ajuda. O jovem passa pelo *primeiro limiar* ao se deparar com as forças do mal e entra no *ventre da baleia*, quando enfrenta pela primeira vez seu oponente, Voldemort, ainda apenas um espectro habitando o corpo de outro bruxo.

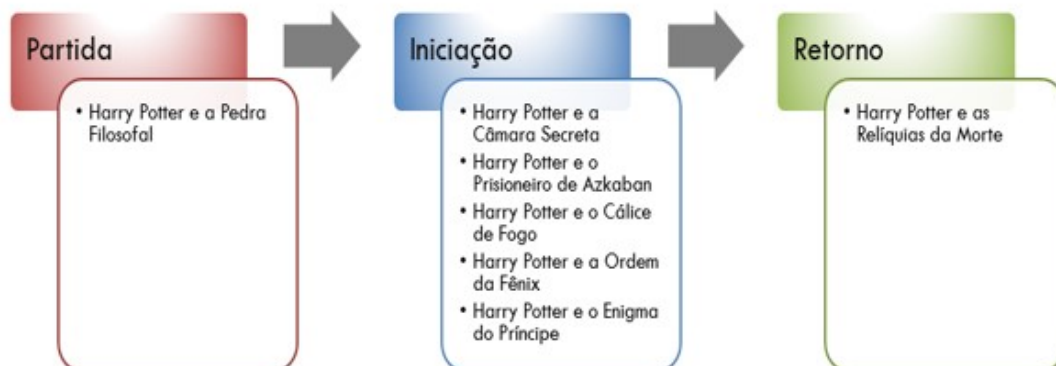
A *Iniciação* acontece quando Harry enfrenta um *caminho de provas*, impostas por seu antagonista, no decorrer dos livros/filmes. Essas provações irão incluir o salvamento de uma amiga, o encontro com seu padrinho, uma importante tarefa em um labirinto, uma aliança com muitos bruxos e uma perda irreparável. Já tendo passado por esses perigos, virá a *apoteose*, quando Harry, que se afasta da escola, retorna para salvar seus colegas, e a *benção última*, simbolizada por uma lágrima que esconde um segredo, e que irá revelar os últimos passos de sua jornada.

Chega, portanto, o momento do *Retorno* do herói. Após passar por uma morte e renascimento, Harry Potter consegue, finalmente, acabar com o bruxo das trevas, mudando o destino de todos a sua volta.

No gráfico a seguir, podemos entender em que momentos esses estágios acontecem na saga de livros Harry Potter.



Gráfico 1 – Jornada do Herói em Harry Potter



2.3. Animais relacionados ao herói

Além de termos o símbolo do herói bastante presente nessa narrativa, existem ainda outros elementos simbólicos importantes que também devemos estudar, se quisermos compreender nossa identificação com a saga. Esses elementos serão caracterizados por uma série de animais que, de alguma maneira, acompanham Harry em sua jornada.

O primeiro deles é a coruja, o animal de estimação do bruxo. Ave da deusa grega Atenas, a coruja simboliza o conhecimento intuitivo, a reflexão. Ela aparece diversas vezes ligada à Lua e à clarividência. A coruja representa também o “avatar da noite, das chuvas e das tempestades” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.293). Estamos, portanto, diante de um animal ligado a uma força divina, reforçando a importância do símbolo nessa história.

Outro animal que se destaca por seu vínculo com o herói é o leão. Símbolo da casa³ de Harry Potter e seus amigos, a Grifinória, o leão é um símbolo de coragem, de poder, um símbolo solar. Aparecendo em diversas mitologias e religiões, podemos nos recordar que “Krishna é o leão entre os animais; Buda é o leão dos Shakya; Cristo é o leão de Judá” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.538). Se lembrarmos de outras

³ Ao chegar em Hogwarts, os alunos precisam ser selecionados para uma das quatro “casas” que compõem a escola. São elas: Grifinória (cujo símbolo é um Leão), Corvinal (representada por uma águia), Sonserina (simbolizada por uma serpente) e Lufa-Lufa (personificada por um texugo).



obras que fazem menção aos antigos mitos e contos de fada, vemos em *As Crônicas de Nárnia*, do autor irlandês C. S. Lewis, o leão Aslam como uma alegoria de Jesus Cristo. Outra referência que liga diretamente Harry Potter aos heróis que o precederam.

Símbolo de outra das casas de Hogwarts (a Sonserina), a serpente é mais um dos animais, cuja representação merece ser observada. Comumente ligada ao mal, ao grande deus das trevas, foi por influência de uma serpente que Adão e Eva provaram o fruto proibido e a humanidade foi expulsa do paraíso. Em uma luta com uma enorme serpente, o deus Thor morreu. Relacionada também aos dragões, especialmente na Idade Média, ela é a inimiga de São Jorge ou do herói nórdico Sigurd. A serpente aparece, nesse sentido, como rival do homem, seu oposto, aquilo que precisa ser derrotado.

Portanto, sairá dessa casa os principais antagonistas de Harry Potter: seu colega de classe, Draco Malfoy, seu professor, Severo Snape, e o lorde das trevas, o bruxo Voldemort. Este último, inclusive, é descrito com olhos de serpente e era conhecido por saber falar a língua desses animais. Dom que passou para Harry quando tentou tirar a sua vida e, acidentalmente, prendeu a sua alma à do próprio garoto.

Podemos entender, assim, que a serpente é o obstáculo que precisamos superar para alcançar o nível do sagrado, aquilo que devemos matar dentro de nós mesmos para evoluirmos. E é justamente isso que Harry Potter fará durante sua jornada. Em um primeiro momento, essa morte da serpente é representada quando ele mata o basilisco (segundo livro/filme), usando a famosa espada da Grifinória e salvando, com isso, sua amiga Gina Weasley. Aqui, observamos em Harry um reflexo de São Jorge matando o dragão, ou dos antigos cavaleiros que salvavam as donzelas em perigo, tema recorrente de diversas lendas e contos de fada.

No entanto, o mais emblemático embate entre herói e serpente acontece quando Harry Potter, ao morrer e renascer, destrói a parte de Voldemort (a parte serpente) que existia dentro dele mesmo, se livrando dessa parcela profana, subterrânea de sua alma, e podendo, dessa maneira, completar a sua jornada, retornar transformado e, por fim, vencer seu inimigo (sétimo livro/oitavo filme).

Porém, não podemos esquecer que a serpente “é um dos mais importantes arquétipos da alma humana” (BACHELARD apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.815) e outra de suas interpretações será abordada nessa história. Existem algumas



mitologias, como a asteca por exemplo, que atribuem a ela um sentido positivo, como um deus que se sacrifica para salvar o mundo.

Esse lado também será revelado em Harry Potter, por meio de um dos personagens que o garoto julgava ser um de seus principais adversários. Figura central da narrativa, o professor Snape será a representação do lado positivo da serpente, aquele que se sacrificará pelo herói e, conseqüentemente, por toda a humanidade.

Por fim, outro símbolo que deve ser considerado nessa interpretação de Harry Potter é o cervo. Aparecendo como seu patrono⁴, esse animal está diretamente ligado à luz, ao Sol, aos renascimentos, à fecundidade. Ele é um símbolo de renovação cíclica. E, aqui, percebemos a importância da escolha desse animal e de sua ligação direta com a cruz que falamos na primeira parte desse texto. Chevalier e Gueerbrant (2005, p.224) afirmam que:

O cervo surgirá como mediador entre o céu e a terra, como o símbolo do nascer do Sol, que se eleva para o seu zênite. Um dia, aparecerá uma cruz entre suas galhadas e ele se tornará a imagem do Cristo, o símbolo do dom místico, da revelação salvífica. Mensageiro do divino, ele pertence, portanto, a essa cadeia de símbolos que veremos muitas vezes estreitamente ligados entre si: a árvore da vida, os chifres, a cruz.

Harry e seu cervo, correspondem, portanto, a Jesus e a cruz, a Osíris e Ísis, a Beli e Danu, a Thor e Mjöllnir. À totalidade, aos renascimentos, ao humano e ao divino. Assim, seja por meio desses símbolos que aqui observamos ou por tantos outros que essa saga ainda traz, podemos perceber como nossos temas arcaicos continuam aparecendo para nós, dialogando com o nosso inconsciente, transmitindo suas mensagens, nessas novas/velhas mitologias.

A cultura mostra-se como um tecido vivo, que mistura seus elementos, recriando novos sentidos. E esses símbolos, como manifestações do inconsciente que são, agarram-se a esses novos sentidos, tecidos pela imaginação humana, e continuam aparecendo, se reinventando para permanecerem ativos em qualquer tipo de plataforma que a humanidade escolher. Seja no corpo que costumávamos pintar em homenagem aos antigos deuses, nas páginas dos livros sagrados que lemos, ou nas telas do cinema de nossa época.

⁴ Um dos mais famosos e complexos encantos defensivos da saga Harry Potter, o feitiço do patrono consiste que o bruxo ou bruxa evoque, por meios de uma lembrança feliz, uma força de energia poderosa, capaz de protegê-los de forças maléficas.



3. Do corpo à imagem. Da imagem ao corpo

Voltemos agora a Harry Pross.

Ao fazermos uma reflexão sobre os mitos e contos de fada, desde seu surgimento até a sua atual aparição em produtos culturais, como a saga *Harry Potter*, podemos perceber que essa era uma tradição passada oralmente aos seres humanos e as histórias eram contadas sem a ajuda de nenhum aparato, senão a própria voz e a imaginação. Enquanto as palavras fluíam, as imagens surgiam na mente e a história tocava e encantava, tanto aquele que narrava quanto aquele que ouvia.

Estamos, portanto, diante daquilo que Harry Pross denomina, em sua *Teoria dos Media*, mídia primária. O corpo e suas linguagens aparecem, assim, como a primeira e mais importante forma de comunicação humana, seu ponto de origem e também o seu destino final. Norval Baitello Junior, na obra *A Era da Iconofagia*, assim explica o conceito de mídia primária, desenvolvido por Harry Pross em *Medienforschung* (Investigação da Mídia),

O corpo é a primeira mídia, vale dizer, o primeiro meio de comunicação do homem. Isto quer dizer também, é o seu primeiro instrumento de vinculação com outros seres humanos. Isto é o que significa mídia primária. O corpo é linguagem e, ao mesmo tempo, produtor de inúmeras linguagens com as quais o ser humano se aproxima de outros seres humanos, se vincula a eles, cultiva o vínculo, mantém relações e parcerias. (BAITELLO, 2005, p. 62).

No entanto, com o advento da escrita e, posteriormente, com a chegada dos livros, essas narrativas encontrariam novas plataformas para serem apreciadas. Assim, a oralidade que marcava os mitos e os contos de fada seria substituída por uma nova forma de “vê-los”. Aqueles dois corpos transformaram-se em apenas um e seu livro.

As histórias, reunidas ou surgidas da imaginação dos artistas responsáveis por compilar ou escrever os contos e mitos povoaram as páginas dos livros. Uma vez inseridas em uma plataforma impressa e sobrevivendo ao tempo de vida de seus criadores elas se eternizaram registradas no papel.

Posteriormente, com o advento do cinema e da televisão, as narrativas novamente sofrem uma mudança em sua forma de serem apreciadas. Compreendida a partir de



produções baseadas em histórias arcaicas, que serão transformadas e recriadas, essa nova forma de contar histórias pode ser facilmente entendida quando pensamos nas produções da atualidade.

Temos em *Harry Potter*, portanto, esse movimento das mídias, do corpo à imagem. A história do bruxo, concebida pela autora J. K. Rowling, começa em seu corpo. Ela nasce em sua mente (consciente e/ou inconsciente). Transferida, posteriormente, para as páginas dos livros, a história é imortalizada e chega a milhões de pessoas em todo o mundo. Devido ao seu sucesso, é levada às telas de cinema, tornando-se imagem e atingindo ainda mais corpos.

No entanto, como símbolo que é, Harry Potter, o herói, permanece vivo, mantendo-se em movimento. E, recentemente, essa história voltou aos corpos, realizando o sentido inverso do que estamos acostumados. A partir de uma continuação, intitulada *Harry Potter e a Criança Amaldiçoada*⁵, o herói volta para as páginas escritas quando se transforma no roteiro de uma peça de teatro. E, finalmente, retorna aos corpos quando é interpretado no palco do Palace Theatre, em Londres.

Marcada, como nossos antigos mitos, pela oralidade, essa história e seus símbolos necessitaram de corpos que a transmitissem e corpos que a acolhessem. E lá estavam novamente os gestos, as expressões, os cheiros, os sentidos, as modulações da voz, características da mídia primária. Dessa forma, como propõe Mircea Eliade (1992, p.17), esses símbolos, esses arquétipos, que há tanto tempo havíamos nos identificado, foram revividos novamente por meio de um ritual. Para o autor:

Não basta conhecer o mito da origem, é preciso recitá-lo; em certo sentido, é uma proclamação e uma demonstração do próprio conhecimento. E não é só: recitando ou celebrando o mito da origem, o indivíduo deixa-se impregnar pela atmosfera sagrada na qual se desenrolam esses eventos miraculosos. O tempo mítico das origens é um tempo “forte” porque foi transfigurado pela presença ativa e criadora dos Entes Sobrenaturais. Ao recitar os mitos reintegra-se àquele tempo fabuloso e a pessoa torna-se, consequentemente, “contemporânea”, de certo modo, dos eventos evocados, compartilha da presença dos Deuses ou dos Heróis. Numa fórmula sumária, poderíamos dizer que, ao “viver” os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo “sagrado”, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável.

⁵ Lançada em 2016, *Harry Potter e a Criança Amaldiçoada* é uma peça de teatro de duas partes escrita por Jack Thorne, J.K. Rowling e John Tiffany. Essa história narra a jornada do herói, 19 anos após os eventos descritos no último livro da saga, e aborda a vida de Harry Potter como um homem casado, pai de três filhos e funcionário do Ministério da Magia.



Ao rememorar os contos, ao “reatualizá-los” (ELIADE, 1992), ao recitá-los, também podemos repetir o que essas figuras arquetípicas fizeram “in illo tempore”, no tempo mítico. E não falamos apenas do menino Harry Potter, mas dos símbolos que ele carrega, dos arquétipos que ele reinventa, como vimos, até agora, nesse texto.

No teatro, conseguimos, portanto, entrar em uma atmosfera mítica. Todos estivemos em Hogwarts, vendo as aventuras de nossos heróis. Recitando com eles os feitiços mágicos. Sentindo o frio dos dementadores⁶ invadindo a sala. Ou o calor dos patronos que os enfrentavam. Saímos de nosso tempo profano e fomos levados a um tempo sagrado.

Mas, quando essa experiência ritualística acaba, devemos voltar ao nosso próprio tempo. Um tempo que menospreza as narrativas como formas inferiores de pensamento. Um tempo que despreza os símbolos e a magia que existe em nossa alma. Entretanto, tocados por essas histórias, sabemos que podemos mergulhar novamente nossos corpos no mito, por meio da mídia secundária, com nossos livros, ou da terciária, ao assistirmos aos filmes. Conseguimos, assim, experimentar esses símbolos e sentir os arquétipos que tanto nos ensinam, nos atraem, nos emocionam, nessa dança das mídias, dos meios, dos corpos, estudada por Pross e imortalizada por Potter.

Referências

ARMSTRONG, Karen. **Breve História do Mito**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BABO, Carolina C. H. **Era Uma Vez... Outra Vez. A Reinvenção dos Contos de Fada**. Curitiba, Appris, 2016.

BAITELLO jr., Norval. **A Era da Iconofagia**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

_____. **O Animal que Parou os Relógios**. São Paulo: Annablume, 1999.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2010.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

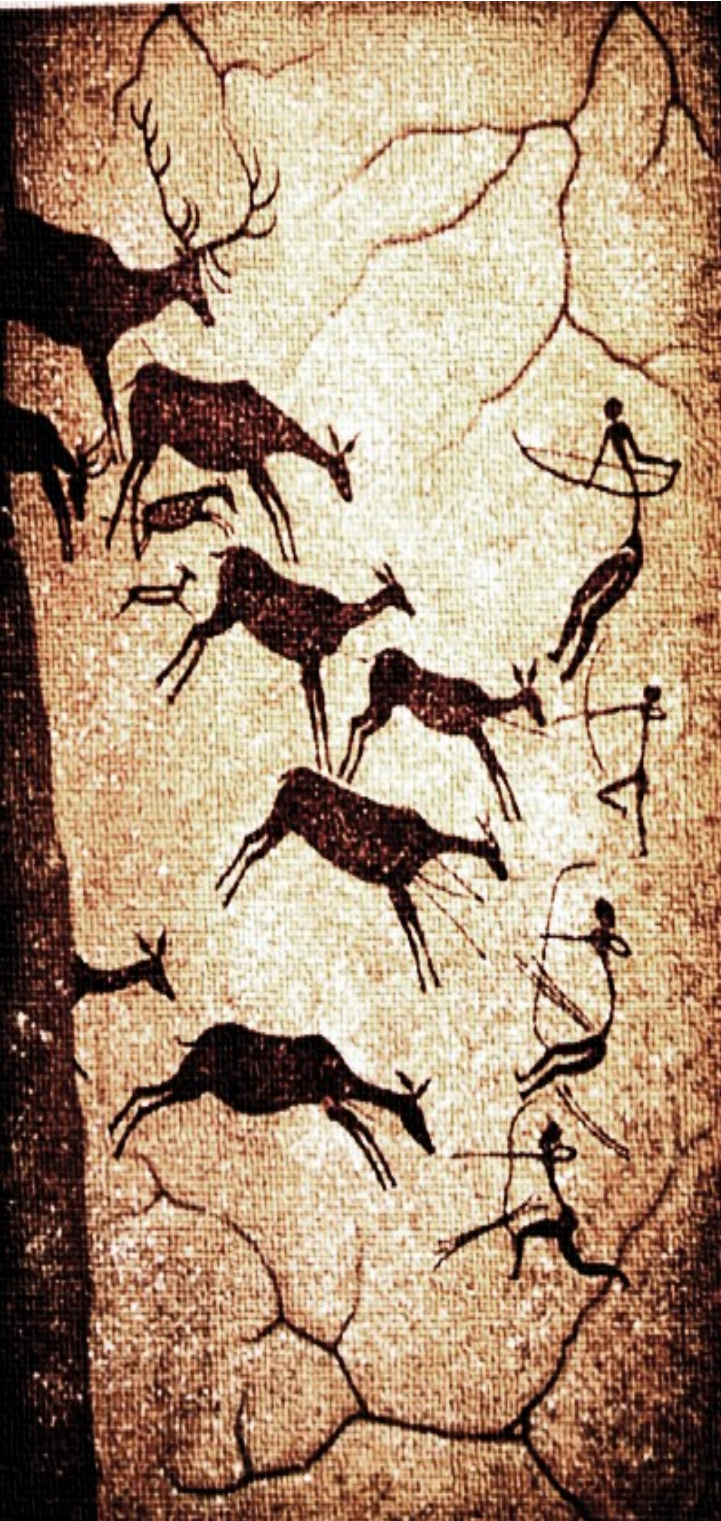
CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympo, 2005.

⁶ Dementadores são criaturas das trevas que se alimentam da felicidade humana, causando desespero em qualquer um que se aproximar deles. Eles também podem consumir a alma de um indivíduo. A mais eficaz defesa contra os dementadores é o Feitiço do Patrono.



- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GAIMAN, Neil. **Mitologia Nórdica**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.
- JUNG, Carl Gustav. **O Homem e Seus Símbolos**. São Paulo: Nova Fronteira, 1996.
- _____. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.
- _____. **O Espírito na Arte e na Ciência**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.
- MARK, Margaret; PEARSON, Carol S. **O Herói e o Fora da Lei**. São Paulo: Cultrix, 2001.
- ROWLING, J.K. **Harry Potter e a Pedra Filosofal**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. **Harry Potter e a Câmara Secreta**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. **Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- _____. **Harry Potter e o Cálice de Fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- _____. **Harry Potter e a Ordem da Fênix**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- _____. **Harry Potter e o Enigma do Príncipe**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- _____. **Harry Potter e as Relíquias da Morte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

Submetido em: 09/06/2017. Aprovado em: 18/07/2017.



OS ESPAÇOS ÓRFÃOS EM *TERRA AVULSA* DE ALTAIR MARTINS

Márcia Regina da Silva Quintanilha Veras *
Mairim Linck Piva **

Resumo: Esta análise pretende pensar na espacialidade na obra *Terra avulsa*, de Altair Martins. A obra evidencia no seu plano imagético a questão do espaço físico relacionando-o com as questões subjetivas, no qual o autoexílio caracteriza-se como renúncia ao mundo exterior que comprime a subjetividade. Para melhor refletir sobre categorias espaciais na obra, que se configuram como espaços de proteção e resistência em oposição a espaços de descentramento e controle, buscamos a contribuição da teoria do imaginário nas linhas de Gaston Bachelard e Gilbert Durand; para discutir sobre os fenômenos sociais que levam a personagem à situação de isolamento, apoiam-nos no olhar sociológico de Zygmunt Bauman.

Palavras-chave: Espaço. Imaginário. *Terra avulsa*.

Abstract: This analysis intends to think about the spatiality of the book *Terra avulsa*, from Altair Martins. The book shows in its imagery plan the problem of the physical space relating it to the subjective questions, in which the self-exile characterizes with denial to the external world that compresses the subjectivity. For better reflecting about the spatial categories of the book, which configure as protection and resistance spaces in opposition to spaces of decentering and control. We look for the contribution of the imaginary theory in the lines of Gaston Bachelard and Gilbert Durand; we also intend to discuss about the social phenomenon that lead the character to isolation considering the sociological view of Zygmunt Bauman.

Keywords: Spatiality. Imaginary theory. *Earth avulse*.

* Universidade Federal do Rio Grande – FURG,
Rio Grande, RS, Brasil.
Especialista em Psicopedagogia pela Universidade do Sul
de Santa Catarina (UNISUL).
E-mail: marcia.quintaveras@gmail.com

** Universidade Federal do Rio Grande – FURG,
Rio Grande, RS, Brasil.
Professora Adjunta da FURG;
Doutora em Teoria da Literatura.
E-mail: mairimpiva@furg.br



REVISTA
MEMORARE


www.portaldeperiodicos.unisul.br
ISSN 2358-0593

1. Introdução

O escritor sul-rio-grandense Altair Martins finaliza sua tese de doutorado *Terra Avulsa*: teses sobre a narrativa contemporânea, discutindo o papel do escritor na contemporaneidade e apresenta-o como um novo herói que atua:

Embaralhando a verdade com a impostura para reensinar a ler. Seu superpoder é a escrita, a escrita leviana que intenta sabotar um sistema de mundo. Sua caverna é o romance, onde a solidão e a recusa lhe legitimam uma natureza. (MARTINS, 2013, p. 341).

O estudo acadêmico de Martins realizou-se em paralelo com a produção de um romance intitulado *Terra avulsa*, publicado pela editora Record em 2014. O romance tematiza a questão do isolamento humano na vida contemporânea, tema que na obra apresenta-se como estratégia de resistência, maneira utilizada pelo protagonista para manter-se intacto pela via do não pertencimento, em relação à barbárie instaurada em uma sociedade baseada na aparência e no consumo. Dessa forma, a construção ficcional alia-se ao pensamento defendido na tese de doutorado de Altair Martins, na qual aponta que diferentemente do herói épico, moderno e romântico, o herói pós-moderno foge para manter sua natureza intacta frente ao mundo (MARTINS, 2013). O movimento de recusa evidencia-se no comportamento do protagonista do romance, o tradutor Pedro Vicente, que após ser assaltado na rua, resolve encerrar-se em seu apartamento, e nesse espaço de 55 metros funda um país.

O romance de Altair Martins evidencia no seu plano imagético a questão do espaço físico relacionando-o com as questões subjetivas. O autoexílio do personagem caracteriza-se como renúncia ao mundo exterior que comprime a sua subjetividade, mas também esse movimento permite evocar as memórias espaciais de pertencimento e não pertencimento que constituem sua trajetória de avulso.

2. Imaginário e categorias espaciais na sociedade pós-moderna

As categorias espaciais na obra *Terra avulsa* configuram-se como espaços de proteção e resistência em oposição a espaços de descentramento e controle. Para análise dessas representações espaciais presentes na obra buscamos a contribuição da teoria do



imaginário nas linhas de Gaston Bachelard e Gilbert Durand; e, para discutir sobre os fenômenos sociais que levam o personagem à situação de isolamento buscamos embasamento no olhar sociológico de Zygmunt Bauman.

Gaston Bachelard, na *A poética do espaço*, postula que os espaços pertencentes a imagens poéticas de refúgio e proteção estão ligados à imagem da casa. Para este estudioso, em todo o espaço habitado subjaz a natureza da casa, esse espaço não necessariamente constitui-se concretamente, mas pode ser construído pela nossa imaginação que cria ilusões de proteção. Assim, o abrigo pode ser vivenciado concretamente ou através do sonho. A casa não é um espaço vivido somente no presente, mas todos os outros lugares que habitamos, reais ou oníricos, vêm viver em nossa casa atual. Esse apego à morada vincula-se aos valores de proteção e de pertença, pois “a casa é nosso canto no mundo” (BACHELARD, 2008, p. 24), e além de espaço de proteção das intempéries do mundo exterior é também o espaço afetivo das memórias, evocando através dessas nossas lembranças:

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas (BACHELARD, 2008, p.29).

Quando evocamos o passado ele retorna situado não no tempo, mas sim em um espaço; a memória situa-se nas imagens da casa em que passamos a infância, nos nossos abrigos, nos nossos esconderijos, nos nossos refúgios. Essas memórias acionam nossos sentimentos mais profundos de intimidade, pois os regressos aos espaços vividos da casa pela memória são contornados pela imaginação. Dessa forma, esse retorno é engendrado por experiências psicológicas e subjetivas que são revividas dentro dessa espacialidade.

As memórias estão vinculadas à nossa trajetória enquanto sujeito e constituem os nossos sentidos subjetivos. As lembranças se compartimentalizam espacialmente e nossos lugares no mundo podem ser locais de abrigo e proteção, de resistência, como também espaços que sofremos ou desejamos solidão.

Gilbert Durand, assim como Bachelard, destaca a ambivalência desse arquétipo e acrescenta “que a casa que abriga é sempre um abrigo que defende e protege e que se passa continuamente da sua passividade à sua atividade defensiva” (DURAND, 1989, p. 117). Considera então, o isomorfismo simbólico da casa, que pode ser representada como



arma protetora, enquanto símbolo da separação da exterioridade, como também local de tranquilidade e proteção. Os espaços de proteção tais como a casa em que vivemos, a casa da infância, os esconderijos associam-se a outras imagens arquetipais de proteção, tais como a figura materna, o ventre.

Porém, todos esses símbolos de proteção e intimidade podem ser lidos de outra forma, quando se sobrepõem a eles outras imagens sobrecarregadas por significações traumáticas (DURAND, 1989, p. 85). Assim, essas imagens espaciais, podem representar também outras variantes simbólicas, e o espaço de aconchego e proteção se transforma em local de angústia e de abandono. São todas essas variantes simbólicas compostas por um sistema dinâmico de forças antagonistas que compõem a psique de cada indivíduo.

Contraopondo-se aos espaços ligados a valores de abrigo ou defesa, o espaço exterior é um local ameaçador e angustiante. Sob o olhar de Zygmunt Bauman, o ambiente contemporâneo é percebido como espaço cambiante, no qual as experiências do mundo vivido são sentidas como incertas e inseguras. Nesse espaço sem fixidez, todos os indivíduos são nômades a procura de um lugar de estabilidade, mas esses espaços se dissolvem tão logo o indivíduo aporte, e novos outros portos de felicidade aparecem para em seguida dissolverem-se na névoa pós-moderna (BAUMAN, 1998). Ao não ser saciado o desejo humano de estabilidade, o refúgio na sociedade contemporânea passa a ser os templos de consumo, que garantem satisfação instantânea de desejos infinitos. A possibilidade de consumo é também a de ser aceito por um grupo de consumidores e tornar-se por um tempo visto e reconhecido (BAUMAN, 2008). Todos esses lugares que o sujeito busca abrigo na sociedade contemporânea não possuem solidez e se liquefazem a todo o tempo, para que outros sejam criados.

Outro aspecto que configura a urbanidade caótica é o medo e a violência urbana e, diante disso, a sensação de impotência cria uma nova geografia urbana, ilhas de segurança e reclusão, como aponta Bauman (2009, p. 43), com o objetivo de:

Manter os enclaves extraterritoriais isolados do território contínuo da cidade; construir pequenas fortalezas no interior das quais os integrantes da elite global extraterritorial podem cuidar da própria independência física e do próprio isolamento espiritual, e tratar de cultivá-los e desfrutá-los. Na paisagem urbana espaços vedados transformam-se nas pedras miliárias que assinalam a desintegração da vida comunitária [...].



Essas espacialidades instáveis descritas a partir da perspectiva de Bauman imputam ao sujeito a sensação de desorientação, pois nestes múltiplos espaços de pertencimentos, a identificação parece sempre precária, constituída como colagem, incorrendo numa necessidade constante do sujeito de desconstrução e atualização.

3. Imaginário e espaços avulsos

Na obra ficcional de Altair Martins a violência urbana, uma face do caos contemporâneo, é um detonador simbólico da fuga empreendida pelo personagem Pedro do espaço exterior, para criação de um espaço físico e espiritualmente apartado da vida social. Ao ser assaltado por dois ladrões, nomeados de Mickey e Steve Jobs, decide fundar um país independente do Brasil. Os nomes desses personagens representam as duas faces da sociedade capitalista: a sociedade do espetáculo e do consumo em contraposição à miséria e à violência. Para Guy Debord (1997, p. 14):

Considerando em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares - informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos -, o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade.

Na sociedade do espetáculo, o tecido social afrouxa e as relações humanas se estabelecem através de ilhas de pertencimentos ilusórios dentro de cenários imagéticos e virtuais, que geram uma aparente segurança. Nestes espaços, realidade e representação confundem-se, arranja-se assim uma dialética do pertencimento e não pertencimento. O espaço real perde a consistência e profundidade e passa a estabelecer-se também pelo nexos virtual, “colocando a representação no lugar daquilo que ela deveria representar” (BAUMAN, 2008, p. 24). As relações se estabelecem pelas ilusões de pertencimento, mas que, na verdade, traduzem um esvaziamento dos vínculos afetivos e isolamento social, que levam à derrocada das utopias coletivas. Criam-se então espacialidades particulares, zonas de evasão ou espaços individuais em oposição ao coletivo, nas quais o indivíduo torna-se indiferente a propostas coletivas, como aponta Bauman:



Como de Tocqueville há muito suspeitava [...]. O indivíduo é o pior inimigo do cidadão, sugeriu ele. O “cidadão” é uma pessoa que tende a buscar seu próprio bem-estar através do bem-estar da cidade – enquanto o indivíduo tende a ser morno, cético ou prudente em relação à “causa comum”, ao “bem comum”, à “boa sociedade” ou à “sociedade justa” (BAUMAN, 2001, p. 45). Assim, o movimento do exílio do personagem não está condicionado somente pelo medo gerado pelo assalto, mas pelo descontentamento e sentimento de impotência em relação ao Brasil: “me deu a tentação de viver alheio a períodos e semana [...] me arrancou do Brasil para mostrar minha impotência. Me vi coisa, sim, como um vaso sem flor que passa a vida inteira lendo paredes e não escreve” (MARTINS, 2014, p. 8-9). Esse sentimento faz com que o personagem se sinta indiferente e impotente frente ao meio social, buscando uma saída individual, pois não acredita mais em uma saída coletiva.

Diante de uma sociedade que se constitui pelas relações fluidas e esvaziadas, o cenário que se apresenta é nebuloso. O fim das utopias de resistências e das lutas coletivas dilui o sentimento de pertença à sociedade, desta forma, o movimento de autoexílio traduz-se como forma de resistência e negação da nacionalidade ou a própria sociedade. A pátria considerada simbolicamente como arquétipo da grande mãe¹, que nos origina e serve como um ventre postiço, um espaço nutridor e de aconchego, não apresenta ao personagem essa proteção, pelo contrário, esse sente-se um filho ‘bastardo ou criança abandonada’ (MARTINS, 2014, p. 9) por essa terra que o originou. Neste sentido, a imagem maternal subverte-se e vincula-se a uma negatividade; ao invés do aconchego, remete à imagem angustiada do ventre “armado com boca ameaçadora, como também é ele próprio labirinto estreito” (DURAND, 1989, p. 85). Assim, a pátria caracteriza-se como o espaço de desamparo e desnorreamento, levando-o ao movimento de evasão, não como forma de fuga mas de resistência à sociedade tal qual se apresenta ao personagem:

Reconhecia do país abandonado que todas as pessoas, todas, por mais roupas creme óleos perfumes que usassem, fediam. Disfarçavam como modos sociais de sorrir, consumir e consumir cosméticos e evitar as palavras sujas. Mas tinham por dentro fezes, urina e suor. (MARTINS, 2014, p. 71).

A pátria mãe não se apresenta e tão gentil enquanto espaço de estabilidade e segurança, pois a diluição do espaço social dominado pelos vínculos de consumo e aparência leva o personagem a isolar-se em sua casa e fundar um país:

¹“O sentimento patriótico (dever-se-ia dizer matriótico) seria apenas a instituição subjetiva deste isomorfismo matriarcal.” (DURAND, 1989, p. 160).



Um território menor que o Vaticano, bem menos canalha também. Um país de 55 metros quadrados de área construída, cujas paredes eram opacas e do tempo dos tijolos duplos. Um país honesto onde só eu, o monarca em terreno de napa, sofria o prejuízo. (MARTINS, 2014, p. 226).

Martins (2011, p. 284) em sua tese aponta “que a busca do universal no espaço mínimo tem algo de uma dimensão cósmica: como se todas as coisas autônomas reproduzissem sistemas autônomos, mas especulares”. Nesta mesma esteira, Durand aponta para os aspectos simbólicos da miniaturização, reiterando que em escala menor os objetos metamorfoseiam-se e assumem formas e funções diversas: “contaminados pelo conjunto, se transformam illogicamente e redobram o conjunto”. (DURAND, 1989, p. 147). Nessa perspectiva, a fantasia de miniaturização pode compreender o reverso das coisas, sugerindo um novo ponto vista, que questiona a realidade até então apresentada.

Os objetos dentro da espacialidade daquele país em miniatura perdem a referência enquanto coisa e assumem funções humanas interagindo com Pedro Vicente. Dessa forma, o refúgio do apartamento é a negação do imaginário social exterior e a fundação de um novo espaço imaginário subjetivo do protagonista, no qual os objetos são destituídos da sua funcionalidade e referência original, deformando sua essência e passam a assumir características humanas, tais como o bambu na janela que transforma-se em guarda de fronteira, “sempre foi o bambu da janela, como um guarda de fronteira que me monitorava mas não falava e nem usava cassetete” (MARTINS, 2014, p. 53), ou, o mancebo com o qual estabelece um constante diálogo, e discussões sobre questões existenciais, como “porque os objetos tinham tanto medo da liberdade. Ora, o mancebo de madeira explicava, era da natureza de se submeter a alguma sintaxe” (MARTINS, 2014, p. 111).

Neste espaço, Pedro procura manter um distanciamento da sociedade e dos seres humanos e Eudora, representante da editora para qual o tradutor trabalha, é o único humano com o qual faz contato. No entanto, até essa é pensada na condição de objeto, como forma de manter um distanciamento das relações humanas. Por exemplo, em suas fantasias sexuais, Eudora é pensada de forma passiva e despersonalizada: “melhor que respondesse como uma boneca com a qual eu poderia deitar, estabelecer contiguidade, consumindo-a antes do fim da validade e sem culpa”. (MARTINS, 2014, p. 52).

O desconforto de Pedro frente ao ambiente social contemporâneo o faz refratário à sociedade na qual vivia e faz com que dentro de seu país subverta o referencial simbólico



externo, humanizando os objetos e coisificando o humano. No entanto, essa ordenação de mundo criada por Pedro é especular do processo de coisificação do humano que vem se reproduzindo nas relações da sociedade de consumo. Como aponta BAUMAN (2008, p. 19): “Os encontros dos potenciais consumidores com os potenciais objetos de consumo tende a se tornar as principais unidades na rede peculiar de interações humanas”. Os vínculos entre as pessoas são estabelecidos pelas afinidades de consumo e há uma necessidade constante de consumir novos produtos sob a pena de sentir-se obsoleto e conseqüentemente “desanexado” da sociedade de consumidores. Desta forma, “ninguém pode se tornar sujeito sem primeiro virar mercadoria, e ninguém pode manter segura sua subjetividade sem reanimar, ressuscitar e recarregar de maneira perpétua as capacidades esperadas e exigidas de uma mercadoria vendável.” (BAUMAN, 2008, p. 20). Em que pese, a subjetividade transforma-se também em mercadoria, e é construída através dos símbolos de consumo. Desta forma, o ser humano se transforma também em uma mercadoria vendável.

A fuga da colonização do mundo artificial que se impõe no espaço do cotidiano, leva o protagonista a um espaço avulso, um país em miniatura. Esse território em escala menor permite ao protagonista desvincular-se dos valores impostos pela sociedade. Bachelard aponta que nos devaneios dos espaços poéticos da miniaturização, também permite ao sonhador possuir melhor o seu mundo, pois a compressão do espaço faz como que os valores se condensem e se enriqueçam.

O grande sonhador transpõe o espaço intermediário para “mergulhar” no minúsculo. As aldeias perdidas no horizonte tornam-se então pátrias para o olhar. O longínquo nada dispersa. Ao contrário, ele agrupa numa miniatura um país em que gostaríamos de viver. Nas miniaturas do longínquo, as coisas dispares vêm “se compor”. Elas se oferecem então à nossa “posse”, negando o longínquo que as criou. Nos possuímos de longe, e com que tranquilidade! (BACHELARD, 2008, p. 178).

A fronteira criada pelas paredes do apartamento permite ao protagonista a experiência de não pertença, fazendo desta experiência a possibilidade de formação de um espaço simbólico subjetivo, que desautomatiza a percepção do mundo exterior. Os objetos se personificam e assumem características humanas, com os quais mantêm uma relação de intimidade superficial como forma de despojar-se dos vínculos humanos e subverter a normalidade da sociedade externa.



O espaço do apartamento é seu espaço de resistência provisório, que desprende o personagem do mundo ambiente, e também ajuda a resistir à dissolução do mundo pós-moderno pautado em relações subjetivas superficiais. Para Bachelard, a casa também simboliza a topografia de nossa intimidade, “é nosso canto do mundo” e também o espaço das lembranças, pois:

Assim, a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. (BACHELARD, 2008, p. 200-201).

Dessa forma, a casa compreende a topografia de nosso ser mais íntimo, constituindo um local de reencontro com nossas lembranças e com nossa subjetividade. “A memória constrói nossa individualidade tanto como sujeitos quanto como povo, é que, ao recordar, construímos diariamente quem somos nos alteramos e nos solidificamos” (MARTINS, 2013, p. 279). No seu exílio, as memórias dispersas do passado vão constituindo sua história construída através de um mosaico espacial de pertencimento e não pertencimento. Bachelard (2008, p. 26) aponta que as lembranças de nossas antigas moradas habitam conosco em nossa casa nova, pois “as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós”. Esse espaço de reclusão possibilitou o fluir das lembranças, e, dessa forma, Pedro reconstrói a sua trajetória como um ser avulso a partir dos espaços vividos de abandono.

A primeira morada do ser humano é o ventre materno que permite um vínculo sanguíneo vital entre mãe e filho. No entanto, o personagem é abandonado por sua mãe de sangue e desconhece também seu verdadeiro pai. É possível perceber que esse sentimento de não pertencimento no personagem acentua-se devido a essa fresta profunda causada pelo desconhecimento de sua origem: “Nasci, é certo, e ninguém assumiu minha autoria. Sou um tradutor, mas preciso entender qual é o meu idioma de chegada. O lugar de mãe me deixou furos, e as mães que tive não os tapavam o suficiente” (MARTINS, 2014, p. 31). Os lugares de mãe foram espaços de ausências, mesmo as figuras maternas, a tia Berenice e madrinha Izolina não constituíram uma substituição da figura materna, pois para o personagem “viver com a memória de duas mães adotivas não inventou uma mãe de sangue – só uma suspeita” (MARTINS, 2014, p. 31). O desconhecimento de sua



origem materna, ou seja, deste espaço que delimita o seu primeiro lugar no mundo, leva o personagem a essa sensação de desamparo.

As imagens que representam simbolicamente espaços de proteção como a mãe, a casa materna, não se constituíam para o personagem espaços de solidez e segurança, o que levou desde cedo o personagem a procurar refúgios de solidão e isolamento. A literatura constituía-se também em um desses espaços avulsos, pois apresenta-se como uma dupla fuga, tanto a reclusão física apartando-se do espaço social para fazer a leitura, como para dentro do próprio texto pelo qual formava um mundo particular:

Minha fuga quer seja a minha luta, foi para dentro da leitura. Pois peguei um assento de cadeira, de fibra, alaranjado, no alto de uma árvore do pátio. Um cinamomo. Lia histórias de super-heróis, que me levaram aos livros [...] Escrevia para ter o que ler, sempre a lápis. Como um superpoder, ler me tornava menos frágil para descer a superfície. (MARTINS, 2014, p. 10).

Os livros podem reduzir nossa angústia frente ao mundo, com poder de transfigurarem realidades. Para o personagem, a função da literatura é “destapar o excremento, expor a verdade no impuro.” (MARTINS, 2014, p. 71). Assim a literatura tem função de desvelar o mundo, e conseqüentemente exercer a função catártica. Também, no exílio no novo país, o desencanto de Pedro encontra o seu ponto de fuga na literatura, que se insurge como uma guerrilha interna: “O que escrevia era eu de costas. O que eu rabiscava era eu fugindo.” (MARTINS, 2014, p. 155). Através da literatura, ele consegue sabotar a realidade, criar um mundo independente, também uma pátria avulsa ao mundo que ao sujeito se impõe. A partir dos poemas que escreve sobre as imagens de objetos do cotidiano como vassoura, apontador, martelo, entre outros, o personagem tenta subverter pela linguagem a ordem social ao “transferir algo humano para aquelas fotos.” (MARTINS, 2014, p. 24).

Outro espaço que povoa a memória de Pedro na narrativa e constitui-se como refúgio do personagem na sua adolescência é a Ilha do Presídio. O espaço insular compõe-se como símbolo polissêmico, que contempla vários significados. Na narrativa, a ilha pela qual o personagem mantinha uma grande fixação constituiu-se historicamente como local de privação de liberdade. No entanto, Pedro identifica-se simbolicamente com esse espaço insular: “como estar perdida, [...] com não ser de ninguém, fincada em não ser centro e nem província” (MARTINS, 2014, p. 51). O vácuo que se criou pelo



desconhecimento de seu espaço de pertença no mundo leva-o a busca desses exílios subjetivos, pois “a ilha é simbolicamente um lugar de eleição, de silêncio e paz, em meio à ignorância e à agitação do mundo profano” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 501). Esse espaço impõe-se enquanto espaço de resistência ao caos da cidade que se faz presente e que se equaliza com o passado, pois foi também local resistência histórica dos presos políticos que no passado que se opuseram à ordem social.

A maioria dos espaços que deveriam representar locais de aconchego e segurança nas memórias de Pedro vêm sobrepostos por sensações de não reconhecimento como espaços de pertencimentos, tais como as figuras maternas, a casa da infância. Essa falta de vínculos e identificação leva-o a sair de casa, pois segundo o personagem: “a casa onde me criei foi ficando ignorante demais para mim” (MARTINS, 2014, p. 32). Ao sair de casa Izolina premedita - “Esse mundo aí de fora não é tua casa”. Pedro Vicente comprova, posteriormente, a vivenciar as experiências do mundo citadino, que este também se apresenta hostil e desalentador, como escreve nos verbetes “antacidade”:

4) **antacidade**: cidade plasmática, sob inflamação dos referenciais de espaço-tempo; falência da noção de totalidade senão diluição, deslimite; 5) **antacidade**: local de alheamento, de identidade transitória, de significação mambembe; excentricidade; 6) **antacidade**: cidade incapaz de imprimir identidade e onde viver é um papel a ser cumprido; cidade-máscara; 7) **antacidade**: cidade sem horizontalidade, cuja a textualidade é interrompida; cidade ilegível; cidade a ser escrita. (MARTINS, 2014, p. 63).

Por não se reconhecer em todos esses espaços, cria um mundo simbólico subjetivo dentro de um microespaço no qual tenta dispersar-se da realidade e entregar-se ao esquecimento.

Esquecia a vida social, a firma falida das ruas brasileiras, passeios e postes de luz. Rejeitava passo a passo, cada vez mais fechado, aquela estúpida vida de quem carregava a custo as roupas e os dentes só para desejar alguma coisa banal como enfiar a cara numa vagina depois da praia. E me sentia satisfeito com ser vadio. (MARTINS, 2014, p. 103).

Contudo, esse país forjado como espaço de reclusão e resistência vai aos poucos sendo invadido por Eudora, único elo com a realidade externa. “Eudora vinha regularmente nos domingos. Ela me tentava com ela mesma e com o que trazia do mundo externo.” (MARTINS, 2014, p. 35). Gradativamente, essa personagem consegue minar a resistência de Pedro que, para proteger integridade de seu país, tenta manter com ela



inicialmente uma relação objetificada. “Ora, por que não haviam inventado o ferrolho-mestres que fecha as coisas, todas elas? Fecharia Eudora, dobraria suas pernas provavelmente cabeludas e a colocaria atrás da porta da cozinha” (MARTINS, 2014, p. 102). Porém, as fronteiras aos poucos vão sendo banidas, pela invasão dos objetos trazidos do espaço externo, pelas faxinas que destituem a ordem estabelecida, pelo banho que Eudora impõe a Pedro, pelo desejo sexual, tudo isso desestabiliza o seu estado de resistência.

Eudora é o princípio feminino necessário à mudança; para Durand (1989, p. 135). a figura feminina pertence ao regime “pleno do eufemismo”, cuja tendência é a minimização dos terrores brutais e mortais em simples temores eróticos e carnavais. Dessa forma, o desejo transpassa as barreiras do medo paralisante que leva Pedro Vicente à reclusão e faz da experiência erótica um sopro de vida, na qual *eros* (princípio do prazer) subjuga *tanatos* (princípio de morte), pois para o protagonista, “Eudora vinha trazer um corpo com capacidade de mudar meu estado de revolta, de inventar fertilidade para o sertão onde eu me escondia.” (MARTINS, 2014, p. 52).

A libido pode, conforme Durand (1998, p.141), também transfigurar-se em um símbolo materno, pois a imagem quente da intimidade liga-se à descida ao ventre, em que predomina o simbolismo dos alimentos terrestres. Assim, Eudora associa-se também à imagem feminina ligada ao aconchego e nutrição, sendo ela na narrativa a responsável por trazer os alimentos do mundo externo:

Eudora vinha regularmente nos domingos. Ela me tentava com ela mesma e com o que trazia do mundo externo. Me abraçava com seios constringedores, com roupas que liberavam a cintura, com calcinhas que passo algum escondia. Abria a geladeira e preenchia as grades quase vazias com coisas que eu gostava. (MARTINS, 2014, p. 35).

Eudora representa o elemento de ligação entre o mundo interior e exterior, que aos poucos mesmo enfrentando resistência, desconstrói as fronteiras do país de Pedro.

Eudora foi o contexto que e alterou. Tudo na casa passou a se reunir pela similaridade de suas propriedades. Criaram-se famílias, e então ocorreu como se a casa tivesse inchado e virado do avesso e acabasse igual ao Brasil de que eu fugia. (MARTINS, 2014, p. 150).



A partir dessa ligação afetiva que estabelece com Eudora, o mundo exterior começa a se infiltrar no interior do país de Pedro e quebrar o equilíbrio. Primeiramente para que Pedro conseguisse publicar seu livro era necessário que fizesse uma nova carteira de identidade, haja vista que a sua fora levada no assalto. Eudora, como espécie de guia feminina, conduz Pedro para fora de seu espaço protetor a fim de fazer um novo documento de identidade. Possuir esse documento levou ao desgaste total da blindagem de Pedro, pois imputava-o novamente a condição de cidadão brasileiro. Esse movimento para o espaço exterior representa também um retorno a sua segunda casa, a pátria. Além disso, é Eudora quem questiona as origens do tradutor, “queria saber o que eu não sabia, se tive pai, se tenho mãe.” (MARTINS, 2014, p. 150), e dessa forma leva-o a movimentar as memórias compondo sua história de avulso, e Izolina passa povoar seu país através dessas lembranças:

Do que primeiro me lembro já morava com eles, e a escola me levou a chamá-los de pai e de mãe, por necessidades de referência. Mas nunca diretamente, que a minha intimidade familiar era sempre forasteira. Foram os últimos parentes que o Brasil me deu. Por mais que eu repetisse aos colegas de aula que era só minha madrinha, não adiantava: Izolina era a mãe mais feia do bairro. Uma índia de cabelos escorridos, pontudos e ruços. Riscadas de sangue, as olheiras imensas pareciam segurar os olhos encurralados no amarelo. [...] haviam pessoas que tomavam sustos dela, até mesmo nós, os de casa. (MARTINS, 2014, p. 156 - 157).

A falta de identificação com esses espaços de pertencimento gerou o movimento de resistência na forma de fuga e falta de interesse de tudo que representasse a família. Pedro Vicente busca através da literatura apartar-se das referências maternas, o que pode ser analisado através da observação de Jung. “A partir da defesa contra a mãe verifica-se ocasionalmente um desenvolvimento espontâneo de inteligência, com o intuito de criar uma esfera em que a mãe não exista [...]” (JUNG, 2011, p. 97). Desta forma, a literatura configurou-se como um espaço alternativo à falta de identificação com a mãe e com a pátria, uma forma de fugir dessas espacialidades; constituindo-se também em um espaço pelo qual o personagem pôde desmontar as referências do mundo externo para perceber as coisas de outra maneira.

Escrevia naqueles dias de sofá e olhava o mancebo compenetrado a escrever do outro lado do que eu escrevia. [...] parecia encontrar, enfim, bom uso para minha memória, aquela memória que queria evitar por reconhece-la como uma



brotoeja. Por isso eu reciclava e talvez para entender que nunca iria corrigir o rosto de Izolina nem me arrancar do Brasil. Que passava assimilar: aquele era um país congênito como minha bronquite alérgica. Por mais que tossisse não me livraria dele. (MARTINS, 2014, p. 156).

Entretanto, por meio da literatura o personagem compreende que apesar de querer criar um espaço avulso, apartado das suas origens, não tem como delas desapropriar-se, pois fazem parte de sua constituição enquanto sujeito, mesmo a partir sua própria negação. Como reflete o escritor Martins (2011, p. 280-281) em sua tese: “mãe (e nem sempre é a mãe quem cumpre o papel de mãe) é o elemento que, pela elucidação demonstrativa, nos apresenta no espelho lacaniano: no espelho ela também está dizendo este é o teu país”.

Todos esses elementos tencionam os limites do refúgio, essas duas forças interior e exterior passam a serem absorvidas pelo personagem e a partir dessa dialética interior e exterior, “o espaço íntimo perde toda a sua clareza”, e “nesse espaço equívoco, o espírito perdeu sua pátria geométrica e alma flutua”. Dessa forma, o personagem comprimido por todas essas forças, é lançado ao mundo exterior e retorna em direção as suas origens, pois “o ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e essa dispersão reflui para um centro.” (BACHELARD, 2008, p. 221)

O simbolismo do centro representa o lugar de um eterno recomeço e é representado pelas imagens da casa primordial, da mãe, do ventre. O personagem ao sair de seu espaço de proteção e resistência de seu pequeno país, retorna à casa de Izolina, sua mãe postiça:

Chego ao portão de madeira e bato palmas. Não há cachorros mais na vizinhança. As janelas da frente estão abertas. Bato novamente. Ninguém aparece, Izolina nunca apareceu, e então prefiro que a minha mãe esteja na minha casa. Abro o portão e entro e encontro seus ruídos no banheiro. Digo simplesmente Mãe. Uma torneira se fecha. A senhora e seu rosto rude me surpreendem com um sorriso desacostumado [...]. Seca as mãos nervosas, as mãos que eu receio em pegar. E diz Ai, meu filho, tu não manda mais notícia e vem assim sem avisar. Faz perguntas, muitas. Se quero café, se quero pão. Quero tudo. E enquanto dispõe as coisas que vou comendo, a senhora conta o que se passou nesses dias. As dores que vem sentindo. Pessoas que morreram. Amigos que me procuraram. As encomendas de doces. Aos poucos vou percebendo meu erro: seu rosto deixa de ser feio e torna-se misturado.

Esse retorno à casa materna e o encontro com a mãe representam um acerto de contas com o passado. A fuga do espaço familiar para o mundo externo citadino, como



também o autoexílio, não preencheram as lacunas existenciais de Pedro, pois todos os espaços para os quais Pedro Vicente queria evadir-se vieram habitar no seu interior. As diversas moradas de sua vida se interpenetram, habitando o personagem. Mesmo os lugares de orfandade se fazem pertencer pelas suas memórias. O retorno à mãe é o apelo a um único espaço de fixidez, de enraizamento no espaço líquido da pós-modernidade. O rosto da mãe agora não é mais considerado por Pedro feio, pois ele o capta agora por percepções afetivas, que construiu a partir de sua trajetória de desenraizamento e solidão após a saída da casa dos pais. O rosto agora é “misturado”, pois a clareza das definições foi suplantada pelo relativismo da sociedade pós-moderna e nem o espaço de mãe é claro e definido, mas é ainda o espaço de origem no qual busca explicações.

A esperança nas lutas emancipatórias coletivas ruiu e essas foram transformadas em lutas imaginárias presas na própria subjetividade individual, cuja última trincheira é a ficção literária. Para além da ficção, resta o espaço afetivo original como tentativa de resgatar um tempo em que as coisas poderiam parecer feias, mas eram reais pois não eram forjadas pela aparência e esvaziadas de sentido. O ciclo de “avulsão” e resistência de Pedro inicia-se emblematicamente com o assalto: “Talvez tudo tivesse começado com o assalto mesmo, quando perdi aquele último botão da minha camisa. No fundo, secretamente o admirava: um botão sem camisa me dava lições de soberania. Um país havia surgido inspirado nele.” (MARTINS, 201, p. 233). Esse ciclo de avulsão e resistência interrompe-se quando Pedro Vicente encontra as suas origens, a casa da infância, a figura maternal, a casa certa entre tantas casas e espaços vividos:

A senhora derrama um vidro sobre a mesinha e pede que eu decida. Escolho um lascado, o mais semelhante. A senhora enxerga borrões, mas sem tirar a camisa eu confio e deixo. E a agulha velha, com linha branca, começa a pregar o botão na casa certa. (MARTINS, 2014, p. 307).

4. Considerações finais

A obra de Altair Martins, *Terra avulsa*, pode ser analisada a partir de diversos olhares; essa análise recai sobre as referências espaciais presentes na narrativa vinculadas à subjetividade do personagem. Os espaços representados na obra e elencados na análise constituem-se como referências simbólicas que à luz das teorias do Imaginário permitem



estabelecer uma relação dialética de pertencimento e não pertencimento na composição das imagens espaciais.

A narrativa representa um novo *status* do imaginário dentro de uma constelação pós-moderna. Apresenta a realidade coisificadora e sufocante marcada pela efemeridade, pela superficialidade, cuja a massificação antiutópica controla as possibilidades de o indivíduo construir sua própria biografia. A visão de uma libertação onírica baseia-se no autoexílio. As esperanças antes fomentadas por um sentimento de identidade e pertencimento na busca de mobilizações coletivas libertadoras, já não existem. O autoexílio na narrativa apresenta-se como um espaço de resistência, antes calcado na coletividade, mas com o fim das utopias mobilizadoras da coletividade, a resistência é individual e solitária, quando muito as resistências coletivas são absorvidas pela própria sociedade do espetáculo, difusas e anárquicas.

O reencantamento simbólico forjado no seu pequeno país, subverte a ordem real exterior, humaniza objetos e coisifica os seres humanos, porém esta ordem reflete as relações sociais estabelecidas na sociedade contemporânea em que a coisificação do humano vem se reproduzindo pela sociedade de consumo. Assim, a obra no plano imagético permite a reflexão sobre a crise que abala o sujeito contemporâneo, que procura no templo de consumo constituir um vínculo de pertencimento, sem que o esvaziamento do sujeito o transforme em objeto.

O espaço do exílio permite o encontro com as memórias e com a sensação de não pertencimento. No entanto, nos territórios de fuga configuram-se as memórias literárias, os espaços insulares e o autoexílio permitem que sejam reconstruídas as origens primordiais. Além disso, o encontro com a figura feminina de Eudora representa não só o resgate de um vínculo afetivo capaz de restabelecer o contato com o mundo exterior, como ainda representa a abertura para a busca de uma utopia redescoberta através da memória, vinculada à busca dos sentimentos, da empatia e do reconhecimento de suas origens.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.



_____. Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para o consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números. Tradução de Vera de Sá Costa e Silva. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2012.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução a arqueologia geral. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

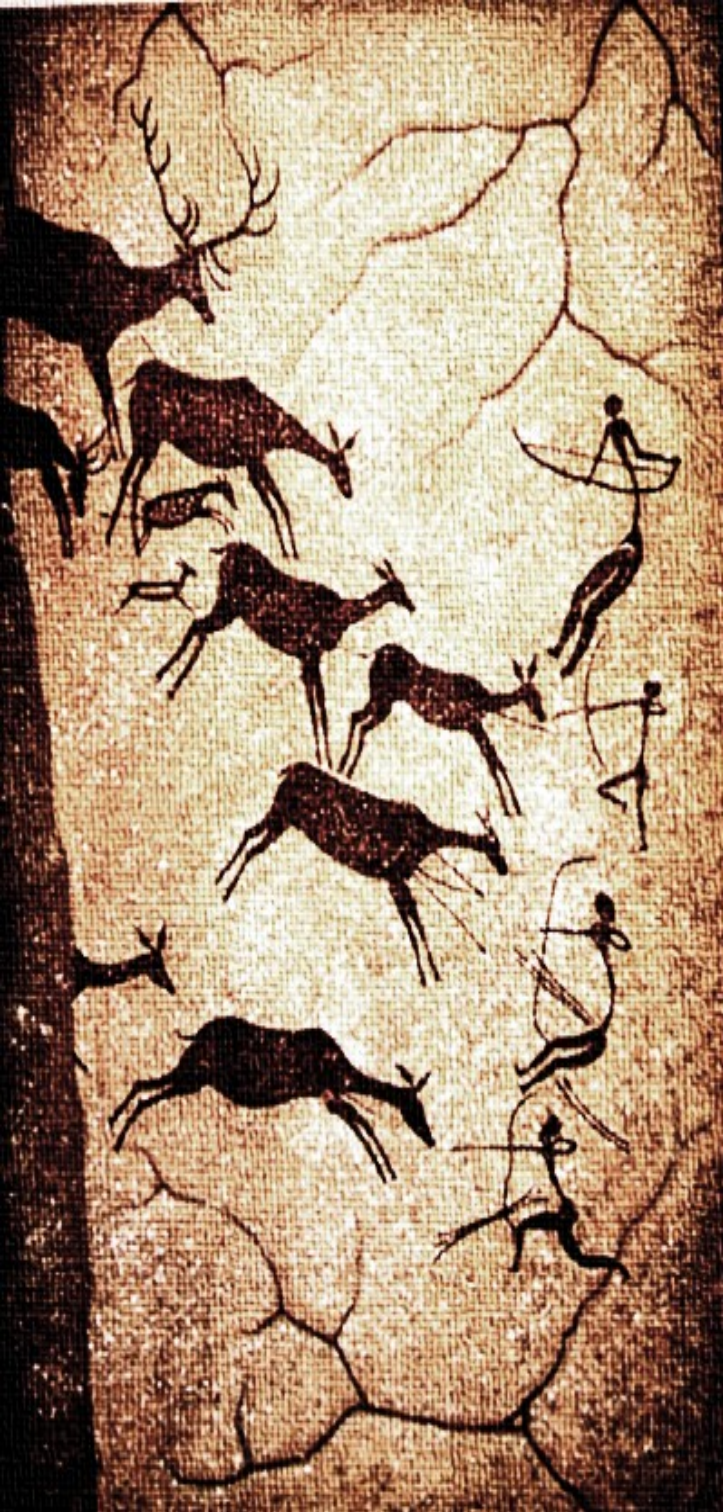
JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

MARTINS, Altair. **Terra avulsa**: Teses sobre a narrativa contemporânea. Tese (Doutorado em Estudos da Literatura). Instituto de Letras, Pontifícia Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

_____. Altair. **Terra avulsa**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

Submetido em: 09/06/2017. Aprovado em: 07/07/2017





A MAÇÃ ENVENENADA, LEITE DERRAMADO E O PRIMO: ANÁLISE DAS IMAGENS DO AMOR NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Antonio Rediver Guizzo *

Resumo: Nos filmes, nas novelas, nos livros, nos seriados, enfim, nas diversas narrativas contemporâneas, inclusive nos diversos programas jornalísticos que dramatizam os fatos noticiados, a representação simbólica do amor masculino centra-se em três situações nas quais o amor é representado com maior intensidade: na distância da mulher amada, na perda (ou na eminência da perda) da mulher amada e na expectativa da conquista da mulher amada. Neste artigo, analisamos essas representações do amor masculino em três obras da literatura contemporânea brasileira, nos romances *Maçã envenenada* (2013) de Michel Laub e *Leite Derramado* (2009) de Chico Buarque, e no conto *O primo* (1998) de Dalton Trevisan, observando como a vivência intensa do amor masculino nas situações de impossibilidade da realização ou da reconstituição do idílio amoroso constituem o enredo das narrativas e as representações femininas.

Palavras-chave: Literatura contemporânea. Imagens do amor. Michel Laub, Dalton Trevisan e Chico Buarque.

Abstract: On movies, soap operas, books, tv series, at last, on several contemporary narratives, including many journalistic shows that dramatize the reported facts, the symbolical representation of masculine love is centered on three situations in which love is represented with higher intensity: in the distance from the loved woman, in loss (or eminence loss) of the loved woman and in expectation of conquering the loved woman. On this article, we analyze these representations of masculine love in three Brazilian contemporary literature works, the novels *The poisoned apple* (2013) from Michel Laub and *Spilt milk* (2009) from Chico Buarque, and in the short story *The cousin* (1998) from Dalton Trevisan, watching how the intense living of masculine love on situations of impossibility of accomplishment or reconstitution of love idyll constitute the plot of the narratives and the female representations.

Keywords: Contemporary literature. Love's images. Michel Laub, Dalton Trevisan e Chico Buarque.

* Universidade Federal da Integração Latino Americana – UNILA, Foz do Iguaçu, PR, Brasil. Professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da UNILA. E-mail: antonioguizzo@bol.com.br



REVISTA
MEMORARE


www.portaldeperiodicos.unisul.br
ISSN 2358-0593

1. Introdução

Ulisses (ou Odisseu, como também é conhecido) é personagem central da obra “Odisseia de Homero”, epopeia que narra a viagem de retorno do herói à Ítaca, seu reino, após o fim da guerra de Troia, da qual os gregos saíram vitoriosos. Ulisses, diferentemente de Aquiles, que era o mais forte e hábil dos guerreiros, é reconhecido principalmente pela astúcia, por exemplo, foi dele a ideia de construir o notório Cavalo de Troia, gigantesca escultura de madeira dentro da qual se esconderam soldados gregos para abrir os portões da impenetrável muralha da cidade troiana.

A epopeia de Homero também narra que Ulisses depois de derrotar os troianos ao lado de famosos personagens como Aquiles, Agamenon e Menelau, iniciou a jornada de regresso à ilha de Ítaca, onde o esperava Penélope, sua esposa. No entanto, a viagem de volta, devido a várias aventuras e desventuras (causadas ora pela ira dos deuses, ora pela imprudência de seus companheiros), demorou longos dez anos. Durante a jornada, Ulisses conheceu os mais distintos lugares, habitados pelos mais diferentes seres (homens, deuses, sereias, ciclopes, etc.), entre eles, a ilha de Eana, onde vivia a poderosa feiticeira Circe – filha de Hélio, o deus sol, e Pérsia, a deusa da destruição – ninfa com a qual Ulisses viveu vários anos de ócio e prazer, antes de decidir voltar à Ítaca; e a ilha de Ogígia, onde naufragou e foi acolhido pela ninfa Calipso que, apaixonada por ele, prometeu-lhe a imortalidade caso aceitasse permanecer com ela na ilha. Mas, Ulisses preferiu voltar à sua pátria e à Penélope.

Quando chegou à Ítaca, Ulisses descobriu que inúmeros pretendentes, supondo sua morte, aguardavam, hospedados em seu palácio, que Penélope decidisse com quem iria se casar. Eleito que, em decorrência do casamento, herdaria o trono deixado vago por seu desaparecido rei. Diante da adversidade encontrada, Ulisses tomou duas atitudes: primeiramente, disfarçado de mendigo, verificou se Penélope mantivera-se fiel durante os anos de sua ausência; posteriormente, planejou e executou um plano que culminaria na morte de todos os pretendentes e em seu retorno ao trono de Ítaca.

Por fim, depois dos dez anos de ausência e da fastiosa vitória contra os pretendentes do trono, Ulisses regozijou-se em uma intensa noite de amor com Penélope,



e passou o resto do fim de semana fora de casa, festando com os velhos amigos e moças de reputação duvidosa.

Obviamente, o último parágrafo da narrativa acima é falso, ou, ao menos, não consta na obra homérica. No entanto, o falso desfecho da história do herói grego não deixa de ser um fim possível no imaginário masculino contemporâneo. Embora a obra *Odisseia* date do século VIII a.C. e seja constituída de narrativas da tradição oral muito mais antigas, a história de Ulisses reúne experiências que continuam muito caras ao universo masculino, tais como: a) Ulisses é aquele que vence as batalhas – a vitória é a meta do homem contemporâneo, objetivo facilmente observável em todas as pedagogias contemporâneas do sucesso, que estendem-se desde as teologias da prosperidade aos mitos do empreendedorismo, orientados sempre pela ótica dualista que separa “winners” e “losers”; b) Ulisses é aquele que viaja por lugares desconhecidos – o desejo de ir a outro lugar representa, como observa Maffesoli (2001), a pulsão pela errância, certa revolta contra a ordem estabelecida e contra o compromisso da residência que prevaleceu na modernidade; o trabalho, a casa, a família e o país são os pilares que constituíram a sociedade burguesa moderna e territorializaram os indivíduos, mas igualmente constituíram-se nas correntes que prenderam o homem em determinados pontos da ordem social, reprimindo o desejo de circulação; c) Ulisses é aquele que mantém relações fugazes com diferentes mulheres, assim como aquele que sabe sair de relacionamentos com “mulheres erradas” – no imaginário do homem contemporâneo, ele ainda é um ser domesticado por excelência (*domus* – casa), pertence à família, à pátria, a casa, e toda circulação somente é justificava sob a condição de preservar essa “casa”. As guerras, as viagens e mesmo os casos fortuitos com outras mulheres representam vivências que de alguma forma acrescem experiência e valor ao homem que retorna a seu *domus*. Mas, sobretudo, as viagens importam pelo sentido do regresso (da raiz latina *grex*, rebanho), voltar é reencontrar o lugar fixo no mundo (*axis mundi*), representação simbólica de um centro do universo a partir do qual o universo se estende, morada que constitui uma ruptura na homogeneidade impessoal do espaço, conforme expõe Eliade (1992, p. 38), à qual o homem deve, a qualquer custo, retornar, assim como o herói grego; d) Ulisses “possui” uma esposa passiva e fiel que aguarda o retorno do marido – no imaginário masculino, a circulação é exclusivamente do homem, a mulher, acima de tudo, é apêndice da casa, propriedade acessória que garante a perpetuação da prole e o domínio do



território pelos descendentes. Em contrapartida, a ideia da mulher que abandona o lar é duplamente dolorosa, representa um fracasso pessoal (o provedor que não soube promover a constituição de sua casa) e um fracasso social nas relações entre sujeito e mundo no imaginário masculino; e) e, sobretudo, Ulisses, visto com os olhos da contemporaneidade, vive a plenitude do amor à distância – Penélope representa, sob essa perspectiva, a mulher a quem o homem deve regressar sem medir os sacrifícios necessários; nesse sentido, incorpora uma das três situações nas quais o homem contemporâneo vive simbolicamente com maior intensidade o amor: à distância, na perda (ou na sua eminência) e na expectativa da conquista. Ou seja, a experiência suprema do amor no imaginário masculino contemporâneo reside nas situações de separação, quando o objeto desse amor está em outro lugar – reminiscência (talvez) do legado platônico que elige como lugar da perfeição o intangível.

Nesse artigo, traçaremos um passeio pela literatura brasileira contemporânea, percorrendo algumas narrativas que tematizam o relacionamento entre homens e mulheres, observando as representações do amor que os personagens (e autores) masculinos constroem nas situações de impossibilidade desse amor; e também, como tais representações criam e recriam as personagens femininas, observando a maneira pela qual as estruturas da ordem masculina ainda constituem o universo feminino, conforme destaca Bourdieu (2002).

Neste artigo, denominamos imaginário masculino um conjunto de representações que não são oriundas de um aporte teórico específico, mas sim imagens do amor masculino que são objetos das mais variadas leituras em diferentes suportes narrativos: contos, romances, séries, filmes, novelas etc.

2. O amor na perda e o perdão

O amor na perda é uma constante nas representações do imaginário masculino. O homem que perde a amante é um homem mais apaixonado do que aquele que se encontrava no enlace amoroso; a separação ou a iminência da separação revelam sentimentos e desencadeiam ações que frequentemente parecem incoerentes a pouca intensidade com a qual eram vividas as relações enquanto estáveis. Na literatura, há personagens memoráveis obcecados pela amante perdida e dispostos a qualquer ação para



recuperá-la. A rejeição da imortalidade por Ulisses, que prefere voltar para Ítaca e para Penélope a viver eternamente na Ilha de Calipso ao lado da ninfa, ou a obsessão de Dom Casmurro por Capitu, que em uma angustiada racionalidade procura caracterizar a traição da esposa e justificar as ações que o levaram à solidão, podem ser interpretadas dentro desta chave do amor na perda. Mesmo a “ignomínia” da traição feminina (afronta tão representativa ao imaginário masculino que justifica, em *Mil e uma Noites*, o rei matar uma esposa a cada manhã para evitar a traição) pode ser perdoada “legitimamente” na perda, mesmo o perdão representando ato oposto ao modelo de conduta masculina esperada no patriarcalismo. Em outras palavras, a intensidade do amor na perda justifica inclusive a desobediência a um ato tão imperioso como lavar a honra com sangue na antiga ordem patriarcal – ação que, como observa Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 85), é lei moral inflexível e superior a todos os cálculos e vontades dos homens, regulamento inalterável do corpo social, que deve ser respeitado e cumprido a todo custo para manter-se um status moral desejável na vida em sociedade.

O conto “O primo” (1998) de Dalton Trevisan é um interessante retrato do perdão à traição na iminência da perda, como também, ponto de reflexão sobre o preço cobrado pelo corpo social pelo perdão à mulher infiel e sobre a irrelevância da vontade ou culpa dos sujeitos no “triângulo amoroso” perante a conduta exigida socialmente.

Na narrativa, Bento casa-se com Santina e na noite de núpcias, descobre que a noiva não era mais virgem – como ela confessara ao noivo, “havia dois anos, o primo Euzébio lhe fizera mal” (1998, p. 7). Todos os acontecimentos subsequentes à descoberta de Bento apresentam as consequências da impossibilidade do enlace matrimonial e as condutas exigidas ao protagonista pela “lei moral” que regia aquele modelo de sociedade.

No conto, Santina não traíra Bento, mas sim fora vítima de abuso sexual cometido pelo primo Euzébio, conduta habilmente eufemizada por Dalton Trevisan à moda da época na expressão “lhe fizera mal”. Soma-se à tragicidade da situação o fato de Bento ter se casado por amor, condição subjetiva que na literatura frequentemente opõe-se às regras sociais na construção do conflito – um notório exemplo dessa oposição é a peça de *Romeu e Julieta* de Shakespeare, na qual os amantes, ao tentarem superar a rivalidade das famílias e consumarem a união amorosa, acabam morrendo tragicamente.

No entanto, a inocência de Santina somada ao amor de Bento não são condições suficientes para superar o “ordenamento social”, e Bento, exercendo o “papel de homem”,



é obrigado a negar à Santina a condição de legítima esposa. A primeira solução condizente à lei social encontrada por Bento é devolver a filha ao pai, pois, se Santina não podia adentrar a nova família que se constituía, cabia o regresso à família anterior. O sogro, no entanto, propõe-lhe que ficasse com Santina na condição de empregada, pois uma filha que já não era mais virgem pouco vale a um pai também; e a forma de expressar-se do sogro denota exemplarmente essa legalidade impessoal e modelar da sociedade, que se sobrepõe à vontade dos indivíduos – “podia receber a filha; pena estivesse fora de prazo. Por que não ficava com a menina, não dona de casa, mas criada de servir?” (1998, p. 8-9).

A presença de Santina na casa – nem esposa nem empregada, já que Bento mantivera relações com ela “em um momento de fraqueza” (1998, p. 9) – mantém o conflito sem resolução. Ademais, a presença constante de Euzébio na lembrança de Bento hipertrofia a situação, desencadeando a transformação psicológica de Bento – “De gênio manso, agora violento e mau” (1998, p. 8).

Passado algum tempo, Bento encontra Euzébio conversando com o velho Narciso, pai de Santina, em um botequim da vila. Bento nota que os dois riem e interpreta o riso como deboche pela sua situação. Tomado pela raiva, mata Euzébio com um punhal e foge para casa. Em casa, encontra Santina na porta; a mulher pede que ele a mate também. Aceitar o pedido de Santina representaria a restituição moral de Bento, pois, se por um lado o personagem teria um duplo homicídio a responder legalmente, socialmente matar em nome da honra é conduta aceitável e aprazível para um “homem de honra” no contexto patriarcal da narrativa, no qual é o direito dos costumes que regula quem é ou não justo, e não os códigos legais. No entanto, Bento não consegue matar Santina, e prefere o exílio social e moral – “Encarou-a pela última vez – ela se espantou de tanto amor. O punhal caído a seus pés, deu-lhe as costas e sumiu na curva da pitangueira” (1998, p. 10).

As práticas sociais constituem nossas convicções sobre o mundo, o que pensamos e como agimos são reflexos das formas de socialidade que vivemos – “as estruturas da sociedade tornam-se as estruturas da consciência” (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 56). Na sociedade patriarcal rural representada por Trevisan, Bento não pode ser outro senão esse homem pobre, inculto e bruto para o qual casar com uma mulher não virgem é ser enganado. Assim, preterido de um “direito”, Bento procura uma forma de reestabelecer seu lugar de homem conforme as condutas sociais esperadas, busca que



culmina no assassinato de Euzébio. No entanto, Bento não consegue matar Santina e restituir sua moral; e, ao não matar Santina, age em desconformidade com o roteiro pré-estabelecido pela sociedade. Mas o que o motiva é o amor, sentimento que encontra seu ponto mais alto justamente na iminência da perda na narrativa, visto que, quer matando quer fugindo, Bento tem consciência que vê Santina pela última vez.

3. A escolha da “mulher errada” e o amor na perda

A intensidade com que o amor na perda é vivido no imaginário masculino também é interessantemente representada no romance “Leite Derramado” (2009) de Chico Buarque. Em “Leite Derramado”, Eulálio Montenegro D’Assumpção, homem centenário descendente de uma família aristocrata decadente do Rio de Janeiro, narra a própria história do leito de um hospital no qual está internado e no qual provavelmente permanecerá até a morte. Essa narrativa em primeira pessoa constrói-se a partir de um grande monólogo tecido através da interposição de fragmentos da memória de Eulálio (bom orador em grego) que, justapostos sem linearidade e por vezes contraditoriamente, mesclam situações vividas, fantasias, reinterpretações livres do passado e devaneios de grandeza.

O clima que se sobressai no romance é nostálgico; o tema central é a tentativa de reconstrução do passado realizada por Eulálio, passado marcado, sobretudo, pela turbulenta e mal resolvida paixão pela esposa Matilde, que o abandonara, deixando-o com a filha ainda pequena, para a qual Eulálio contará diferentes versões a fim de justificar a ausência da mãe – que morrera no parto, que tivera que ser internada e falecera posteriormente de tuberculose, que morrera vítima de atropelamento, que se afogara no mar revoltoso. Todas tentativas de proporcionar a mãe “uma saída triunfal”, conforme Eulálio mesmo justifica. Simultaneamente, a obra apresenta um interessante quadro da história do Rio de Janeiro e dos preconceitos de uma elite aristocrática que não se adaptara às mudanças sociais e aos novos valores instituídos, e vê consternada a dissolução dos referenciais que a compunham.

Embora a obra de Chico Buarque apresente diversos e interessantes aspectos a serem analisados, para nós, Matilde é o elemento fundamental nesse passeio que propomos pelo imaginário masculino. Para elite aristocrática, patriarcal e preconceituosa



da qual Eulálio é representante, Matilde, que era mulata, era a “mulher errada”. A negra e a mulata são a representação erótica de uma sensualidade feminina que potencialmente pode saciar todos os desejos sexuais masculinos, mas que não deve, nem pode, ser elevada à condição de esposa; perspectiva que é uma das tristes reminiscências de um Brasil escravocrata – como muito bem observa Darci Ribeiro (1995, p. 121), “A mais terrível de nossas heranças é esta de levar sempre conosco a cicatriz de torturador impressa na alma e pronta a explodir na brutalidade racista e classista”.

Assim, Eulálio, embora eternamente apaixonado por Matilde, não deixará de externar esse preconceito em relação à esposa, como também de culpá-la pela decadência da família. “Nisso não puxei ao meu pai, que só apreciava as louras e as ruivas, de preferência sardentas. Nem à minha mãe, que ao me ver arrastando a asa para Matilde, de saída me perguntou se por acaso a menina não tinha cheiro de corpo” (2009, p. 20).

Além da cor, a origem familiar de Matilde é contrária à imagem de boa esposa na tradição aristocrática a que Eulálio pertence, pois, embora ele apresente-a em certas passagens como filha legítima de um deputado – “era a mais moreninha de sete irmãs, filhas de um deputado correligionário do meu pai” (2009, p. 30) –, ao longo da narrativa descobre (ou confessa ao leitor) a origem de Matilde, quanto tenta conversar com o “sogro” deputado – “Ah, sim, Matilde, uma escurinha que criamos como se fosse da família, dito isso o doutor Vidal deu meia-volta para subir a escada, e um dos seus puxa-sacos me barrou o caminho” (2009, p.192).

Na dimensão comportamental, Matilde também é representada como distante do ideal aristocrático de esposa. Ao contrário da mãe de Eulálio, discreta nos gestos, grave e solene na vestimenta e na convivência social – à mesa, até o saleiro pedia em francês e, após a morte do marido, tocava piano sem tocar nas teclas para não produzir nenhum som; Matilde, por sua vez, usava vestidos espalhafatosos, gostava de músicas populares, dançava vulgarmente, amamentava a filha na frente de qualquer um e, no plano cultural, “Pouco sabia de ciências, geografia e história, apesar de ter estudado no Sacré-Coeur. Aos dezesseis anos, quando deixou o colégio para casar comigo, não tinha completado o curso ginásial” (2009, p. 45).

Assim, na estrutura da narrativa, a união com Matilde é mais um elemento para a constituição da decadência financeira e moral da família Assumpção, visto que, os traços físicos e a tez mais escura da pele desautorizariam ainda mais a legitimidade de Matilde



do exercício do papel de esposa de família aristocrática. Além disso, Matilde representava certa feminilidade sensual e posicionamento ativo que, conforme aponta Bourdieu (2002, p. 28), opõe-se ao que se espera do feminino nas sociedades tradicionais, lugar no qual a mulher deve exercer papel doméstico e domesticado, deve submeter-se à dominação legítima do masculino. O comportamento de Matilde, ao contrário, sob a ótica de Eulálio, aproxima-a mais da conduta da meretriz do que da conduta esperada da esposa – razão pela qual o ciúme também corrói a relação conjugal, ponto no qual o romance de Chico Buarque dialoga com Dom Casmurro.

Neste ponto, também é interessante observar que, no imaginário masculino, há sempre um ônus a ser cobrado pela “escolha errada” nos relacionamentos. A partir da consolidação na sociedade ocidental de um ideal de relação entre homens e mulheres orientado pelo amor, a eleição do parceiro deixa de ser realizada entre as famílias dos noivos, balizada por questões de classe, parentesco e/ou econômicas, e passa a ser uma escolha sentimental de responsabilidade dos enamorados, os quais assumem os “gravames” da eleição. E é assim que Matilde transforma-se para Eulálio em sua culpa pela degradação da família.

Esta situação é ainda mais acentuada porque a família Assumpção é uma família de filhos únicos, o trisavô viera com a corte portuguesa para o Brasil, o bisavô era Barão na corte de D. Pedro I e fazia comércio de escravos de Moçambique, o avô fora inventor da “Nova Libéria”, o pai fora senador, e o narrador, Eulálio, não foi ninguém; ademais, a partir da união com Matilde, gera uma descendência “desqualificada” que envergonha o nome Assumpção: primeiramente, quebra a linhagem masculina com a filha Maria Eulália Vidal d’Assumpção, que também colabora para a ruína da família engravidando de um “homem qualquer”, que ainda a abandona; o neto Eulálio d’Assumpção Palumba é comunista (orientação política inadmissível a um Assumpção); o bisneto Eulálio d’Assumpção Palumba Júnior é morto em circunstâncias vexatórias, assassinado em um motel por uma “quarentona jeitosa” dona de um carro de luxo; o trineto Eulálio d’Assumpção Palumba Neto é traficante, e Eulalinho, o último da linhagem, é, ao final da narrativa, ainda uma criança sem perspectivas de uma boa educação.

No entanto, casado por amor, Eulálio revive em suas memórias uma manifestação afetiva contraditória em relação à Matilde. Embora possa recriminá-la por sua conduta e origem social, por outro lado, é completamente apaixonado por Matilde, e é justamente a



sensualidade transgressora de Matilde o atributo que mais lhe atrai. Ademais, reconhece que a naturalidade e flexibilidade social da esposa são mais condizentes à posição de aristocrata decadente.

O jogo de atração e repulsa por Matilde constituem a linha central do romance, direcionando e dimensionando as memórias do narrador. Eulálio ama e odeia uma mulher que, desaparecendo repentinamente de sua vida, transforma sua ausência em presença intensamente vivida, amor na perda que norteia toda vivência afetiva posterior – manifesta-se na forma de censura, impedindo-o de se deitar com prostitutas no leito conjugal mesmo tendo a esposa o abandonado, e manifesta-se na forma de nostalgia e sensualidade, fazendo-o solicitar às mulheres com que se relaciona depois do abandono da esposa que vistam as roupas de Matilde para ter prazer. Além disso, a multiplicidade de motivos contraditórios narrados para justificar a ausência de Matilde representa a própria impossibilidade de Eulálio aceitar a perda do amor.

Como explicar a ausência do ente amado? A obra *Leite Derramado* pode ser lida como um grande monólogo que procura justificar, encontrar razões plausíveis, para a ausência de Matilde. No amor na perda sob a ótica do imaginário masculino, além das conjunturas sócio-históricas que associam relações entre homens e mulheres ao sentimento de posse, reside um grande sentimento de impotência, principalmente quando as circunstâncias envolvem a rejeição ao amor pela mulher, como no caso de Matilde que abandona Eulálio. Ser preterido representa sempre uma insuficiência, interpretada fundamentalmente a partir de duas carências – não ser capaz de satisfazer materialmente a mulher e falhar como provedor, não ser capaz de satisfazer sexualmente a mulher e falhar como “macho”. Além disso, o narrador vive o drama de precisar justificar o amor que ainda sente por Matilde em uma sociedade ainda orientada por preceitos religiosos que vinculam as relações entre homens e mulheres à sacralidade, e caracteriza o abandono do lar pela mulher conduta vexatória e injustificável, sempre passível de censura, pois, conforme observa DaMatta (1997), a mulher em sociedades tradicionais teve seu espaço de trânsito socialmente reduzido a casa e à igreja. Ou o que é ainda pior neste imaginário em que a mulher é elemento acessório ao homem, a ausência de Matilde denota a incapacidade e incompetência de satisfazer as carências da esposa, falha que será suprida por outro homem; pensamento que Eulálio revela na narrativa: “Nem de um marido a



mulher abre mão tão facilmente, ela o troca por outro, e às vezes o faz às pressas porque já vai a ponto de mudar de ideia.” (2009, p. 95).

Nesse sentido, a ruína atinge as três dimensões fundamentais de existência de Eulálio, vivencia a decadência financeira e moral dos Assumpção, assim como, na esfera subjetiva, a decadência afetiva; pelas quais se sente responsável direto, visto que não soubera nem continuar o legado da família nem escolher a esposa certa.

Na esfera afetiva, essa culpa comprometeu fundamentalmente a relação com Matilde, pois a vergonha da esposa é descrita como fator principal do fim do relacionamento; ou, ao menos, essa é a percepção de Eulálio, que demonstra em um momento de fantasia no qual ainda sonha em sair do hospital e reencontrar Matilde – “quando sair daqui, vou levá-la comigo a toda parte, não terei vergonha de você. Não vou criticar seus vestidos, seus modos, seu linguajar, nem mesmo seus assobios.” (2009, p. 61).

Assim, a obsessão em explicar quais as motivações da mulher para abandoná-lo tornam-se o fio condutor da narrativa, e também o nexos que estabelece a relação entre recordação e identidade do narrador – recordação que, conforme Assman (2011, p. 33-34), é procedimento reconstutivo que “sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado”. Desse modo, Eulálio tece sua história através do entrecruzamento de memórias que se sobrepõem, acrescentando sentido ao que foi anteriormente dito ou mesmo contradizendo a lembrança anterior, e nesse movimento, “a verdade” dos relatos pouco importa, porque o movimento mnemônico de Eulálio não visa esclarecer fatos vividos no passado, mas sim, recuperar Matilde. Eulálio, sob a dor da perda do amor, de certa forma, transforma-se em um Homero transviado, em poeta solitário que canta somente a si a história de Matilde, e não se preocupa em esclarecer o passado, mas em revivê-lo; isto é, reencontrar Matilde.

4. A perda do amor e a “responsabilidade pela salvação das mulheres”

Os temas do amor na perda e da “mulher errada” são reencontrados no romance “A maçã envenenada” (2013) de Michel Laub. O livro é o segundo de uma trilogia inaugurada com “Diário da Queda” (2011), composta de obras que mesclam catástrofes



históricas e trajetórias individuais, tematizando e investigando os desdobramentos da grande história sobre o microuniverso dos personagens.

Em *A maçã envenenada*, o acontecimento histórico sobre o qual se orienta a narrativa é o show do grupo americano Nirvana no estádio do Morumbi, em 1993, no festival Hollywood Rock. O protagonista narra como o show do Nirvana e seus desdobramentos marcaram indelevelmente sua vida quando era um rapaz de 18 anos, de Porto Alegre, fã de rock, guitarrista de uma banda de garagem e apaixonado por uma garota “problemática” chamada Valéria, sua primeira namorada.

Ao mesmo que reencontra seu passado, o narrador também relata suas experiências profissionais ao entrevistar a sobrevivente da guerra civil de Ruanda Immaculée Llibagiza e estabelece um paralelo entre a luta pela sobrevivência da refugiada Immaculée Llibagiza, o suicídio de Kurt Cobain e o “provável” suicídio de Valéria.

No passado, o dilema pessoal é constituído a partir da escolha entre ir com a namorada ao show do Nirvana em São Paulo e, na volta, ser preso por deserção no quartel em que prestava o serviço militar obrigatório (CPOR), ou cumprir o expediente no quartel e deixar que a namorada fosse ao show com o melhor amigo dele (Unha), com quem suspeitava que Valéria o traísse ou viria a trair durante os dias que os dois ficariam em São Paulo.

No presente, a reflexão volta-se a dois fatos que, embora totalmente distintos, são observados a partir das escolhas pessoais de Immaculée Llibagiza e Kurt Cobain. Por um lado, Immaculée Llibagiza, estudante de engenharia que se transformou em escritora e palestrante de autoajuda após sobreviver 90 dias escondida dentro de um banheiro com mais sete mulheres durante a guerra civil em Ruanda, conflito no qual toda a família de Llibagiza e outras 300.000 mil foram assassinadas cruelmente pela etnia Hutu (tragédia que não impediu Immaculée de continuar lutando pela vida e de perdoar o assassino de sua família ao visitá-lo na prisão). Por outro, o trágico fim de Kurt Cobain, vocalista e guitarrista da banda Nirvana que se suicidou em 1994 com um tiro de uma espingarda Remington em sua casa em Lake Washington Boulevard.

Em uma narrativa em que passado e presente intercalam-se, a reflexão sobre as razões que motivam a lutar pela sobrevivência ou as razões que motivam a desistir da vida evidenciam-se. A contraposição entre as histórias de Immaculée Llibagiza e de Kurt Cobain servem de contraponto à morte trágica de Valéria que, durante o show do Nirvana



em São Paulo, falece devido a uma parada cardíaca, possivelmente decorrente do uso de lança perfume, entorpecente que Valéria sabia ser extremamente nocivo a sua saúde, mas, mesmo assim, consome. Valéria quis deliberadamente se matar? Se o narrador tivesse acompanhado Valéria ao show o desfecho seria diferente?

Associam-se ainda a estas questões as conflituosas relações entre Courtney Love e Kurt Cobain e entre o narrador e Valéria, dois relacionamentos tempestuosos, repleto de cenas de ciúmes, provocações, cobranças, dramas sentimentais, e com o mesmo desfecho – a morte trágica de um dos parceiros.

Desse modo, o romance “A maçã envenenada” penetra na vivência das primeiras grandes experiências da adolescência – do primeiro amor, do primeiro show, do primeiro encontro da banda com um produtor musical – ritos de passagem e escolhas que vão definir o futuro do narrador e das outras personagens. Além disso, o entrecruzamento entre fatos históricos e narrativas pessoais amplia e relativiza as possibilidades de juízo de valor sobre as escolhas dos personagens e as possíveis consequências. O cotidiano e a “grande história”, lado a lado, estabelecem outro olhar sobre as motivações, ações e implicações do microuniverso pessoal do narrador.

Eu desliguei o gravador depois da entrevista [...] desde que me despedi de Immaculée, uma sensação que eu não sabia se era por causa dela ou da coincidência de datas ou porque há vinte anos eu quase não pensava a respeito, Ruanda e Londres, 1994 e 1993, Kurt Cobain e o CPOR e Unha e Valéria e como uma conversa tão curta com alguém que eu nunca tinha visto antes era capaz de me afetar daquela maneira (2013, p. 44-45).

Trazendo a narrativa à nossa discussão sobre a perda do amor, a morte de Valéria traz outro interessante elemento do imaginário masculino – a responsabilidade pela salvação das mulheres. O modelo de sociedade patriarcal e machista, ao subalternizar socialmente a mulher, também desautoriza a autotutela – cabe ao homem seu bem-estar físico e financeiro. Esta relação de dependência transparece na composição da narrativa, visto que é na ausência do narrador que Valéria decide usar lança perfume.

Paralelamente, a culpa também dialoga com a trajetória de Courtney Love e Kurt Cobain. Não mais na relação entre as identidades masculina e feminina, mas no cuidado que o parceiro mais forte “deve” ao mais fraco na relação.



Como relata o narrador de *A maçã envenenada*, Courtney Love, para muitos dos fãs e familiares, teria abandonado Kurt no momento em que ele mais necessitava de seu apoio – “e pelo resto dos anos diriam que ela fez o marido se viciar, não o apoiou durante a desintoxicação, estava prestes a abandoná-lo na pior das condições em que um ser humano pode estar, e sem ela haveria chance de tudo terminar de outra forma” (2013, p. 60).

No paralelo entre as histórias, se é a presença de Courtney considerada nociva a Kurt, ideia que dialoga com o imaginário da “mulher errada” (a responsável pela decadência masculina, imagem já presente no mito fundador das religiões judaico-cristãs de Adão e Eva), em *A maçã envenenada*, é a ausência no momento em que Valéria “decide morrer” que irá estabelecer a culpa que o narrador procura expiar durante o romance.

Além disso, a instabilidade emocional de Valéria (que compartilha com Kurt Cobain uma trajetória marcada pela tragicidade, a mãe dela morreu em um desastre de carro quando tinha quatro anos, aos dezesseis ela tentou suicídio depois de terminar com o primeiro namorado) é outro elemento que aumenta a responsabilidade do narrador pelo seu destino; ainda mais considerando que o momento em que conhece Valéria é constituído a partir da espécie de um prenúncio do evento que iria se suceder e da assunção de um dever – “Na noite em que nos conhecemos Valéria disse, olha que tem o perigo de eu gostar, e se eu gostar você está pronto para ir até o final? Para dar adeus ao que foi a sua vida até agora? Você está pronto para entregar tudo o que tem [...]” (2013, p. 66).

Poderia ter sido diferente? E o que faz uma pessoa resolver desistir de uma vida relativamente tranquila enquanto outra (Immaculée Llibagiza) luta pela sobrevivência nas mais degradantes condições, trancada dentro de um banheiro minúsculo com sete mulheres durante um dos maiores genocídios da história? Estas são as trágicas questões do narrador que decidira não ir ao show e deixar que Valéria ficasse sozinha com Unha e que, agora, depois da morte de Valéria, depois de tentar “exilar-se de sua culpa” em Londres, é o jornalista que entrevista Immaculée Llibagiza.

Valéria, como em “Leite Derramado”, é uma questão sem resposta a partir da qual se constitui a identidade do narrador, e as experiências passadas e inacessíveis constituem-se na presença sempiterna de uma ausência que se encontra em cada passo



futuro – “Eu não ia decepcionar você. Eu não ia abandonar você. Eu nunca abandonei você, e isso continua verdade depois de vinte anos” (2013, p. 118). Ausência que, embora não tenha deixado nenhum lastro material, sobrevive em seus pensamentos:

De Valéria eu também não guardei fotos, nem uma peça de roupa, nem uma fita com alguma música da banda, mas é como se ela continuasse com dezoito anos num presente eterno, e cada vez que vejo os vídeos do Morumbi eu sei que ela está lá, nas trevas entre as primeiras filas, logo adiante de onde filmaram a entrada de Kurt Cobain em meio à luz azul (2013, p. 11).

Perscrutar o suicídio de Kurt Cobain ou a luta pela sobrevivência de Immaculée é tentar inutilmente compreender o destino de Valéria e o peso que a escolha do narrador (não ir ao show) teve sobre a escolha de Valéria – esta é a descoberta do narrador. As experiências alheias, mesmo quando limítrofes como a guerra, constituem movimentos idiossincráticos que não podem levá-lo a compreender ou a eximir-se da responsabilidade pela morte da namorada – “em quarenta anos de vida analisada a única passagem que permanece numa zona de sombras é o período próximo ao show do Nirvana” (2013, p. 89).

Mas não é apenas a memória de Valéria que muda sua vida, as escolhas sobre a própria vida também constituem o paralelo da reflexão. Após a morte de Valéria, no dia do aniversário do narrador, ele recebe, um cartão postal de Valéria, com entrega em data agendada, no qual há versos da música Drain you do Nirvana. Com o cartão no bolso, sai com o carro de sua mãe e vai a um bar em que se encontrava geralmente com os colegas de pelotão. Lá, sozinho, bebe seis caipirinhas e levanta para ir embora, no caminho, cruza um sinal vermelho e bate com uma ambulância do Corpo de Bombeiros.

O acidente aconteceu por causa da bebida, a viagem a Londres por causa do acidente, a mudança de profissão por causa da viagem a Londres, a saída de Porto Alegre por causa da mudança de profissão, e as coisas que fiz e a pessoa que me tornei por causa disso tudo, e o que mais se pode destacar numa biografia iniciada com aqueles oito versos dentro do meu bolso? (2013, p. 119).

A perda de Valéria teria sido a causa do acidente? Ele teria deliberadamente atravessado o sinal? Ele teria visto ou não o caminhão dos bombeiros? Com essas questões a narrativa termina, e o narrador, pela primeira vez no romance, e confessando ser a primeira vez que usa a palavra para alguém, chama Valéria de meu amor – “[...]”



como a prova que eu estava devendo de volta, finalmente você me fez chegar a este ponto, a marca que você deixou e nunca será removida, meu amor, é então que pergunto a você se devo acelerar o carro” (p. 2013, 119).

5. Considerações Finais

Matilde, Santina e Valéria são mulheres “erradas”. Matilde e Santina não condizem às expectativas sociais, a instabilidade emocional de Valéria não condiz com o despreparo do adolescente de “A maçã envenenada” para viver os afetos. No entanto, são três mulheres que constituem a identidade e/ou o destino dos seus amantes em narrativas nas quais o eixo central é o amor na perda.

Assim, estas três mulheres representam duas imagens recorrentes no imaginário masculino comumente reiterado em diferentes suportes narrativos, a mulher “errada” (e todas as culpas outorgadas à mulher) e a hipertrofia do amor na perda (e todas as buscas para a reconstrução).

Nesse artigo, não tratamos do imaginário feminino sobre as mesmas questões, pois visamos apenas observar alguns elementos que constituem social e psicologicamente a representação mais frequente do imaginário masculino em narrativas contemporâneas.

A familiaridade com que vemos essas imagens que os homens constituem das mulheres e dos próprios sentimentos inferem elementos constitutivos de nossas próprias identidades, e essa é a riqueza maior das grandes obras da literatura, não apenas fazer-nos ver a história de memoráveis personagens, mas possibilitar que conheçamos a nossa própria história através de um jogo de similaridades e oposições.

Referências

ASSMAN, A. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural.** Trad. De Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BERGER, P.; LUCKMANN, T. **Modernidade, pluralismo e crise de sentido.** Petrópolis: Vozes, 2004.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina.** Trad. Maria Helena Kuhner. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.



- ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- HOLANDA, C. B. **Leite derramado**. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.
- HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 26º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LAUB, M. **A maçã envenenada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MAFFESOLI, M. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- RIBEIRO, D. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- TREVISAN, D. **Cemitério de elefantes**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

Submetido em: 09/06/2017. Aprovado em: 13/07/2017.



A MAÇÃ ENVENENADA, LEITE DERRAMADO E O PRIMO: ANÁLISE DAS IMAGENS DO AMOR NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Antonio Rediver Guizzo *

Resumo: Nos filmes, nas novelas, nos livros, nos seriados, enfim, nas diversas narrativas contemporâneas, inclusive nos diversos programas jornalísticos que dramatizam os fatos noticiados, a representação simbólica do amor masculino centra-se em três situações nas quais o amor é representado com maior intensidade: na distância da mulher amada, na perda (ou na eminência da perda) da mulher amada e na expectativa da conquista da mulher amada. Neste artigo, analisamos essas representações do amor masculino em três obras da literatura contemporânea brasileira, nos romances *Maçã envenenada* (2013) de Michel Laub e *Leite Derramado* (2009) de Chico Buarque, e no conto *O primo* (1998) de Dalton Trevisan, observando como a vivência intensa do amor masculino nas situações de impossibilidade da realização ou da reconstrução do idílio amoroso constituem o enredo das narrativas e as representações femininas.

Palavras-chave: Literatura contemporânea. Imagens do amor. Michel Laub, Dalton Trevisan e Chico Buarque.

Abstract ou Resumen: On movies, soap operas, books, tv series, at last, on several contemporary narratives, including many journalistic shows that dramatize the reported facts, the symbolical representation of masculine love is centered on three situations in which love is represented with higher intensity: in the distance from the loved woman, in loss (or eminence loss) of the loved woman and in expectation of conquering the loved woman. On this article, we analyze these representations of masculine love in three Brazilian contemporary literature works, the novels *The poisoned apple* (2013) from Michel Laub and *Spilt milk* (2009) from Chico Buarque, and in the short story *The cousin* (1998) from Dalton Trevisan, watching how the intense living of masculine love on situations of impossibility of accomplishment or reconstitution of love idyll constitute the plot of the narratives and the female representations.

Keywords: Contemporary literature. Love's images. Michel Laub, Dalton Trevisan e Chico Buarque.

* Universidade Federal da Integração Latino Americana – UNILA, Foz do Iguaçu, PR, Brasil.

Professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da UNILA.
E-mail: antonioguizzo@bol.com.br



REVISTA
MEMORARE


www.portaldeperiodicos.unisul.br
ISSN 2358-0593

1. Introdução

Ulisses (ou Odisseu, como também é conhecido) é personagem central da obra “Odisseia de Homero”, epopeia que narra a viagem de retorno do herói à Ítaca, seu reino, após o fim da guerra de Troia, da qual os gregos saíram vitoriosos. Ulisses, diferentemente de Aquiles, que era o mais forte e hábil dos guerreiros, é reconhecido principalmente pela astúcia, por exemplo, foi dele a ideia de construir o notório Cavalo de Troia, gigantesca escultura de madeira dentro da qual se esconderam soldados gregos para abrir os portões da impenetrável muralha da cidade troiana.

A epopeia de Homero também narra que Ulisses depois de derrotar os troianos ao lado de famosos personagens como Aquiles, Agamenon e Menelau, iniciou a jornada de regresso à ilha de Ítaca, onde o esperava Penélope, sua esposa. No entanto, a viagem de volta, devido a várias aventuras e desventuras (causadas ora pela ira dos deuses, ora pela imprudência de seus companheiros), demorou longos dez anos. Durante a jornada, Ulisses conheceu os mais distintos lugares, habitados pelos mais diferentes seres (homens, deuses, sereias, ciclopes, etc.), entre eles, a ilha de Eana, onde vivia a poderosa feiticeira Circe – filha de Hélio, o deus sol, e Pérsia, a deusa da destruição – ninfa com a qual Ulisses viveu vários anos de ócio e prazer, antes de decidir voltar à Ítaca; e a ilha de Ogígia, onde naufragou e foi acolhido pela ninfa Calipso que, apaixonada por ele, prometeu-lhe a imortalidade caso aceitasse permanecer com ela na ilha. Mas, Ulisses preferiu voltar à sua pátria e à Penélope.

Quando chegou à Ítaca, Ulisses descobriu que inúmeros pretendentes, supondo sua morte, aguardavam, hospedados em seu palácio, que Penélope decidisse com quem iria se casar. Eleito que, em decorrência do casamento, herdaria o trono deixado vago por seu desaparecido rei. Diante da adversidade encontrada, Ulisses tomou duas atitudes: primeiramente, disfarçado de mendigo, verificou se Penélope mantivera-se fiel durante os anos de sua ausência; posteriormente, planejou e executou um plano que culminaria na morte de todos os pretendentes e em seu retorno ao trono de Ítaca.

Por fim, depois dos dez anos de ausência e da fastiosa vitória contra os pretendentes do trono, Ulisses regozijou-se em uma intensa noite de amor com Penélope, e passou o resto do fim de semana fora de casa, festando com os velhos amigos e moças de reputação duvidosa.



Obviamente, o último parágrafo da narrativa acima é falso, ou, ao menos, não consta na obra homérica. No entanto, o falso desfecho da história do herói grego não deixa de ser um fim possível no imaginário masculino contemporâneo. Embora a obra Odisseia date do século VIII a.C. e seja constituída de narrativas da tradição oral muito mais antigas, a história de Ulisses reúne experiências que continuam muito caras ao universo masculino, tais como: a) Ulisses é aquele que vence as batalhas – a vitória é a meta do homem contemporâneo, objetivo facilmente observável em todas as pedagogias contemporâneas do sucesso, que estendem-se desde as teologias da prosperidade aos mitos do empreendedorismo, orientados sempre pela ótica dualista que separa “winners” e “losers”; b) Ulisses é aquele que viaja por lugares desconhecidos – o desejo de ir a outro lugar representa, como observa Maffesoli (2001), a pulsão pela errância, certa revolta contra a ordem estabelecida e contra o compromisso da residência que prevaleceu na modernidade; o trabalho, a casa, a família e o país são os pilares que constituíram a sociedade burguesa moderna e territorializaram os indivíduos, mas igualmente constituíram-se nas correntes que prenderam o homem em determinados pontos da ordem social, reprimindo o desejo de circulação; c) Ulisses é aquele que mantém relações fugazes com diferentes mulheres, assim como aquele que sabe sair de relacionamentos com “mulheres erradas” – no imaginário do homem contemporâneo, ele ainda é um ser domesticado por excelência (domus – casa), pertence à família, à pátria, a casa, e toda circulação somente é justificava sob a condição de preservar essa “casa”. As guerras, as viagens e mesmo os casos fortuitos com outras mulheres representam vivências que de alguma forma acrescem experiência e valor ao homem que retorna a seu domus. Mas, sobretudo, as viagens importam pelo sentido do regresso (da raiz latina grex, rebanho), voltar é reencontrar o lugar fixo no mundo (axis mundi), representação simbólica de um centro do universo a partir do qual o universo se estende, morada que constitui uma ruptura na homogeneidade impessoal do espaço, conforme expõe Eliade (1992, p.38), à qual o homem deve, a qualquer custo, retornar, assim como o herói grego; d) Ulisses “possui” uma esposa passiva e fiel que aguarda o retorno do marido – no imaginário masculino, a circulação é exclusivamente do homem, a mulher, acima de tudo, é apêndice da casa, propriedade acessória que garante a perpetuação da prole e o domínio do território pelos descendentes. Em contrapartida, a ideia da mulher que abandona o lar é duplamente dolorosa, representa um fracasso pessoal (o provedor que não soube



promover a constituição de sua casa) e um fracasso social nas relações entre sujeito e mundo no imaginário masculino; e) e, sobretudo, Ulisses, visto com os olhos da contemporaneidade, vive a plenitude do amor à distância – Penélope representa, sob essa perspectiva, a mulher a quem o homem deve regressar sem medir os sacrifícios necessários; nesse sentido, incorpora uma das três situações nas quais o homem contemporâneo vive simbolicamente com maior intensidade o amor: à distância, na perda (ou na sua eminência) e na expectativa da conquista. Ou seja, a experiência suprema do amor no imaginário masculino contemporâneo reside nas situações de separação, quando o objeto desse amor está em outro lugar – reminiscência (talvez) do legado platônico que elege como lugar da perfeição o intangível.

Nesse artigo, traçaremos um passeio pela literatura brasileira contemporânea, percorrendo algumas narrativas que tematizam o relacionamento entre homens e mulheres, observando as representações do amor que os personagens (e autores) masculinos constroem nas situações de impossibilidade desse amor; e também, como tais representações criam e recriam as personagens femininas, observando a maneira pela qual as estruturas da ordem masculina ainda constituem o universo feminino, conforme destaca Bourdieu (2002).

Neste artigo, denominamos imaginário masculino um conjunto de representações que não são oriundas de um aporte teórico específico, mas sim imagens do amor masculino que são objetos das mais variadas leituras em diferentes suportes narrativos: contos, romances, séries, filmes, novelas etc.

2. O amor na perda e o perdão

O amor na perda é uma constante nas representações do imaginário masculino. O homem que perde a amante é um homem mais apaixonado do que aquele que se encontrava no enlace amoroso; a separação ou a iminência da separação revelam sentimentos e desencadeiam ações que frequentemente parecem incoerentes a pouca intensidade com a qual eram vividas as relações enquanto estáveis. Na literatura, há personagens memoráveis obcecados pela amante perdida e dispostos a qualquer ação para recuperá-la. A rejeição da imortalidade por Ulisses, que prefere voltar para Ítaca e para Penélope a viver eternamente na Ilha de Calipso ao lado da ninfa, ou a obsessão de Dom



Casmurro por Capitu, que em uma angustiada racionalidade procura caracterizar a traição da esposa e justificar as ações que o levaram à solidão, podem ser interpretadas dentro desta chave do amor na perda. Mesmo a “ignomínia” da traição feminina (afronta tão representativa ao imaginário masculino que justifica, em Mil e uma Noites, o rei matar uma esposa a cada manhã para evitar a traição) pode ser perdoada “legitimamente” na perda, mesmo o perdão representando ato oposto ao modelo de conduta masculina esperada no patriarcalismo. Em outras palavras, a intensidade do amor na perda justifica inclusive a desobediência a um ato tão imperioso como lavar a honra com sangue na antiga ordem patriarcal – ação que, como observa Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 85), é lei moral inflexível e superior a todos os cálculos e vontades dos homens, regulamento inalterável do corpo social, que deve ser respeitado e cumprido a todo custo para manter-se um status moral desejável na vida em sociedade.

O conto “O primo” (1998) de Dalton Trevisan é um interessante retrato do perdão à traição na iminência da perda, como também, ponto de reflexão sobre o preço cobrado pelo corpo social pelo perdão à mulher infiel e sobre a irrelevância da vontade ou culpa dos sujeitos no “triângulo amoroso” perante a conduta exigida socialmente.

Na narrativa, Bento casa-se com Santina e na noite de núpcias, descobre que a noiva não era mais virgem – como ela confessara ao noivo, “havia dois anos, o primo Euzébio lhe fizera mal” (1998, p. 7). Todos os acontecimentos subsequentes à descoberta de Bento apresentam as consequências da impossibilidade do enlace matrimonial e as condutas exigidas ao protagonista pela “lei moral” que regia aquele modelo de sociedade.

No conto, Santina não traíra Bento, mas sim fora vítima de abuso sexual cometido pelo primo Euzébio, conduta habilmente eufemizada por Dalton Trevisan à moda da época na expressão “lhe fizera mal”. Soma-se à tragicidade da situação o fato de Bento ter se casado por amor, condição subjetiva que na literatura frequentemente opõe-se às regras sociais na construção do conflito – um notório exemplo dessa oposição é a peça de Romeu e Julieta de Shakespeare, na qual os amantes, ao tentarem superar a rivalidade das famílias e consumarem a união amorosa, acabam morrendo tragicamente.

No entanto, a inocência de Santina somada ao amor de Bento não são condições suficientes para superar o “ordenamento social”, e Bento, exercendo o “papel de homem”, é obrigado a negar à Santina a condição de legítima esposa. A primeira solução condizente à lei social encontrada por Bento é devolver a filha ao pai, pois, se Santina não podia



adentrar a nova família que se constituía, cabia o regresso à família anterior. O sogro, no entanto, propõe-lhe que ficasse com Santina na condição de empregada, pois uma filha que já não era mais virgem pouco vale a um pai também; e a forma de expressar-se do sogro denota exemplarmente essa legalidade impessoal e modelar da sociedade, que sobrepõe-se à vontade dos indivíduos – “podia receber a filha; pena estivesse fora de prazo. Por que não ficava com a menina, não dona de casa, mas criada de servir?” (1998, p. 8-9).

A presença de Santina na casa – nem esposa nem empregada, já que Bento mantivera relações com ela “em um momento de fraqueza” (1998, p. 9) – mantém o conflito sem resolução. Ademais, a presença constante de Euzébio na lembrança de Bento hipertrofia a situação, desencadeando a transformação psicológica de Bento – “De gênio manso, agora violento e mau” (1998, p. 8).

Passado algum tempo, Bento encontra Euzébio conversando com o velho Narciso, pai de Santina, em um botequim da vila. Bento nota que os dois riem e interpreta o riso como deboche pela sua situação. Tomado pela raiva, mata Euzébio com um punhal e foge para casa. Em casa, encontra Santina na porta; a mulher pede que ele a mate também. Aceitar o pedido de Santina representaria a restituição moral de Bento, pois, se por um lado o personagem teria um duplo homicídio a responder legalmente, socialmente matar em nome da honra é conduta aceitável e aprazível para um “homem de honra” no contexto patriarcal da narrativa, no qual é o direito dos costumes que regula quem é ou não justo, e não os códigos legais. No entanto, Bento não consegue matar Santina, e prefere o exílio social e moral – “Encarou-a pela última vez – ela se espantou de tanto amor. O punhal caído a seus pés, deu-lhe as costas e sumiu na curva da pitangueira” (1998, p. 10).

As práticas sociais constituem nossas convicções sobre o mundo, o que pensamos e como agimos são reflexos das formas de socialidade que vivemos –“as estruturas da sociedade tornam-se as estruturas da consciência” (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 56). Na sociedade patriarcal rural representada por Trevisan, Bento não pode ser outro senão esse homem pobre, inculto e bruto para o qual casar com uma mulher não virgem é ser enganado. Assim, preterido de um “direito”, Bento procura uma forma de reestabelecer seu lugar de homem conforme as condutas sociais esperadas, busca que culmina no assassinato de Euzébio. No entanto, Bento não consegue matar Santina e restituir sua moral; e, ao não matar Santina, age em desconformidade com o roteiro pré-



estabelecido pela sociedade. Mas o que o motiva é o amor, sentimento que encontra seu ponto mais alto justamente na iminência da perda na narrativa, visto que, quer matando quer fugindo, Bento tem consciência que vê Santina pela última vez.

3. A escolha da “mulher errada” e o amor na perda

A intensidade com que o amor na perda é vivido no imaginário masculino também é interessantemente representada no romance “Leite Derramado” (2009) de Chico Buarque. Em “Leite Derramado”, Eulálio Montenegro D’Assumpção, homem centenário descendente de uma família aristocrata decadente do Rio de Janeiro, narra a própria história do leito de um hospital no qual está internado e no qual provavelmente permanecerá até a morte. Essa narrativa em primeira pessoa constrói-se a partir de um grande monólogo tecido através da interposição de fragmentos da memória de Eulálio (bom orador em grego) que, justapostos sem linearidade e por vezes contraditoriamente, mesclam situações vividas, fantasias, reinterpretações livres do passado e devaneios de grandeza.

O clima que se sobressai no romance é nostálgico; o tema central é a tentativa de reconstrução do passado realizada por Eulálio, passado marcado, sobretudo, pela turbulenta e mal resolvida paixão pela esposa Matilde, que o abandonara, deixando-o com a filha ainda pequena, para a qual Eulálio contará diferentes versões a fim de justificar a ausência da mãe – que morrera no parto, que tivera que ser internada e falecera posteriormente de tuberculose, que morrera vítima de atropelamento, que se afogara no mar revoltoso. Todas tentativas de proporcionar a mãe “uma saída triunfal”, conforme Eulálio mesmo justifica. Simultaneamente, a obra apresenta um interessante quadro da história do Rio de Janeiro e dos preconceitos de uma elite aristocrática que não se adaptara às mudanças sociais e aos novos valores instituídos, e vê consternada a dissolução dos referenciais que a compunham.

Embora a obra de Chico Buarque apresente diversos e interessantes aspectos a serem analisados, para nós, Matilde é o elemento fundamental nesse passeio que propomos pelo imaginário masculino. Para elite aristocrática, patriarcal e preconceituosa da qual Eulálio é representante, Matilde, que era mulata, era a “mulher errada”. A negra e a mulata são a representação erótica de uma sensualidade feminina que potencialmente



pode saciar todos os desejos sexuais masculinos, mas que não deve, nem pode, ser elevada à condição de esposa; perspectiva que é uma das tristes reminiscências de um Brasil escravocrata – como muito bem observa Darci Ribeiro (1995, p. 121), “A mais terrível de nossas heranças é esta de levar sempre conosco a cicatriz de torturador impressa na alma e pronta a explodir na brutalidade racista e classista”.

Assim, Eulálio, embora eternamente apaixonado por Matilde, não deixará de externar esse preconceito em relação à esposa, como também de culpá-la pela decadência da família. “Nisso não puxei ao meu pai, que só apreciava as louras e as ruivas, de preferência sardentas. Nem à minha mãe, que ao me ver arrastando a asa para Matilde, de saída me perguntou se por acaso a menina não tinha cheiro de corpo” (2009, p. 20).

Além da cor, a origem familiar de Matilde é contrária à imagem de boa esposa na tradição aristocrática a que Eulálio pertence, pois, embora ele apresente-a em certas passagens como filha legítima de um deputado – “era a mais moreninha de sete irmãs, filhas de um deputado correligionário do meu pai” (2009, p.30) –, ao longo da narrativa descobre (ou confessa ao leitor) a origem de Matilde, quanto tenta conversar com o “sogro” deputado – “Ah, sim, Matilde, uma escurinha que criamos como se fosse da família, dito isso o doutor Vidal deu meia-volta para subir a escada, e um dos seus puxacos me barrou o caminho” (2009, p.192).

Na dimensão comportamental, Matilde também é representada como distante do ideal aristocrático de esposa. Ao contrário da mãe de Eulálio, discreta nos gestos, grave e solene na vestimenta e na convivência social – à mesa, até o saleiro pedia em francês e, após a morte do marido, tocava piano sem tocar nas teclas para não produzir nenhum som; Matilde, por sua vez, usava vestidos espalhafatosos, gostava de músicas populares, dançava vulgarmente, amamentava a filha na frente de qualquer um e, no plano cultural, “Pouco sabia de ciências, geografia e história, apesar de ter estudado no Sacré-Coeur. Aos dezesseis anos, quando deixou o colégio para casar comigo, não tinha completado o curso ginásial” (2009, p.45).

Assim, na estrutura da narrativa, a união com Matilde é mais um elemento para a constituição da decadência financeira e moral da família Assumpção, visto que, os traços físicos e a tez mais escura da pele desautorizariam ainda mais a legitimidade de Matilde do exercício do papel de esposa de família aristocrática. Além disso, Matilde representava certa feminilidade sensual e posicionamento ativo que, conforme aponta Bourdieu (2002,



p. 28), opõe-se ao que se espera do feminino nas sociedades tradicionais, lugar no qual a mulher deve exercer papel doméstico e domesticado, deve submeter-se à dominação legítima do masculino. O comportamento de Matilde, ao contrário, sob a ótica de Eulálio, aproxima-a mais da conduta da meretriz do que da conduta esperada da esposa – razão pela qual o ciúme também corrói a relação conjugal, ponto no qual o romance de Chico Buarque dialoga com Dom Casmurro.

Neste ponto, também é interessante observar que, no imaginário masculino, há sempre um ônus a ser cobrado pela “escolha errada” nos relacionamentos. A partir da consolidação na sociedade ocidental de um ideal de relação entre homens e mulheres orientado pelo amor, a eleição do parceiro deixa de ser realizada entre as famílias dos noivos, balizada por questões de classe, parentesco e/ou econômicas, e passa a ser uma escolha sentimental de responsabilidade dos enamorados, os quais assumem os “gravames” da eleição. E é assim que Matilde transforma-se para Eulálio em sua culpa pela degradação da família.

Esta situação é ainda mais acentuada porque a família Assumpção é uma família de filhos únicos, o trisavô viera com a corte portuguesa para o Brasil, o bisavô era Barão na corte de D. Pedro I e fazia comércio de escravos de Moçambique, o avô fora inventor da “Nova Libéria”, o pai fora senador, e o narrador, Eulálio, não foi ninguém; ademais, a partir da união com Matilde, gera uma descendência “desqualificada” que envergonha o nome Assumpção: primeiramente, quebra a linhagem masculina com a filha Maria Eulália Vidal d’Assumpção, que também colabora para a ruína da família engravidando de um “homem qualquer”, que ainda a abandona; o neto Eulálio d’Assumpção Palumba é comunista (orientação política inadmissível a um Assumpção); o bisneto Eulálio d’Assumpção Palumba Júnior é morto em circunstâncias vexatórias, assassinado em um motel por uma “quarentona jeitosa” dona de um carro de luxo; o trineto Eulálio d’Assumpção Palumba Neto é traficante, e Eulalinho, o último da linhagem, é, ao final da narrativa, ainda uma criança sem perspectivas de uma boa educação.

No entanto, casado por amor, Eulálio revive em suas memórias uma manifestação afetiva contraditória em relação à Matilde. Embora possa recriminá-la por sua conduta e origem social, por outro lado, é completamente apaixonado por Matilde, e é justamente a sensualidade transgressora de Matilde o atributo que mais lhe atrai. Ademais, reconhece



que a naturalidade e flexibilidade social da esposa são mais condizentes à posição de aristocrata decadente.

O jogo de atração e repulsa por Matilde constituem a linha central do romance, direcionando e dimensionando as memórias do narrador. Eulálio ama e odeia uma mulher que, desaparecendo repentinamente de sua vida, transforma sua ausência em presença intensamente vivida, amor na perda que norteia toda vivência afetiva posterior – manifesta-se na forma de censura, impedindo-o de se deitar com prostitutas no leito conjugal mesmo tendo a esposa o abandonado, e manifesta-se na forma de nostalgia e sensualidade, fazendo-o solicitar às mulheres com que se relaciona depois do abandono da esposa que vistam as roupas de Matilde para ter prazer. Além disso, a multiplicidade de motivos contraditórios narrados para justificar a ausência de Matilde representa a própria impossibilidade de Eulálio aceitar a perda do amor.

Como explicar a ausência do ente amado? A obra *Leite Derramado* pode ser lida como um grande monólogo que procura justificar, encontrar razões plausíveis, para a ausência de Matilde. No amor na perda sob a ótica do imaginário masculino, além das conjunturas sócio-históricas que associam relações entre homens e mulheres ao sentimento de posse, reside um grande sentimento de impotência, principalmente quando as circunstâncias envolvem a rejeição ao amor pela mulher, como no caso de Matilde que abandona Eulálio. Ser preterido representa sempre uma insuficiência, interpretada fundamentalmente a partir de duas carências – não ser capaz de satisfazer materialmente a mulher e falhar como provedor, não ser capaz de satisfazer sexualmente a mulher e falhar como “macho”. Além disso, o narrador vive o drama de precisar justificar o amor que ainda sente por Matilde em uma sociedade ainda orientada por preceitos religiosos que vinculam as relações entre homens e mulheres à sacralidade, e caracteriza o abandono do lar pela mulher conduta vexatória e injustificável, sempre passível de censura, pois, conforme observa DaMatta (1997), a mulher em sociedades tradicionais teve seu espaço de trânsito socialmente reduzido a casa e à igreja. Ou o que é ainda pior neste imaginário em que a mulher é elemento acessório ao homem, a ausência de Matilde denota a incapacidade e incompetência de satisfazer as carências da esposa, falha que será suprida por outro homem; pensamento que Eulálio revela na narrativa: “Nem de um marido a mulher abre mão tão facilmente, ela o troca por outro, e às vezes o faz às pressas porque já vai a ponto de mudar de ideia.” (2009, p. 95).



Nesse sentido, a ruína atinge as três dimensões fundamentais de existência de Eulálio, vivencia a decadência financeira e moral dos Assumpção, assim como, na esfera subjetiva, a decadência afetiva; pelas quais se sente responsável direto, visto que não soubera nem continuar o legado da família nem escolher a esposa certa.

Na esfera afetiva, essa culpa comprometeu fundamentalmente a relação com Matilde, pois a vergonha da esposa é descrita como fator principal do fim do relacionamento; ou, ao menos, essa é a percepção de Eulálio, que demonstra em um momento de fantasia no qual ainda sonha em sair do hospital e reencontrar Matilde – “quando sair daqui, vou levá-la comigo a toda parte, não terei vergonha de você. Não vou criticar seus vestidos, seus modos, seu linguajar, nem mesmo seus assobios.” (2009, p. 61).

Assim, a obsessão em explicar quais as motivações da mulher para abandoná-lo torna-se o fio condutor da narrativa, e também o nexos que estabelece a relação entre recordação e identidade do narrador – recordação que, conforme Assman (2011, p. 33-34), é procedimento reconstrutivo que “sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado”. Desse modo, Eulálio tece sua história através do entrecruzamento de memórias que se sobrepõem, acrescentando sentido ao que foi anteriormente dito ou mesmo contradizendo a lembrança anterior, e nesse movimento, “a verdade” dos relatos pouco importa, porque o movimento mnemônico de Eulálio não visa esclarecer fatos vividos no passado, mas sim, recuperar Matilde. Eulálio, sob a dor da perda do amor, de certa forma, transforma-se em um Homero transviado, em poeta solitário que canta somente a si a história de Matilde, e não se preocupa em esclarecer o passado, mas em revivê-lo; isto é, reencontrar Matilde.

4. A perda do amor e a “responsabilidade pela salvação das mulheres”

Os temas do amor na perda e da “mulher errada” são reencontrados no romance “A maçã envenenada” (2013) de Michel Laub. O livro é o segundo de uma trilogia inaugurada com “Diário da Queda” (2011), composta de obras que mesclam catástrofes históricas e trajetórias individuais, tematizando e investigando os desdobramentos da grande história sobre o microuniverso dos personagens.



Em A maçã envenenada, o acontecimento histórico sobre o qual se orienta a narrativa é o show do grupo americano Nirvana no estádio do Morumbi, em 1993, no festival Hollywood Rock. O protagonista narra como o show do Nirvana e seus desdobramentos marcaram indelevelmente sua vida quando era um rapaz de 18 anos, de Porto Alegre, fã de rock, guitarrista de uma banda de garagem e apaixonado por uma garota “problemática” chamada Valéria, sua primeira namorada.

Ao mesmo que reencontra seu passado, o narrador também relata suas experiências profissionais ao entrevistar a sobrevivente da guerra civil de Ruanda Immaculée Llibagiza e estabelece um paralelo entre a luta pela sobrevivência da refugiada Immaculée Llibagiza, o suicídio de Kurt Cobain e o “provável” suicídio de Valéria.

No passado, o dilema pessoal é constituído a partir da escolha entre ir com a namorada ao show do Nirvana em São Paulo e, na volta, ser preso por deserção no quartel em que prestava o serviço militar obrigatório (CPOR), ou cumprir o expediente no quartel e deixar que a namorada fosse ao show com o melhor amigo dele (Unha), com quem suspeitava que Valéria o traísse ou viria a trair durante os dias que os dois ficariam em São Paulo.

No presente, a reflexão volta-se a dois fatos que, embora totalmente distintos, são observados a partir das escolhas pessoais de Immaculée Llibagiza e Kurt Cobain. Por um lado, Immaculée Llibagiza, estudante de engenharia que se transformou em escritora e palestrante de autoajuda após sobreviver 90 dias escondida dentro de um banheiro com mais sete mulheres durante a guerra civil em Ruanda, conflito no qual toda a família de Llibagiza e outras 300.000 mil foram assassinadas cruelmente pela etnia Hutu (tragédia que não impediu Immaculée de continuar lutando pela vida e de perdoar o assassino de sua família ao visitá-lo na prisão). Por outro, o trágico fim de Kurt Cobain, vocalista e guitarrista da banda Nirvana que se suicidou em 1994 com um tiro de uma espingarda Remington em sua casa em Lake Washington Boulevard.

Em uma narrativa em que passado e presente intercalam-se, a reflexão sobre as razões que motivam a lutar pela sobrevivência ou as razões que motivam a desistir da vida evidenciam-se. A contraposição entre as histórias de Immaculée Llibagiza e de Kurt Cobain servem de contraponto à morte trágica de Valéria que, durante o show do Nirvana em São Paulo, falece devido a uma parada cardíaca, possivelmente decorrente do uso de lança perfume, entorpecente que Valéria sabia ser extremamente nocivo a sua saúde, mas,



mesmo assim, consome. Valéria quis deliberadamente se matar? Se o narrador tivesse acompanhado Valéria ao show o desfecho seria diferente?

Associam-se ainda a estas questões as conflituosas relações entre Courtney Love e Kurt Cobain e entre o narrador e Valéria, dois relacionamentos tempestuosos, repleto de cenas de ciúmes, provocações, cobranças, dramas sentimentais, e com o mesmo desfecho – a morte trágica de um dos parceiros.

Desse modo, o romance “A maçã envenenada” penetra na vivência das primeiras grandes experiências da adolescência – do primeiro amor, do primeiro show, do primeiro encontro da banda com um produtor musical – ritos de passagem e escolhas que vão definir o futuro do narrador e das outras personagens. Além disso, o entrecruzamento entre fatos históricos e narrativas pessoais amplia e relativiza as possibilidades de juízo de valor sobre as escolhas dos personagens e as possíveis consequências. O cotidiano e a “grande história”, lado a lado, estabelecem outro olhar sobre as motivações, ações e implicações do microuniverso pessoal do narrador.

Eu desliguei o gravador depois da entrevista [...] desde que me despedi de Immaculée, uma sensação que eu não sabia se era por causa dela ou da coincidência de datas ou porque há vinte anos eu quase não pensava a respeito, Ruanda e Londres, 1994 e 1993, Kurt Cobain e o CPOR e Unha e Valéria e como uma conversa tão curta com alguém que eu nunca tinha visto antes era capaz de me afetar daquela maneira (2013, p. 44-45).

Trazendo a narrativa à nossa discussão sobre a perda do amor, a morte de Valéria traz outro interessante elemento do imaginário masculino – a responsabilidade pela salvação das mulheres. O modelo de sociedade patriarcal e machista, ao subalternizar socialmente a mulher, também desautoriza a autotutela – cabe ao homem seu bem estar físico e financeiro. Esta relação de dependência transparece na composição da narrativa, visto que é na ausência do narrador que Valéria decide usar lança perfume.

Paralelamente, a culpa também dialoga com a trajetória de Courtney Love e Kurt Cobain. Não mais na relação entre as identidades masculina e feminina, mas no cuidado que o parceiro mais forte “deve” ao mais fraco na relação.

Como relata o narrador de A maçã envenenada, Courtney Love, para muitos dos fãs e familiares, teria abandonado Kurt no momento em que ele mais necessitava de seu apoio – “e pelo resto dos anos diriam que ela fez o marido se viciar, não o apoiou durante



a desintoxicação, estava prestes a abandoná-lo na pior das condições em que um ser humano pode estar, e sem ela haveria chance de tudo terminar de outra forma” (2013, p. 60).

No paralelo entre as histórias, se é a presença de Courtney considerada nociva a Kurt, ideia que dialoga com o imaginário da “mulher errada” (a responsável pela decadência masculina, imagem já presente no mito fundador das religiões judaico-cristãs de Adão e Eva), em *A maçã envenenada*, é a ausência no momento em que Valéria “decide morrer” que irá estabelecer a culpa que o narrador procura expiar durante o romance.

Além disso, a instabilidade emocional de Valéria (que compartilha com Kurt Cobain uma trajetória marcada pela tragicidade, a mãe dela morreu em um desastre de carro quando tinha quatro anos, aos dezesseis ela tentou suicídio depois de terminar com o primeiro namorado) é outro elemento que aumenta a responsabilidade do narrador pelo seu destino; ainda mais considerando que o momento em que conhece Valéria é constituído a partir da espécie de um prenúncio do evento que iria se suceder e da assunção de um dever – “Na noite em que nos conhecemos Valéria disse, olha que tem o perigo de eu gostar, e se eu gostar você está pronto para ir até o final? Para dar adeus ao que foi a sua vida até agora? Você está pronto para entregar tudo o que tem [...]” (2013, p. 66).

Poderia ter sido diferente? E o que faz uma pessoa resolver desistir de uma vida relativamente tranquila enquanto outra (Immaculée Llibagiza) luta pela sobrevivência nas mais degradantes condições, trancada dentro de um banheiro minúsculo com sete mulheres durante um dos maiores genocídios da história? Estas são as trágicas questões do narrador que decidira não ir ao show e deixar que Valéria ficasse sozinha com Unha e que, agora, depois da morte de Valéria, depois de tentar “exilar-se de sua culpa” em Londres, é o jornalista que entrevista Immaculée Llibagiza.

Valéria, como em “Leite Derramado”, é uma questão sem resposta a partir da qual se constitui a identidade do narrador, e as experiências passadas e inacessíveis constituem-se na presença sempiterna de uma ausência que se encontra em cada passo futuro – “Eu não ia decepcionar você. Eu não ia abandonar você. Eu nunca abandonei você, e isso continua verdade depois de vinte anos” (2013, p. 118). Ausência que, embora não tenha deixado nenhum lastro material, sobrevive em seus pensamentos:



De Valéria eu também não guardei fotos, nem uma peça de roupa, nem uma fita com alguma música da banda, mas é como se ela continuasse com dezoito anos num presente eterno, e cada vez que vejo os vídeos do Morumbi eu sei que ela está lá, nas trevas entre as primeiras filas, logo adiante de onde filmaram a entrada de Kurt Cobain em meio à luz azul (2013, p. 11)

Perscrutar o suicídio de Kurt Cobain ou a luta pela sobrevivência de Immaculée é tentar inutilmente compreender o destino de Valéria e o peso que a escolha do narrador (não ir ao show) teve sobre a escolha de Valéria – esta é a descoberta do narrador. As experiências alheias, mesmo quando limítrofes como a guerra, constituem movimentos idiossincráticos que não podem levá-lo a compreender ou a eximir-se da responsabilidade pela morte da namorada – “em quarenta anos de vida analisada a única passagem que permanece numa zona de sombras é o período próximo ao show do Nirvana” (2013, p. 89).

Mas não é apenas a memória de Valéria que muda sua vida, as escolhas sobre a própria vida também constituem o paralelo da reflexão. Após a morte de Valéria, no dia do aniversário do narrador, ele recebe, um cartão postal de Valéria, com entrega em data agendada, no qual há versos da música Drain you do Nirvana. Com o cartão no bolso, sai com o carro de sua mãe e vai a um bar em que se encontrava geralmente com os colegas de pelotão. Lá, sozinho, bebe seis caipirinhas e levanta para ir embora, no caminho, cruza um sinal vermelho e bate com uma ambulância do Corpo de Bombeiros.

O acidente aconteceu por causa da bebida, a viagem a Londres por causa do acidente, a mudança de profissão por causa da viagem a Londres, a saída de Porto Alegre por causa da mudança de profissão, e as coisas que fiz e a pessoa que me tornei por causa disso tudo, e o que mais se pode destacar numa biografia iniciada com aqueles oito versos dentro do meu bolso? (2013, p. 119)

A perda de Valéria teria sido a causa do acidente? Ele teria deliberadamente atravessado o sinal? Ele teria visto ou não o caminhão dos bombeiros? Com essas questões a narrativa termina, e o narrador, pela primeira vez no romance, e confessando ser a primeira vez que usa a palavra para alguém, chama Valéria de meu amor – “[...] como a prova que eu estava devendo de volta, finalmente você me fez chegar a este ponto, a marca que você deixou e nunca será removida, meu amor, é então que pergunto a você se devo acelerar o carro” (p. 2013, 119).



5. Considerações Finais

Matilde, Santana e Valéria são mulheres “erradas”. Matilde e Santana não condizem às expectativas sociais, a instabilidade emocional de Valéria não condiz com o despreparo do adolescente de “A maçã envenenada” para viver os afetos. No entanto, são três mulheres que constituem a identidade e/ou o destino dos seus amantes em narrativas nas quais o eixo central é o amor na perda.

Assim, estas três mulheres representam duas imagens recorrentes no imaginário masculino comumente reiterado em diferentes suportes narrativos, a mulher “errada” (e todas as culpas outorgadas à mulher) e a hipertrofia do amor na perda (e todas as buscas para a reconstrução).

Nesse artigo, não tratamos do imaginário feminino sobre as mesmas questões, pois visamos apenas observar alguns elementos que constituem social e psicologicamente a representação mais frequente do imaginário masculino em narrativas contemporâneas.

A familiaridade com que vemos essas imagens que os homens constituem das mulheres e dos próprios sentimentos inferem elementos constitutivos de nossas próprias identidades, e essa é a riqueza maior das grandes obras da literatura, não apenas fazer-nos ver a história de memoráveis personagens, mas possibilitar que conheçamos a nossa própria história através de um jogo de similaridades e oposições.

Referências

ASSMAN, A. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural.** Trad. De Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BERGER, P.; LUCKMANN, T. **Modernidade, pluralismo e crise de sentido.** Petrópolis: Vozes, 2004.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina.** Trad. Maria Helena Kuhner. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HOLANDA, C. B. **Leite derramado.** São Paulo: Cia. das Letras, 2009.



HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 26º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LAUB, M. **A maçã envenenada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

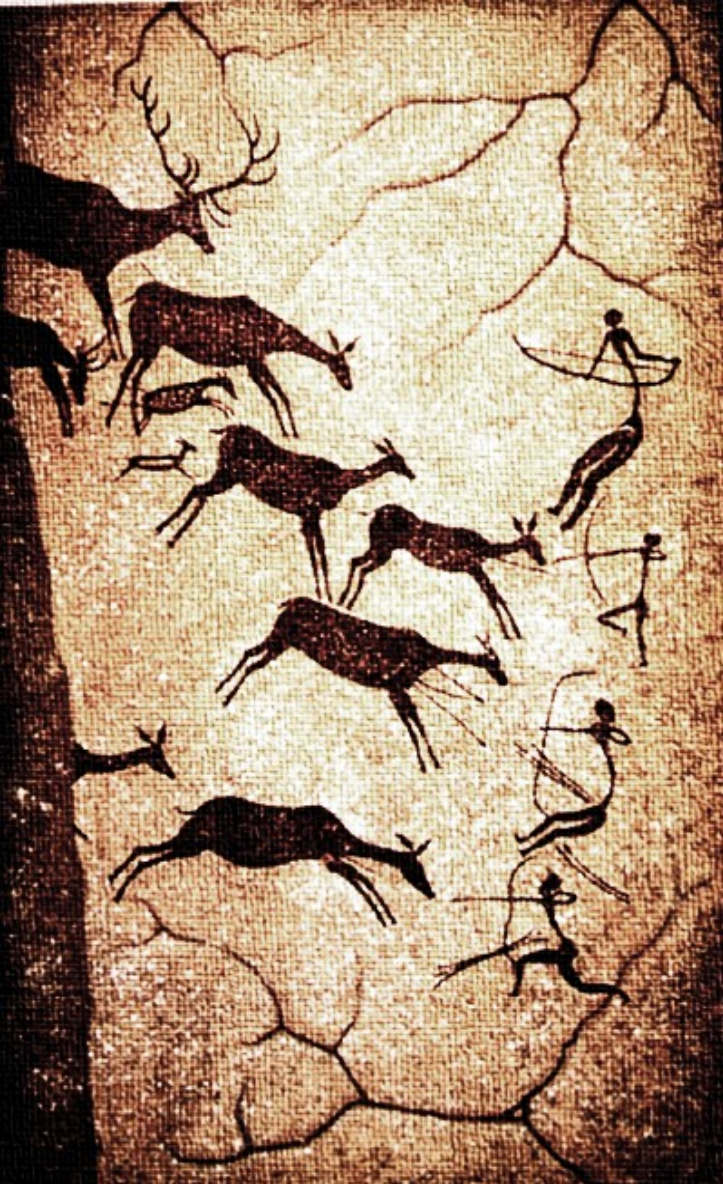
MAFFESOLI, M. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

TREVISAN, D. **Cemitério de elefantes**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

Submetido em: 09/06/2017. Aprovado em: 07/07/2017





EDUCAR PARA A IMAGINAÇÃO

Alberto Filipe Araújo*
Iduína Mont'Alverne**

Resumo: Neste estudo, defendemos que, através da imaginação, a educação tenha acesso aos seus símbolos e que estes, por sua vez, sejam educados mediante uma cultura educacional de vocação humanista, cosmopolita e pluralista. Uma educação que ensine a viver com os conceitos (logos) e com os símbolos vivos da cultura (mythos) e do imaginário ancestral embebido dos seus mitos transhistóricos e transculturais. O estudo se apresenta em duas partes: a primeira é dedicada à educação da imaginação e nela tratamos da imaginação e da sua educação; a segunda parte dedicamo-la à pedagogia da imaginação onde focamos o modo como encaramos o seu lugar na relação pedagógica educativa atual. Por último, importa sublinhar que as produções da imaginação, e os vários tipos de imaginário às quais elas dão origem, exigem em permanência uma cuidadosa atenção hermenêutica por parte daqueles que tratam da relação da educação com a imaginação.

Palavras-chave: Imaginação. Educação. Hermenêutica.

Abstract: In this study, we advocate that, through the imagination, education should have access to its symbols and that these, in turn, be educated through an educational culture of a humanistic, cosmopolitan and pluralist vocation. An education that teaches us to live with the concepts (logos) and the living symbols of culture (mythos) and the ancestral imaginary embedded in its transhistorical and transcultural myths. The study is divided in two parts: the first is devoted to the education of the imagination and in it we deal with the imagination and its education; The second part is dedicated to the pedagogy of the imagination where we focus on the way in which we see its place in the current educational pedagogical relationship. Finally, it should be emphasized that the productions of the imagination, and the various kinds of imaginary to which they give rise, constantly require careful hermeneutical attention on the part of those who deal with the relation of education to the imagination.

Keywords: Imagination. Education. Hermeneutical.

* Universidade do Minho - UM,
Braga, Portugal.
Doutor em Educação pela UM.
Professor Catedrático do Instituto de Educação da
Universidade do Minho e membro do Centro de
Investigação em Educação, (CIED) do Instituto de
Educação da Universidade do Minho.
E-mail: afaraujo@ie.uminho.pt

** Universidade de São Paulo, USP.
São Paulo, SP, Brasil.
Doutora em Educação pela USP.
Professora do Programa de Pós-Graduação
em Educação na Universidade Federal
Fluminense, UFF.
Niterói, RJ.
Membro do Centre du R  cherche sur L'Imaginaire
(CRI).
E-mail: iduina@globo.com



1. Introdução

“Por isso, nós que acabamos de dar um lugar tão belo à imaginação, pedimos modestamente que se saiba dar lugar à cigarra ao lado do frágil triunfo da formiga [...] É-nos assim evidente que uma pedagogia da imaginação se impõe ao lado da cultura física e da do raciocínio [...] Impõe-se então uma educação estética, totalmente humana, como educação fantástica à escala de todos os fantasmas da humanidade”. (DURAND, p. 497).

“Imaginação não é o oposto de racionalidade, mas é o que pode dar vida, energia e rico significado ao pensamento racional”. (KIERAN, p. 16).

O presente estudo foi-nos sugerido por uma obra de Edwin Kirkpatrick intitulada “*Imagination and its place in education*”, datada de 1862, que nos impeliu novamente a refletirmos sobre a importância que a imaginação deve ocupar no seio da educação e através das suas principais manifestações. Não obstante as obras sobre o tema não escassearem, pelo menos em língua inglesa, o certo é que em língua portuguesa, para além de nós e de Maria Cecília Teixeira, o tema não tem merecido muita atenção. Assim, e para minorar a lacuna agora apontada, decidimos novamente reescrever sobre o tema à luz quer de novas leituras, quer de reflexões entretanto urdidas e suscitadas por essas mesmas leituras e pelas questões que nos foram, ao longo deste último tempo, colocadas especialmente por colegas e alunos nos colóquios e congressos onde participamos.

Nunca é demais sublinhar que a imaginação, como faculdade complexa que é diz-se de múltiplas maneiras as quais, por sua vez, correspondem a diferentes níveis, ou intencionalidades de simbolização, e, por conseguinte, conduzem àquilo que, metaforicamente, Jean-Jacques Wunenburger (2002, p. 15-25) designou por “A árvore das imagens”. Resumindo, a metáfora por si criada permite compreender a importância de o sujeito imaginante, através de uma pedagogia da imaginação, ser iniciado ou formado nos domínios que definem os diferentes níveis de intencionalidade, ou seja, o sujeito *imageia*, *imagina* e *imaginaliza* (WUNENBURGER, 1991, p. 25-26 e 2002, p. 24 - 25).

Assim, educar a comunidade para a imaginação, congruentemente com a ideia de que deveria aprender ao longo da vida a pensar os pensamentos e a sonhar os devaneios (BACHELARD, 1984, p. 152), vem a ser uma tarefa deveras difícil e ingrata porque vivemos num tempo ditado pelo virtual estereotipado, mecanicamente repetitivo, onde é rainha a “polegarzinha” virtual (SERRES, 2012), e por uma tecnologia obsessiva e mesmo enraivecida de tudo controlar e de todos seduzir (HUXLEY, 2003; ORWEL,



2007); enfim onde os “deuses que servem” (POSTMAN, 2002, p.78-108) estão dramaticamente esquecidos em favor dos ídolos da moda que habitam numa “tecnopolia” (POSTMAN, 1994) invasiva e castradora da atividade imaginante do sujeito. No entanto, apesar de os tempos estarem prisioneiros do *diktat* virtual e digital, enfim sob o domínio das “novas tecnologias”, educar para a “vida das imagens” não deverá nunca ser uma tarefa vã, ainda que ingrata. E pergunta-se por que, sem o olhar das imaginações onírica, poética, simbólica e mítica, a educação do sujeito imaginante tende a ficar exangue dos seus símbolos, ao ponto de Olivier Reboul afirmar “uma educação sem símbolos face a símbolos sem educação, eis para onde tende a nossa cultura se não tivermos cuidado” (1992, p. 219)! Por isso, neste estudo, defendemos que, através da imaginação, a educação tenha acesso aos seus símbolos e que estes, por sua vez, sejam educados mediante uma cultura educacional de vocação humanista, cosmopolita e pluralista (MORIN, 1999, 2000, 2014). Numa palavra, uma educação que ensine a viver com os conceitos (*logos*) e com os símbolos vivos da cultura (*mythos*) e do imaginário ancestral embebido dos seus mitos transhistóricos e transculturais, ou seja, mitos de ontem, de hoje e de sempre.

Para podermos melhor expressar o nosso pensamento e as nossas inquietações sobre o tema, dividimos o nosso estudo em duas partes: a primeira é dedicada à educação da imaginação e nela tratamos da imaginação e da sua educação; a segunda parte dedicamo-la à pedagogia da imaginação onde focamos o modo como encaramos o seu lugar na relação pedagógica educativa atual. Por último, importa sublinhar que as produções da imaginação, e os vários tipos de imaginário às quais elas dão origem, exigem em permanência uma cuidadosa atenção hermenêutica por parte daqueles que tratam da relação da educação com a imaginação. Por sua vez, esta relação visa à criação de uma multiplicidade de competências imaginativas por parte daqueles que frequentam os vários espaços escolares ainda que cada vez mais virtualizados¹.

2. A imaginação e a educação para imaginação

¹ Esta expressão é devida ao facto que cada vez mais alunos que frequentam, por exemplo, o espaço universitário maioritariamente não estão lá porque estão quase sempre conectados às redes sociais e à navegação no Google e afins. Aqui concordamos com o diagnóstico que Michel Serres faz na sua *Polegarzinha*, mas de modo nenhum pelas mesmas razões.



Como nos recorda Georges Jean, não se deve esquecer que uma das missões fundamentais da educação consiste, por um lado, em criar condições para que a imaginação possa desabrochar e florescer, e que por outro lado, que aqueles que estão na Escola, e que usam a razão, não desprezem a capacidade de imaginar. Dito de outro que a Escola, e os seus autores, passe a valorizar a capacidade de imaginar associada aos seus currículos (EGAN, 1988, p. 91-127). Mas, tal não significa que a imaginação seja a arte de bem criar imagens. A este respeito, não deve ser ignorado que as produções da imaginação são suscetíveis de desvios patológicos, como iremos adiante ver. No entanto, tal não deve impedir que a imaginação, enquanto faculdade imaginante com as suas “hormonas” (a expressão é de Gaston Bachelard), não possa ajudar os educandos a aceder progressivamente à liberdade criativa em vez de eles mesmos se perderem no seio da fantasia e do delírio. Só assim a razão, e o seu uso, ganha sentido para exprimir o inexprimível sem que procure sempre explicá-lo (1991, p. 37-38).

2.1. A Imaginação

A imaginação é concebida tradicionalmente como a faculdade que tem o poder de engendrar ou de combinar as imagens produzidas pela consciência. A imaginação é uma faculdade do espírito que tem como função mediar os sentidos e a faculdade de pensar de modo abstrato: “certas representações, aparentemente fictícias, podem ser apreendidas como modos de manifestação do que excede os nossos sentidos e os nossos conceitos, o que supõe a existência de uma sobrerrealidade em que a imaginação seria então o médium” (WUNENBURGER, 1991, p. 25). A imaginação distingue-se da percepção sensorial de realidades concretas e da conceptualização de ideias abstratas. Ela pode compreender quer as imagens materiais, naturais (fogo, ar, água, terra) e as imagens psíquicas². Dada a complexidade da imaginação, a sua identidade passa mais por uma “árvore das imagens”, na feliz expressão de Jean-Jacques

²De acordo com Jean-Jacques Wunenburger este tipo de imagens compreende «a imagem do sonho noturno até à visão mística sobrenatural, passando pelos fantasmas e alucinações visuais, a percepção e a recordação desperta, as imagens literárias e poéticas (metáfora, alegoria, símbolo) ou as imagens cognitivas (*schème* [não tem tradução em português – é uma noção capital do pensamento de Gilbert Durand), monograma, modelo, figura, analogia, etc)” e, acrescentamos nós, as imagens míticas que são sempre produto do psiquismo, do cultural e do cósmico, enfim daquilo que Gilbert Durand designava de «trajeto antropológico» (1991, p. 7).



Wunenburger (2002, 15-25), do que por uma atividade única e homogênea. Como iremos ver, a imaginação desdobra-se essencialmente em dois tipos de imaginação: a produtiva e a reprodutora ou criadora. Associadas a estas imaginações podemos falar de três funções: 1) a substituição do real sentido ou pensado (*imagear* [*imagerie* em francês]), 2) a de amplificação do real virado para o possível (*imaginar*), e 3) a de revelação de um real escondido (*imaginalizar* [*imaginaliser* em francês]). Refere Wunenburger que a passagem de uma forma à outra advém mais de mutações psíquicas do que de uma simples continuidade funcional (1991, p. 26; 2002, p. 24; 2006, p. 153-182).

Deste modo, para excitar e desenvolver esse conjunto de intencionalidades: a de *imagear* (domínio da semiologia), a da *imaginar* (domínio das ciências do fantasma, do sonho e das ficções) e a de *imaginalizar* (corresponde a uma iconologia simbólica e que engloba já a hermenêutica filosófica e a fenomenologia religiosa), que constituem o ato da imaginação se manifestar – nada pode ser mais estimulante para o sujeito imaginante do que ele possa frequentar demoradamente aquilo que designamos, na linha de Gilbert Durand, de “museu imaginário”. Este é o espaço por excelência da “poética do devaneio” (BACHELARD, 1984), ou seja, é o lugar propício para o sujeito imaginante iniciar-se nas modalidades atrás mencionadas que, por sua vez, poderão ser potenciadas pelas diferentes disciplinas que modelizam tradicionalmente a imaginação, nomeadamente a arquetipologia, a mitologia, a estilística, a retórica, a literatura, a poética e as belas-artes. Tanto um conhecimento aprofundado e vivido do “museu imaginário” como o conhecimento das disciplinas agora referidas muito contribuiriam para reequilibrar “sinteticamente” a consciência do sujeito e torna-la mais lúdica, mais imaginativa, o que significa mais criativa e inovadora.

A riqueza da imaginação deve-se ao fato de ela ser *per se* fisiologicamente figurativa na medida em que atribui às realidades concretas e abstratas uma figuração de timbre semântico inovador:

Na medida em que ela é tratada simbolicamente pela consciência, a imagem aparece, pois, como dotada de uma informação imanente, endógena, que não se reduz unicamente aos dados empíricos. O sentido evocado não é mais aderente ao conteúdo empírico, mas descoberto de qualquer modo no interior da imagem enquanto ela vem encarnar, sensibilizar, figurar um conteúdo ideal. (WUNENBURGER, 2002, p. 18).



Neste sentido, a imaginação é produtora de ficções, torna-se ficcional, porquanto ela “produz novas representações em que a imagem aparece, pois, como dotada e que excedem a informação inerente aos sentidos e aos conceitos, o que dá corpo a um irreal” (1991, p. 25; 2002, p. 18-19). A imaginação produtora, ou criadora, assume-se, assim, como simbolizante, e que já se encontra, de uma forma ou de outra, na base do imaginário (WUNENBURGER, 2016)³: “A simbolização torna-se, assim, uma atividade criadora do sujeito imaginante que não mais se contenta em reproduzir numa ordem subjetiva as percepções possíveis, mas que desvela um sentido figurado” (2002, p. 19)⁴. Por sua vez, a imaginação simbolizante (2002, p. 17-19) assume duas formas distintas e complementares: a imaginação linguística, poética e narrativa (tem a ver com o contar histórias) e a imaginação visual (desenho, pintura, fotografia e escultura). A primeira, aquela que Paul Ricoeur privilegia (s. d., p. 213-235; WUNENBURGER, 1997, p. 39-45), encontra-se mais vocacionada para a criação de contos, cenários míticos, fábulas, lendas, romances e mesmo teatro (WUNENBURGER, 2011, p. 24). A segunda privilegia mais o domínio da vida das imagens em movimento, como no cinema, ou estáticas como na pintura, no desenho, fotografia e na escultura. Aqui as imagens visuais excitam o poder imaginativo do espectador levando-o, por sua vez, a engendrar, muitas vezes, um encadeamento simbólico a partir da obra de arte que contempla, outras vezes esta contemplação fá-lo entrar num sonho acordado e outras vezes convida-o mesmo a um devaneio de efeitos surpreendentes:

³Esta importante noção é definida por Jean-Jacques Wunenburger do seguinte modo: “um conjunto dinâmico de produções, mentais ou materializáveis nas obras, baseadas nas imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, narrativa), formando conjuntos coerentes e dinâmicos que derivam de uma função simbólica no sentido de uma associação de sentidos próprios e figurados que modificam ou enriquecem o real percebido ou concebido” (2016: 35). Sublinhe-se também a distinção entre imaginação e imaginário na perspectiva de Georges Jean: “A palavra imaginação designa grosseiramente a faculdade pela qual o homem é capaz, quer de reproduzir – nele ou projetando fora dele – as imagens armazenadas na sua memória (imaginação dita ‘reprodutora’), quer de criar novas imagens que se materializam (ou não) nas palavras, nos textos, nos gestos, nos objetos, nas obras, etc. O imaginário seria então o eu que designa os domínios, os territórios da imaginação: distinguir-se-á, por exemplo, o imaginário poético, o imaginário plástico, o imaginário corporal...” (1991, p. 24). Ver as noções de imaginário e de imaginação no *Vocabulaire d'esthétique* de Étienne Souriau, 2004, p. 858-882. Do ponto de vista psicológico, leia-se com proveito a obra de Philippe Malrieu. *La Construction des Imaginaires*, 2000.

⁴ “A imagem torna-se simbólica a partir do momento em que pelo seu conteúdo sensível ela suscita, sugere imagens analógicas em série, guiadas por um significado virtual (vida, morte, paz, felicidade, etc). [...] A imagem, enquanto símbolo, repousa simultaneamente, portanto, sobre uma ligação e um corte ” (WUNENBURGER, 2011, p. 16-17).



Observar uma árvore, por exemplo, não desperta somente na consciência a representação de ideias simplesmente associadas, um jardim ornamental ou o corte de lenha para aquecer, mas orienta, por exemplo, para o pensamento da própria vida e mesmo de uma vida dotada de uma longevidade impressionante, e finalmente para a ideia de uma eternidade além da morte. A imagem torna-se, desde logo, no seu sentido restrito, ‘simbólica’, no sentido em que a sua força psíquica, a sua consistência semântica provém de meta-significações que são simultaneamente ‘ligadas’ ao conteúdo e ‘desligadas’ visto que elas pertencem a um outro nível de experiência sensível ou inteligível (2002, p. 18).

Tradicionalmente a imaginação é encarada como reprodutora e produtora ou criadora⁵: no primeiro tipo de imaginação a imagem, entendida como impressão frágil, refere-se à percepção da qual ela não é mais do que o rasto, no sentido da presença enfraquecida (memória que corresponde no nível do imaginário ao “imagear”⁶):

Esta imaginação reprodutora dos conteúdos perceptivos pode ser quer totalmente passiva, pela reminiscência associativa do conteúdo passado, quer parcialmente ativa se ela opera seleções ou combinações de diversos elementos empíricos, assim como ela o pratica nos sonhos, nos devaneios diurnos ou nas ficções. (WUNENBURGER, 1991, p. 12-13)⁷.

⁵ Para Paul Ricoeur a imaginação aponta, segundo a tradição, para quatro usos essenciais deste conceito: “Primeiro, designa a evocação arbitrária de coisas ausentes, mas existentes algures, sem que esta evocação implique a confusão da coisa ausente com as coisas presentes, aqui e agora. De acordo com um uso próximo do anterior, o mesmo termo designa, também, retratos, quadros, desenhos, diagramas, etc., dotados de uma existência física própria, mas cuja função é ‘substituir’ coisas que eles representam. A uma maior distância de sentido, chamamos imagens às ficções que não evocam coisas ausentes, mas coisas inexistentes. Por sua vez, as ficções desenvolvem-se entre termos tão afastados como os sonhos, produtos do sono, e as invenções dotadas de uma existência puramente literária, tais como os dramas e os romances. Finalmente, o termo “imagem” aplica-se ao domínio das ilusões, quer dizer, das representações que, para um observador exterior ou para uma reflexão ulterior, se dirigem a coisas ausentes ou inexistentes, mas que, para o sujeito e no instante em que este se lhes entregou, fazem crer na realidade do seu objecto” (RICOEUR, s. d. [1986], p. 215). Classicamente, a imaginação produtora, ou criadora, foi trabalhada pela tradição romântica europeia, nomeadamente a francesa (Baudelaire, Nerval, entre outros), a inglesa (Shelley, Coleridge e Wordsworth, entre outros) e a alemã (Novalis, Fichte Schelling, Schlegel, Jean Paul (Richter), acrescentando-se o pintor Caspar David Friedrich, entre outros), (GUSDORF, 1993, p. 325-385; BECQ, 1994, p.115-171 e 649-693, WARNOCK, 1993; BOWRA, 1950, p. 1-24; EGAN, 2001, p. 81-102). Na impossibilidade de todos aqui citarmos, veja-se tão-somente os exemplos paradigmáticos de Baudelaire e de Novalis. Baudelaire escreveu no seu “Salon de 1859”: “Misteriosa faculdade que é esta rainha das faculdades! [...] faculdade cardeal [...] *Como a imaginação criou o mundo, ela governa-o*” (1995, p. 751-753). E Novalis afirma: “Da imaginação produtora devem ser deduzidas todas as faculdades, todas as atividades do mundo interior e do mundo exterior” (BACHELARD, 1992, p. 4-5).

⁶ Para Jean-Jacques Wunenburger o imagear (*imagerie* em francês) «poderia designar o conjunto das imagens mentais e materiais que se apresentam primeiramente pelas suas informações visuais, como as reproduções do real e do ideal, apesar dos desníveis e variações, involuntárias ou voluntárias, relativamente ao referente. [...] A imagem duplica assim o mundo para memorizá-lo, conhecê-lo ou estetizá-lo” (2011, p. 19, 2002, p. 15-17). A intencionalidade que corresponde à noção de “imagear” é a de imagear (em francês *imager*): “o sujeito imageia [*image* no texto original] o real ou o ideal, se lhe apropria e interioriza-o produzindo uma representação mental” (1991, p. 25-26).

⁷ Para um maior desenvolvimento deste tipo de imaginação, veja Jean-Jacques Wunenburger, 1991, p. 12-15.



No segundo tipo de imaginação, a imagem (retrato, sonho, ficção) é essencialmente concebida em função da ausência do outro, diferente do presente, ou seja, remete de diferentes formas para uma alteridade fundamental e o nível de imaginário que lhe é próprio é o do “imaginário”⁸. A imaginação produtora (no sentido da *Phantasie*⁹ da *Einbildungskraft* do romantismo alemão)¹⁰ é uma atividade mais inventiva e de caráter visionário ou de antecipação porque o seu material-base não é mais as impressões perceptivas e as sensações, mas antes as próprias imagens mentais em si que são trabalhadas diretamente pela faculdade da imaginação para criar “formas novas” de pensamento que contribuem para a vivacidade das nossas ideias. A imaginação criadora, ao contrário da imaginação reprodutora passiva, desempenha uma transformação ativa do real metamorfoseando-o numa espécie de sobrerreal (lembrando um conceito querido a Gaston Bachelard): este tipo de imaginação “dispõe de uma espontaneidade própria e de uma atividade semiautónoma” (WUNENBURGER, 1991, p. 15). Neste sentido, a imaginação criadora aparece como uma imaginação transcendental dotada de um poder inerente à sua faculdade de produzir imagens novas e de sucessivamente as recombinar em ordem à criação de proto-imagens de que a “metáfora viva” (RICOEUR, 1997), o símbolo e o mito constituem bons exemplos¹¹.

⁸ A conceção de imaginário, no seu sentido restrito, “engloba as imagens que se apresentam antes como substituições de um real ausente, desaparecido ou inexistente, abrindo assim um campo de representação alargada do irreal” (WUNENBURGER, 2011, p. 19-20, 2002, p. 17-19). Nesta categoria cabe a noção de fantasma, o conceito de utopia, como “jogo dos possíveis”, a noção de ficção (fazer “como se”), e finalmente as noções de metáfora, de símbolo e de mito, embora estas duas últimas pertençam igualmente ao nível imaginário do “imaginal”. A intencionalidade que corresponde ao “imaginário” é a de “imaginar”: o sujeito “imagina, estritamente falando, o real de modo diferente daquilo que ele é, reconstruindo-o sinteticamente” (1991, p. 27).

⁹ Este conceito complexo, identificado com a imaginação produtora, é abordado telegraficamente por Ernst Cassirer quando, no seu *Ensaio sobre o Homem*, escreve: “Goethe, numa conversa com Eckermann, lamentava-se que havia poucos homens que tinham “a imaginação da verdade do real (eine Phantasie für die Wahrheit des Realen)” (1975, p. 285).

¹⁰ Em alemão, a *Phantasie* designa a dimensão subjetiva, fantasmática e imaginativa do sujeito, Enquanto *Einbildungskraft*, termo utilizado por Kant e Schelling, reenvia para *Kraft*, a força, *Einbildung* significa informação, no sentido de dar uma forma, dar forma a qualquer coisa, e *Bild* significa imagem. A imaginação é, portanto, um modo de dar corpo a uma representação, a uma imagem intelectual. Veja-se o artigo de P. Kaufmann. “Imaginaire et imagination”. In *Encyclopedia Universalis*, vol. 11, 1989, p. 936-943. Entre outras obras sobre a imaginação, leia-se Henry Corbin. *L’Imagination créatrice dans le soufisme d’Ibn ‘Arabi*. Paris: Flammarion, 1976; Alan R. White. *The language of Imagination*. Oxford: Basil Blackwell, 1990; C. Fleury. *Métaphysique de l’imagination*. Paris: Éditions d’Écart, 2000; Jean-Jacques Wunenburger. *L’Imagination*. Paris: PUF, 1991; Gilbert Durand. *A Imaginação Simbólica*. Trad. de Maria de Fátima Morna. Lisboa: Arcádia, 1979.

¹¹ Para um maior desenvolvimento deste tipo de imaginação, veja Jean-Jacques Wunenburger, 1991, p.15-19).



A estes dois tipos de imaginação, Jean-Jacques Wunenburger acrescenta um terceiro que denomina de “imaginação suprassensível” (1991, p.19-25). No entanto, nós entendemos que esta imaginação corresponde antes à categoria mais elevada da imaginação criadora ou produtora e o seu nível próprio de imaginário identifica-se com a noção de “imaginal”¹² (do latim *mundus imaginalis* e não *imaginarius*)¹³:

O imaginal, como corolário da imaginação criadora, realiza o plano superior do simbolismo que atualiza as imagens epifânicas de um sentido que nos ultrapassa, e que não se deixa reduzir nem à reprodução nem à ficção. Estas representações designam imagens primordiais, de alcance universal, que não dependem somente das condições subjetivas daquele que as concebe, que a elas adere, mas que se impõem ao seu espírito como sendo realidades mentais autônomas dos factos noéticos. (WUNENBURGER, 2011, p. 20).

Trata-se de um uma imaginação de tipo metafísico, que Henry Corbin explica bem sob o nome de “imaginal” (1964, p. 3-26; 1976, 1979), e que Jean Jacques Wunenburger chama de “imaginação suprassensível” para designar aquela imaginação dotada de “um poder de intuição de realidades suprassensíveis e extra mentais, que possuem a mesma objetividade espiritual que os corpos da realidade sensível” (1991, p. 20). Esta forma de imaginação, situada na alma ou no coração, aparece como uma espécie de olho ou de órgão visionário, de realidades meta-empíricas. Assim, trata-se de uma imaginação que ultrapassa a mera função mediadora entre os sentidos e o intelecto para nos colocar em contacto com “uma exterioridade espiritual ou cósmica, que se encontra como refletida, ou em que deposita os seus rastos ativos” (1991, p. 20). Graças, então, a esta imaginação entramos em contacto, através dos sonhos noturnos e acordados, das visões extáticas, da reflexão simbólica, dos devaneios diurnos e repentinos, com os seres transcendentais, com as essências inteligíveis, com os acontecimentos e as paisagens de mundos paralelos ao nosso (1991, p. 20).

¹² Resta-nos falar do último nível do imaginário que é o “imaginal”. Este nível reenviaria especialmente para o universo “das representações imageadas que se poderia chamar sobrerreais, visto que elas têm a propriedade de ser autônomas como os objetos, ao mesmo tempo colocando-nos em presença de formas sem equivalente ou modelos da experiência. Estas imagens visuais, *schèmes* (no texto), formas geométricas (triângulo, cruz...), imagens arquetípicas ou primordiais (andrógino), parábolas e mitos (o do paraíso), conferem um conteúdo sensível aos pensamentos, impõem-se a nós como rostos, falam-nos como mensagens” (WUNENBURGER, 2011, p. 20, 2002, p. 19-21). A intencionalidade que corresponde ao “imaginal” é a do *imaginalizar*: o sujeito “imaginaliza uma outra realidade, suprassensível, participando na sua presentificação” (1991, p. 27).

¹³ Veja-se o artigo de Henry Corbin. *Mundus imaginalis* ou l’Imaginaire et l’imaginal. *Cahiers internationaux de symbolisme*, n.ºs 5-6, 1964, 3-26.



2.3. Educando para a Imaginação

Para incentivar a “capacidade de imaginar” dos alunos, o professor precisa ele próprio desenvolver a sua imaginação e encontrar alternativas criativas para trabalhar os currículos. Deste modo, e de acordo com John Passmore (1980), o professor deve ousar pensar e realizar *novas maneiras de ensinar* com o objetivo de modificar as rotinas dos alunos e de levá-los a pensar divergentemente. No entanto, espera-se, e deseja-se, que estas “novas maneiras” se afirmem como novas maneiras de cultivar a imaginação. Um professor imaginativo, no sentido lato do termo, estimulará a imaginação do aluno encorajando-o a pensar em alternativas possíveis através do ensino da literatura, da história, das ciências sociais ou das línguas estrangeiras: o professor “pode introduzir o aluno em ‘mundos possíveis’, e abrir as suas mentes a sentimentos alternativos e modos de vida alternativos” (PASSMORE, 1980, p. 162-163). O professor pode ver as *matérias que está a ensinar* e mostrá-las aos seus alunos como um projeto imaginativo. É possível que corra o risco de nem todos entenderem o que ele faz e de outros não gostarem do seu procedimento didático (a “didática da invenção” de Manoel de Barros), mas pelo menos alguns irão ‘captar’ a sua “capacidade de imaginar” o que já é significativo e estimulante: a capacidade de imaginar como “fantasia disciplinada, é o centro de uma sociedade livre” (1980, p. 164). Deste modo, o aluno aprende a exercitar a sua capacidade de imaginar, assim como a fazer algo imaginativamente, ligando intuitivamente ou estabelecendo relações entre hipóteses aparentemente distintas.

O professor para estimular a imaginação tem que fazer da memória e do conhecimento seus aliados, pois “a vida imaginativa e a ignorância não são companheiras comuns” (EGAN, 1992, p. 155). Contudo, o acabado de dizer não autoriza que o conhecimento por si só seja suficiente para tornar-se uma pessoa imaginativa. Por outras palavras, é uma condição necessária, mas não suficiente: “Quanto mais se conhece sobre algo, mais a imaginação tem para poder trabalhar” (1992, p. 155). Isto é correto, pois o conhecimento aprofundado em determinado domínio abre maiores possibilidades de pensamento, assim como de formular mais hipóteses, quer dizer de tornar o pensamento mais criativo e, conseqüentemente, mais imaginativo.



A imaginação, desde que cultivada com vista a criar "alternativas reais", e não fantasiosas no sentido de irrealizáveis, é bem-vinda para animar a aprendizagem dos alunos. Não se deve confundir as fantasias escolares com a importância quer do uso da imaginação na aprendizagem escolar, quer no seu uso para tecer uma educação consciente como nos alertaram lucidamente Kieran Egan (2007, p. 11-37) e Carlos Silva (2001, p. 25-59). É, portanto, graças à imaginação que os alunos são suscetíveis de integrar as experiências no seu entendimento, podendo decorrer dessa síntese um enriquecimento noético ou a-noético que se refletirá na formação de uma "cabeça" e de um "coração" que se pretendem "bem-educados" ainda que sempre se possa e deva mesmo questionar o modelo que está na base da sua formação a qual não deve ser confundida com a figura da modelagem do oleiro: A escola não é um torno, o professor não é um oleiro e os alunos não são barro inerte. A faina do professor assemelha-se à do jardineiro que não obriga a rosa a ser glicínia ou buganvília antes cuida do ambiente dela para que ela possa florir (SÉRGIO, 1974, p. 217-218; GENNARI, 2005; FABRE, 1994; ARAÚJO, 2007, p. 69-82). Uma educação, nesta perspectiva, tenderá a ser sensível ao desenvolvimento da "capacidade de imaginar" dos alunos e dos próprios professores, ou seja, fazer com que ambos os atores da relação educativa sejam ou se tornem sensíveis ao trabalho da imaginação na construção de possibilidades como alternativa a um pensamento vincadamente convencional: "ser imaginativo" não é algo de gratuito, não é algo de dado, mas antes uma tarefa árdua que em muito se assemelha à arte de um artesão fazedor de metáforas vivas alimentadoras de mentes narrativas (EGAN, 2007, p. 21-24). Educar imaginativamente pressupõe que a sociedade escolar não se separe da "vida das imagens" (WUNENBURGER, 2002), e faça delas o seu adubo fertilizador quer dos conceitos, quer das ideias imaginativas¹⁴, isto é, ideias com alma em ordem à revalorização de uma

¹⁴Kieran Egan discorda que o atual sistema de ensino, que faz da gestão de competências curricular (planificação das aulas e de unidades curriculares, disciplinas nas salas de aula, socialização dos alunos, etc.) a sua pedra-angular, encare as *competências imaginativas do professor* como algo de secundário, ou seja, que persista em depreciar o trabalho imaginativo dos professores que se empenham em tornar as suas aulas mais inovadoras e divergentes, as quais não deverão ser confundidas simplesmente com aulas motivadoras. Por outras palavras, fala-se aqui de professores que contribuem para o desenvolvimento imaginativo dos seus alunos que é sinónimo de estimular a sua diversidade bem como os incentivar a que cumpram o seu destino enquanto vocação mítico-poética. A este respeito, na linha de um Rainer Maria Rilke, Verlaine, Rimbaud, entre outros, podemos falar de "um retorno em si-mesmo, um mergulho no mundo próprio de cada um" para melhor se reinventar a vida. Porém, esta tarefa, a dos professores que levam a sério o trabalho da imaginação, exige que estes possuam um maior nível de autonomia, pois "não podem ser tratados como consumidores e distribuidores dos conteúdos dos guiões curriculares, nem como livros didáticos animados, nem como vendedores ambulantes de folhas de trabalho" (EGAN, 1992, p. 155).



pedagogia, diríamos mais de uma *andragogia*, mais integradora, como ritual de uma paideia que pensa que a formação do sujeito, enquanto *animal symbolicum* (Ernst Cassirer), deve ser dialeticamente pensada sob as dimensões tanto do diurno (*logos* - ciência) como do noturno (*mythos* - poética): “uma pedagogia da imaginação deve repousar sobre uma tensão permanente entre a necessidade e a liberdade, entre a objetividade e a subjetividade” (WUNENBURGER, 2012, p. 213).

O uso da imaginação na escola não deve de todo descurar a importância de construir-se uma paideia que atribui à imaginação, enquanto tal, uma voz apar da voz da razão. Assim, é importante educar de modo que os alunos tenham a consciência do valor da imaginação encarada como uma faculdade que represente um enriquecimento para o ser humano do ponto de vista axiológico e que traduza um aprofundamento do exprima uma vivência mais ampla da sua liberdade. A resposta que possamos dar a esta questão é, a nosso ver, indissociável da “formação” (*Bildung* – VIERHAUS, 1972, p. 508-551; GENNARI, 1997)¹⁵ do sujeito. Assim, aquilo que é peculiar à imaginação na educação é a sua capacidade de criar imagens configuradoras do destino de cada um de nós, bem como incitar a que também cada um de nós encontre a sua própria vocação ontológica na permanente metamorfose da sua alma e no próprio mundo onde se encontra porque não é bom esquecer que é pela imaginação que ficamos mais perto da humanidade e colocamos a vida em perspectiva, e mesmo a transfiguramos imprimindo-lhe um novo sentido, o que não é de somenos importância (WUNENBURGER, 2011a, p. 1-6; JEAN, 1991, p. 62-63)¹⁶. A vocação originária da imaginação que conforma o imaginário educacional é-nos dada pela noção de *Bildung* que significa simultaneamente educação e figuração: a primeira é entendida como “o movimento pelo qual a criança é dirigida para (no sentido de *conversio*, de conversão) o ser no qual ela se deve tornar” (WUNENBURGER, 1993, p. 62), no sentido do “Torna-te quem tu és” de Píndaro e, depois dele, de Nietzsche; a figuração prende-se à ideia de que a educação confere sentido, através das metáforas (de

¹⁵Michel Fabre, na linha de Humboldt, escreve o seguinte sobre o conceito de *Bildung*: “Esquemáticamente, a *Bildung* é um trabalho sobre si, cultura dos seus talentos para o seu aperfeiçoamento próprio. Ela visa fazer da individualidade uma totalidade harmoniosa e a mais rica possível, totalidade que permanece ligada a cada um no seu estilo singular, na sua originalidade. [...] A *Bildung* designará progressivamente o processo temporal e histórico através do qual um indivíduo, um povo, uma nação, mas também uma obra de arte, adquirem forma” (1994, p. 135-136).

¹⁶Ouçamos George Jean que nos diz que a imaginação não esquece o mundo, ela não é um refúgio onde a solidão se esconde, muito menos a imaginação é um isolamento absoluto: “Ela [a imaginação] não é o esquecimento do mundo porque ela é exploração do mundo, conhecimento, incessante encaminhamento para o seio do real” (1991, p. 62).



que são exemplos a hortícola e a da modelagem), à imagem interior da humanidade que cada ser humano traz dentro de si:

Bildung (que designa simultaneamente a tarefa educativa, enquanto que ela dá uma forma ao ser, e o poder de criar imagens, de dar figura) nós não ‘temos’ somente imagens, mas nós ‘somos’ ou nós tornamo-nos também as nossas imagens, nós adquirimos a sua forma, nós nos criamos através delas (WUNENBURGER, 1991, p. 88).

Daí a importância de nos educarmos para vivermos as imagens com um sentido pedagógico e existencial significativos sem descurar a nossa formação epistemológica (regime diurno da imagem) e poética (regime noturno da imagem).

Por outras palavras, todo aquele que se quer formar imaginativamente com consciência tem que aprender a amar tanto o poder dos conceitos (racionalidade científica - *animus*) como o poder das imagens (imaginário do devaneio - poética - *anima*) porque é na sua base que o sujeito se relaciona e fala com o mundo quer na perspectiva do modo do *animus* (mundo dos conceitos), quer na perspectiva do modo da *anima* (mundo das imagens) (BACHELARD, 1984, p. 48-83). Não obstante o agora afirmado, importa realçar que para Gaston Bachelard não há espaço para síntese, nem para qualquer filiação entre conceito (intelecto - masculino) e imagem (imaginação - feminino), ou seja, existe uma polaridade de exclusão entre ambos: “os conceitos e as imagens desenvolvem-se sobre duas linhas divergentes da vida espiritual. [...] imagens e conceitos formam-se entre dois polos opostos da atividade psíquica que são a imaginação e a razão” (1984, p. 45-47; WUNENBURGER, 2012, p. 37-54)¹⁷.

No entanto, face ao afirmado não podemos no domínio das ciências da educação, onde se trabalha com uma rede conceitual significativa nas suas relações racionais (aquilo que Bachelard designa de inter-conceitos, 1984, p. 46), deixar de postular uma cooperação ativa e dinâmica entre conceitos e imagens. Aliás, se na tradição aristotélico-tomista, cartesiana e positivista sempre existiu uma rivalidade entre a atividade concetual (ciência) e a atividade da imaginação (consciência) impõe-se agora, à luz de uma nova atitude epistemológica aberta, do “não” (lembrando a *Philosophie du*

¹⁷ A este respeito, escreve J.-J. Wunenburger: “Bachelard torna assim, a ciência e a poesia duas vias fundamentais que exprimem a riqueza e a vitalidade do espírito humano. Ambas abrem-nos os segredos, muito divergentes, do mesmo desejo de vitalidade do espírito de inverter as encostas naturais para conquistar a novidade por uma criação contínua de representações. Pela via do conceito como pela da imagem, o espírito recomeça de cada vez uma aventura superação de si e de criação de obras inéditas, que testemunham do seu verdadeiro destino” (2013, p. 567).



non (1940) de Bachelard), “colocar em franca dialética o devaneio e os esforços do conhecimento” (BACHELARD, 1984, p. 51)¹⁸ na linha de uma “androgeneidade harmoniosa” (1984, p. 51): assim o caminho da síntese entre *animus* e *anima* (1984, p. 52) fica aberto para que o sujeito imaginante possa, mais do que lançar uma “poética de contrários” (WUNENBURGER, 2012, p. 48-54), antes instaurar uma síntese entre as determinações claras e objetivas da racionalidade científica e as determinações obscuras e subjetivas próprias da imaginação, ainda que sabendo que esta seja sempre uma síntese em permanente recomposição.

O sujeito imaginante não deve ficar aprisionado somente por um dos polos do espírito humano (conceito – ciência) sob pena da sua formação ficar reduzida a uma unidimensionalidade indesejável, mas antes deixar-se igualmente apalavrar pelo regime noturno da imagem onde cabe a poesia e a imaginação que não necessariamente criadora: «porque o ser profundo do homem desenvolve-se irredutivelmente segundo duas modalidades, a da relação voluntarista, viril com o mundo, que alimenta o seu *animus*, e a de uma relação intimista, fusional, numa palavra feminina mesmo maternal, que favoriza a sua *anima*» (2012, p. 216). Daí o autor recordar a necessidade ético-educacional de formar-se uma “humanidade bifronte” que não esqueça que «a entrada na vida humana exige claramente dar a cada um o poder de desenvolver, simetricamente, o sentido do abstrato e o do concreto, o sentido dos conceitos e o das imagens» (2012, p. 216). Aqui, cruzamo-nos com a rejeição de um humanismo unidimensional» (lembrando o *Homem Unidimensional* de Herbert Marcuse), e com o apelo ético de não esquecermos que a esperança para o homem de hoje reside em lembrar-lhe que o «novo espírito antropológico», tal como o concebeu Gilbert Durand na sua *Science de l’homme et tradition* (1979), é de hoje e de sempre : configura-se o «o prelúdio de um novo – ‘e sempre o mesmo’ – imemorial ‘humanismo’, quer dizer de uma de-finição eterna, logo sem fim, do homem nos limites do seu destino, da sua ‘natureza’ e da sua condição» (1979, p. 236).

¹⁸ Trata-se aqui de uma dialética particular, não aquela do sim e do não, mas uma dialética do masculino e do feminino que se desenrola sob um ritmo de profundidade: “Ela vai do menos profundo, sempre do menos profundo (o masculino) para o sempre profundo, sempre o mais profundo (o feminino)” (Bachelard, 1984, p. 51). Sobre a noção de dialética em Bachelard, veja-se WUNENBURGER, 2012, p. 37-54: é uma dialética do “sobreracionalismo” que se aproxima de uma “lógica da contradição” e designa uma consciência de complementaridade.



O artesão desta dialética identificamo-lo com aquilo que Gaston Bachelard designou de “cogito” do sonhador (1984, p. 124-147), isto é, o Eu sonhador que transforma o *cogito ergo sum* cartesiano no “Eu sonho, portanto eu sou substância sonhadora” (1984, p.127-128) com todas as consequências que daí decorrem nos planos antropológico, psicológico e epistemológico. É pelo trabalho deste “cogito” que a imaginação se torna um ato de criação e de trans-formação (*Umbildung*, SOLA, 2003), construindo ficções, obras de arte e de memória, e especialmente obras poéticas. Um Eu sonhador que não pode deixar de estar no centro da atividade laboriosa da imaginação entendida como “faculdade do possível” e como “potência da contingência do futuro” (DURAND, 1984, p. 500-501).

Deste modo, para excitar e desenvolver esse conjunto de intencionalidades (a de *imagear* (domínio da semiologia), a da *imaginar* (domínio das ciências do fantasma, do sonho e das ficções) e a de *imagonalizar* (corresponde a uma iconologia simbólica e que engloba já a hermenêutica filosófica e a fenomenologia religiosa) que constituem o ato da imaginação se manifestar nada melhor, pode ser mais estimulante para o sujeito imaginante que ele possa frequentar demoradamente aquilo que anteriormente designamos, na linha de Gilbert Durand, de “museu imaginário”. Este é o espaço por excelência da “poética do devaneio” (Gaston Bachelard), ou seja, é o lugar propício para o sujeito imaginante iniciar-se nas modalidades atrás mencionadas que, por sua vez, poderão ser potencializadas pelas diferentes disciplinas que modelizam tradicionalmente a imaginação: arquetipologia, mitologia, estilística, retórica, literatura, poética e belas-artes, entre outras. Tanto um conhecimento aprofundado e vivido do “museu imaginário” como o conhecimento das disciplinas agora referidas muito contribuiriam para reequilibrar “sinteticamente” a consciência do sujeito e torna-la mais lúdica, mais imaginativa, o que significa mais criativa e inovadora. O “cogito” do sonhador desempenha um papel crucial na promoção e na libertação do ser imaginante que em cada um de nós se esconde e é por isso que Gaston Bachelard lhe atribui uma importância que convém aqui realçar: “Enquanto o sonhador do sonho noturno é uma sombra que perdeu o seu eu, o sonhador do devaneio, se ele é um pouco filósofo, pode, no centro do seu eu sonhador formular um Cogito. Dito de outro modo, o devaneio é uma atividade onírica na qual um lampejo de consciência subsiste” (1984, p. 129).



O sonhador do devaneio tem que libertar-se tanto das imagens pessoais como de fantasmas obsessivos, ou seja, deve procurar libertar-se das forças obscuras e anárquicas do Eu e das suas forças impulsivas e involuntárias (WUNENBURGER, 1991, p. 87-88), para antes valorizar na sua atividade imaginativa e simbólica as chamadas “imagens primeiras”, substanciais (aquilo que Jung designou de arquétipos), e é neste sentido que a imaginação, para Bachelard, é mais uma faculdade do sobrerreal do que do irreal. A imaginação como faculdade do sobrerreal não é, como aparentemente se pode entender, uma valorização santificada do real, uma construção ou formação das imagens da própria realidade, mas antes ela é a faculdade “de formar as imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. Ela é uma faculdade de super-humanidade” (BACHELARD, 1993, p. 25)¹⁹. E cantar a realidade significa então a possibilidade de engendrar novas imagens instauradoras de uma orientação filosófica: “A imaginação representa aquilo pelo qual o homem faz a experiência do outro, do algures, do ilimitado, e, no final de contas, do sagrado” (1993, p. 68) e mesmo do ilimitado, protegendo-nos mesmo, pela sua função de eufemização, da foice da morte e da própria roda dentada do tempo²⁰. Significa também a possibilidade de engendrar novas imagens instauradoras de uma orientação ética incontornável: “Assim a imaginação, libertando-nos do mundo e do tempo, torna-se o lugar natural do nosso destino ético” (WUNENBURGER, 1991, p. 123; 2012, p. 219-230). Não é, portanto, impertinente admitir aqui o papel terapêutico e

¹⁹Neste sentido, sonhar significa estar presente no mundo, aquele que sonha está bem ligado ao real para melhor ultrapassá-lo (WUNENBURGER, 2012, p. 86). Esta é, na verdade, a função da imaginação que consiste na deformação das imagens primeiras que, “longe de serem resíduos perceptivos passivos ou noturnos, apresentam-se como representações dotadas de uma potência de significação e de uma energia de transformação” (2012, p. 30), constituem o psiquismo imaginante do sujeito, ou seja, trata-se aqui não somente das imagens provenientes das profundezas do Eu como aquelas que provêm do inconsciente coletivo: “Bachelard situa as raízes da imaginação nas matrizes inconscientes (os arquétipos), que se dissociam eles-próprios em duas polaridades, masculina (*Animus*) e feminina (*Anima*), que modificam o tratamento quer num sentido voluntarista de luta, quer num sentido mais pacífico de reconciliação e de repouso. Longe de serem recalcadas, como para Freud, estas imagens são em seguida transformadas por uma consciência onírica em novas imagens pelo contacto com imagens materiais do mundo exterior” (2012, p. 30 ; BACHELARD, 1984, p.48-83).

²⁰ A eufemização é, para Gilbert Durand, uma das características marcantes da imaginação: “a função de imaginação é antes de mais uma função de eufemização, não um simples ópio negativo, máscara que a consciência ergue face à horrenda figura da morte, mas pelo contrário dinamismo prospectivo, que através de todas as estruturas do projecto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo. [...] Equilíbrio biológico, equilíbrio psíquico, e sociológico, tal é o campo em que à primeira vista se exerce a função de imaginação” (1979, p. 122-123 e p. 127). Também Jean-Jacques Wunenburger pelo seu lado, salienta: «Ao tornar-nos conscientes que o real não é o ideal apresentando-nos as figuras ausentes da verdade e da beleza do Ser, ela coloca em nós uma insatisfação originária ao mesmo tempo que uma linha diretriz para um mais-ser. A imaginação é a condição e o acompanhamento de toda a superação de si, ela é, como o diz G. Bachelard, ‘promoção do ser’ e ‘faculdade de sobre-humanidade’ (1991, p. 123).



catártico da imaginação, para além das suas funções ética, estética e especulativa, porque nunca é demais sublinhar que “A psicologia do imaginário se torna, deste modo, inseparável de uma ontologia e mesmo de uma metafísica, que têm como fim uma arte de viver” (2012, p. 213).

Esta arte de viver parece-nos ser um dos desideratos mais significativos de uma filosofia da educação que aceite viver sem preconceitos a “vida” das imagens naquilo que estas em si contêm de estético, de psicológico e de ético: “As imagens dispõem assim de um coeficiente de equilíbrio, de libertação e de felicidade” (2012, p. 212) que o estudo do dinamismo das imagens da queda, da verticalidade, etc. em si veicula. Neste contexto, nunca é demais lembrar os estudos que Bachelard dedicou à poética dos elementos configuradora de um imaginário cosmológico que tem profundas repercussões no psiquismo daquele que experiencia e vive com os elementos cosmológicos (terra, água, fogo e ar). Aquele que sonha e devaneia com a terra não é o mesmo que sonha materiologicamente com a água ou com o ar: as imagens ligadas à terra com toda a sua gravidade (simbólica terrestre) são bem diferentes daquelas imagens produzidas em contato com o ar que exprimem sentimentos de verticalidade, leveza, libertação (simbólica aérea). Este conjunto heterogêneo de imagens modela o psiquismo imaginante do sujeito com consequências estéticas e éticas consideráveis na arte de viver daquele que realiza esses devaneios materiológicos (WUNENBURGER, 2012, p. 73-86):

Não é espantoso que os cinco livros sobre a poética dos elementos explorem as virtualidades simbólicas e oníricas das suas matrizes mas também as grandes forças psíquicas que elas ativam, canalizam, reforçam. Cada elemento desperta uma gama de valências simbólicas mas alimenta também experiências psíquicas que conduzem o eu a experimentar-se e a desenvolver-se. [...] assim, a imaginação dos elementos revela, em certos aspetos, uma organização complexa do psiquismo onírico (2012, p. 224-227).

Por fim, aceitando que a natureza das imagens, que alimentam a imaginação, não deixa de marcar uma dada orientação onírica e estética como também ética, veja-se, por exemplo, o caso das imagens aéreas vividas por um dado sujeito as quais traduzem uma relação existencial com o ser e com o mundo diferente daquele sujeito que experiencia imagens de tipo aquático ou terrestre: “Certamente, a simbólica aérea, como a de todo o elemento, parece principalmente positiva, o ar representa para a consciência uma imagem vivificadora, vitalizante, mesmo euforizante” (2012, p. 226). Esta simbólica,



a do ar, não deixa de ter fortes implicações nas próprias metáforas educativas, bem como se reflete na própria relação educativa do educando, além de repercutir-se na construção do seu destino ético em ordem a um “humanismo verdadeiro e planetário” (a expressão é de Gilbert Durand) cuja vocação ontológica é manifestada pela própria imaginação e as obras destas constituem a razão de ser desse mesmo humanismo: “Um humanismo planetário não se pode fundar sobre a exclusiva conquista da ciência, mas sobre o consentimento e a comunhão arquetipal das almas” (DURAND, 1984, p. 498).

O que pretendemos dizer é que uma relação de aprendizagem se faz, na verdade, na base de dada racionalidade e inteligibilidade logico-conceitual (*logos* – formação científica), mas também se faz moldada por disposições afetivas (*pathos* – formação poética) que ajudam a integrar os conhecimentos adquiridos no quadro da sociedade escolar (2012, p. 208-211, p. 192-193), daí que não seja indiferente a significação psico-simbólica dos elementos cosmológicos. Por outras palavras, não é a mesma coisa uma relação de aprendizagem fazer-se sob a influência e a inspiração do elemento ar e fazer-se sobre o elemento água ou da terra. Quando um aluno aprende sob o signo do ar, ele transforma todo o seu ser na linha de uma poética da superação, ele trabalha na promoção do seu ser em ordem daquilo que Milan Kundera designou por “insustentável leveza do ser” (1984). Esta leveza que a simbólica aérea lhe traz não está, contudo, isenta de alguns perigos que podem ser traduzidos pela atração e o fascínio das alturas (veja-se o complexo de Ícaro), e com a sua conseqüente descida aos abismos aquáticos (água) ou terrestres (terra). Uma descida que pode certamente comprometer o bem-estar do aluno e a sua aprendizagem e respetivas formações científica (conceitos científicos) e poética (imagens poéticas): “Neste sentido a psicologia da gravidade é realmente inseparável da ascensão e do aéreo” (WUNENBURGER, 2012, p. 226), assim como a “vida das imagens” não está naturalmente despida de uma orientação ética que importará sempre não descurar (2012, p. 223-227). Daí a necessidade de manter-se o sentido da polaridade simbólica e dinâmica das matérias cosmológicas, manter-se viva a poética dos contrários (2012, p. 48-54), para que a transformação do ser e a sua elevação sob o signo do ar não se converta, impulsionado pela gravidade e pelo peso, num pesadelo horrendo tal como aquele que Ícaro conheceu.



3. Da pedagogia da imaginação

A imaginação, como atividade simultaneamente conotativa e figurativa, produz obras diversas cuja complexidade é sintomaticamente variável. Estas obras, mentais ou materializadas, são representações simbólicas e lidam com um conjunto inextricável de imagens que, por sua vez, carece de uma hermenêutica adequada para identificá-lo: a hermenêutica simbólica (GARAGALZA, 2004, p. 197-200). Este tipo de hermenêutica é inseparável da pedagogia da imaginação que pode ser definida por aquela pedagogia que trata, dos pontos de vista didático e pedagógico, dos vários tipos de imagens²¹ produzidas quer pela imaginação reprodutora, quer pela produtora, que, por sua vez, se objetivam particularmente em quatro tipos de imagens: duas de nível pré-simbólico (o ícone e o fantasma - imaginação reprodutora) e as outras duas de nível simbólico (o símbolo e a imagem simbólica – imaginação produtora) (WUNENBURGER, 2011, p. 15-18; 2006, p. 31-33). Como o domínio por excelência do professor, ou do pedagogo, é o da palavra, exige-se da sua parte uma acuidade, quase clarividente, das imagens linguísticas (metáforas, alegorias, metonímias, sinédoques, analogias, similitudes, etc.) usadas pelos seus alunos para que ele as possa explorar em proveito da imaginação criativa aberta em permanência a pensamentos divergentes, alternativos, enfim criativos. Neste sentido, a definição proposta por Georges Jean (1991, p. 24) de “pedagogia do imaginário” torna-se pertinente e oportuna:

Ela se pretende treino dinâmico da percepção e da consciência do real por todas as faculdades do ser, permitindo-lhe não limitar as suas relações com o mundo à sua percepção imediata. E esta pedagogia não existe em si. Ela só tem sentido na medida em que convida o indivíduo para todas das explorações práticas e novas do mundo exterior e interior à consciência.

Georges Jean salienta que este tipo de pedagogia só existe no momento em que ela se constitui dado não lhe ser possível dispor de uma série de receitas e de conselhos práticos (“fórmulas mágicas”). Por isso mesmo, o autor classifica-a de pedagogia do risco, da incerteza, da invenção, enfim trata-se de uma pedagogia que não se aprende (1991, p.

²¹ O conjunto destas imagens aparece sob forma de uma família nuclear assim constituída: imagem perceptiva, imagem mnésica e imagem antecipadora. Em seguida, a família alarga-se e aparecem as seguintes imagens: a consciente, a linguística, a matricial e a material (WUNENBURGER; 1997, p. 28-52).



121). Não obstante a preocupação do autor em alertar-nos para este tipo de pedagogia, pensamos, contudo, que a pedagogia da imaginação, tal como nós a concebemos, deve importar-se, por um lado, com a importância que as “imagens linguísticas” assumem no trabalho imaginativo do pedagogo, e, por outro lado, indicamos também que uma outra das missões do pedagogo é a de saber identificar as derivas patológicas da imaginação, pois estas podem provocar desestruturações e traumatismos mais ou menos profundos na consciência do sujeito imaginante²². Neste contexto, temos já algumas pistas que nos ajudam como saber tratar da imaginação em contexto educativo. Como vimos, não basta somente encarar a educação da imaginação como uma espécie de aprendizagem para ativar, ou reativar, os seus poderes, é preciso ir mais longe no sentido tanto de recusar aquela atitude em que tudo que parte da criança, ou do adolescente, é criativo (produto de uma ideologia da espontaneidade e naturalista inspirada pelos trabalhos de Rousseau e Alexander Neill, por exemplo), como a atitude oposta que defende a pedagogia académica do desenho e que olha para o ficcional apenas como um passatempo lúdico (produto de uma ideologia racionalista, iconoclasta que procura domesticar a imaginação daquele que aprende a um conjunto tipificado de prescrições miméticas): “Ora se a disciplina centrada sobre o primado dos sentidos e do conceito atrofia a imaginação, a transgressão das restrições arrisca produzir imagens abortadas” (WUNENBURGER, 1991, p. 96-97). No mesmo sentido vão as palavras de Bruno Duborgel quando defende, na sua obra *Imaginário e pedagogia. Da iconoclastia escolar à cultura dos sonhos* (1983), que a pedagogia do imaginário (que para nós seria da imaginação)

Opõe-se duplamente à pedagogia saturada pelas exigências do imperialismo positivista e à pedagogia do ‘vácuo’ que, ligada à ideologia difusa da espontaneidade criativa, condena o imaginário infantil a extrair das suas próprias reservas os recursos do seu desenvolvimento. Ela é pedagogia do ‘pleno’, quer dizer que ela é transbordante de objetos, de imagens e de ícones, de mitos, de lendas, de contos e de poemas destinados ao consumo, ao deleite, à meditação e à produção dos quais ela pretende treinar a criança ao longo da escolaridade, do Jardim-Escola à Universidade (1992, p. 241).

²²Por isso, é importante que o pedagogo saiba identificar no comportamento do aluno na sala de aula, ou na própria instituição escolar, sinais seja de “hipotrofia das imagens” seja de “hipertrofia das imagens” (WUNENBURGER, 1991: 81-86).



É neste pano de fundo que a Escola deve incentivar a capacidade de imaginar dos alunos por intermédio de professores imaginativos (JEAN, 1991, p. 121-126) que saibam, por sua vez, trabalhar a faculdade da imaginação como configuradora de aprender a aprender e de aprender a ser mais e melhor (REBOUL, 1991, p. 7-9). É tarefa, portanto, dos educadores despertarem nos seus educandos a capacidade de imaginar os problemas que lhe são apresentados de outro modo, isto é, criando alternativas diferentes e oferecendo novas visões. Saber cultivar nos seus educandos “olhos férteis” (JEAN, 1991, p. 127-128) é já outro modo de dizer que podemos sempre ser outra coisa diferente: “Porque aquilo que é próprio ao imaginário é que ele sabe e não sabe aquilo que o espera” (1991, p. 127). Deste modo, aquilo que é peculiar à imaginação na educação é a sua capacidade de criar imagens configuradoras do destino de cada um de nós, bem como incitar a que também cada um de nós encontre a sua própria vocação ontológica na permanente metamorfose da sua alma (WUNENBURGER, 2011^a, p. 1-6):

Educar é, portanto, configurar a humanidade em cada homem potencial, é ‘imager’ (*bilden*) o homem. [...] A educação é, de uma certa maneira, uma ficção, no sentido em que *figere* designa simultaneamente a operação de preparação e de moldagem do oleiro, e a atividade de criação, a invenção de uma imagem, de uma forma que se assemelha ao seu modelo [...]. Mas despertar a semelhança não é reproduzir àquilo que é idêntico. Porque a educação é *Bildung*, traduzida em imagem, na medida somente em que cada ser ‘se’ forma dá-se conta da imagem do humano em reserva, atualiza-a, modela-a e transforma-a em obra [...]. tornar-se homem exige, portanto, uma força imaginativa, um poder de criação de imagens, uma capacidade de harmonizar as formas que servem a cada ser de giroscópio para configurar a mesma humanidade [...]. Sem imaginação figurativa, a educação não seria senão uma fabricação em série, uma repetição mecânica do mesmo exemplar de humanidade. Assim a educação aparece como inseparável de uma formação da imaginação, de um domínio do poder de apropriar-se e de tornar as imagens mais pregnantes (WUNENBURGER, 1993, p. 62-64).

Portanto, o desígnio da educação é afirmar-se não por oposição à imaginação, mas sim com ela. Toda uma educação, que se pretende formação (MORIN, BRUNET, 1996; FABRE, 2015)²³, tem que saber escolher no “museu imaginário” (André Malraux; WUNENBURGER, 1991, p. 113-114) as imagens, sob a forma de metáforas, que melhor lhe convêm, sempre sabendo que em educação as metáforas hortícolas (especialmente da jardinagem), da viagem, da luz e da navegação não se confundem com as metáforas da

²³ Leia-se especialmente o capítulo VIII – Expérience et Formation: La Bildung da obra de Michel Fabre. *Penser la formation*, 2015, p. 141-156.



modelagem, do enchimento e da alimentação (HAMELINE, 1986; CHARBONNEL, 1991, p. 179-251; 1993, p. 5-54). Não é incompatível que uma educação imaginativa desenvolva simultaneamente no sujeito que aprende o caminho da razão lógica e o caminho da imaginação, ambos conduzem-no à sua natureza originária, a do *Homo symbolicus* (CASSIRER, 1975, p. 41-45).

A pedagogia da imaginação poderá ser enriquecida, na linha de John Passmore, com duas ideias: A primeira tem a ver com o modo como professor se empenha, ou se dedica, a criar por novas maneiras de ensinar, mesmo sabendo que está correndo o risco de, por um lado, criar novas rotinas de aprendizagem e, por outro lado, de os alunos não aderirem a essas novas maneiras de aprendizagem, mas, como sabemos, não há pedagogia sem risco. Cabe, pois, ao professor imaginativo ser capaz de avaliar se essas novas maneiras de cultivar a imaginação contribuem, ou não, para estimular a sua imaginação em ordem a alternativas possíveis de aprender e de ser. Fá-lo-á encorajando o aluno a pensar em alternativas possíveis através do ensino da literatura, da história, das ciências sociais ou das línguas estrangeiras. Assim, o professor “pode introduzir o aluno a ‘mundos possíveis’, e abrir as suas mentes a sentimentos alternativos e modos de vida alternativos” (PASSMORE, 1980, p. 162-163);

A segunda ideia diz respeito às matérias curriculares que está a ensinar. O professor pode vê-las e mostrá-las aos seus alunos como um projeto imaginativo, embora corra o risco de nem todos entenderem o que ele faz e de outros não gostarem do seu procedimento didático (a “didática da invenção” de Manoel de Barros). Mas pelo menos, alguns irão captar a sua “capacidade de imaginar” o que já é significativo, estimulante e enriquecedor para a comunidade educativa, porque esta capacidade, como “fantasia disciplinada, é o centro de uma sociedade livre” (1980, p. 164). Deste modo, o aluno aprenderia a exercitar a sua “capacidade de imaginar”, como também a fazer algo imaginativamente, ligando intuitivamente, ou estabelecendo relações entre hipóteses aparentemente distintas. Esta capacidade de ligar o diferente, de estabelecer relações aparentemente distintas devia ser uma das prioridades dos currículos atuais em vez, como acontece na quase generalidade das escolas portuguesa e brasileira, se “entupirem” com conhecimentos empilhados a “capacidade de imaginar” dos alunos (PASSMORE, 1980, p. 145-165; EGAN, 1988, p. 91-95, p. 122-125, 2007, p. 11-37; MOCK, 1970, p. 134-136). Assim, esta prática imaginativa dos alunos seria paulatinamente trabalhada e



exercitada de forma continuada por um tipo de professor imaginativo e empenhado que acredite que a aprendizagem do pensar se reforça com a aprendizagem da vida das imagens, das utopias²⁴ e dos símbolos. Uma dupla-aprendizagem que muito contribuiria para aquilo que Edgar Morin denominou “a reforma do pensamento” (1999, p. 99-111) em ordem à constituição de uma “cabeça bem-feita” (1999, p. 23-36)²⁵, como o pretendia já Montaigne no século XVI, que conseguisse conjugar inteligente e dinamicamente a cultura científica e a cultura das humanidades (MORIN, 1999, p. 36).

No entanto, ensinar de acordo com determinado modelo curricular e, ao mesmo tempo, exercitar a imaginação é uma tarefa ingrata porque exige da parte do professor, ou do pedagogo, todo um esforço didático de conciliação entre imagem e conceito (EGAN, 1992, p.115-118). Uma conciliação tão mais difícil de fazer porque ela é fomentada por um lado, e ainda, pelo paradigma prometeico (com a sua lógica positivista herdada do século XIX) e, por outro lado, por um paradigma iconoclasta revestido de cognitivismo e de novas tecnologias que surgiu no século XX e que se mantém até aos nossos dias, ainda com maior força (1992, p. 9-42). Neste sentido, não é de admirar que a regra geral seja de encarar a entrada da imaginação no espaço curricular com muita desconfiança, mesmo como se a imaginação fosse “a louca da casa” (Malebranche), uma emissária do “irracional”, ou então, como pretendia Pascal, “a mestra do erro e da falsidade”. Neste contexto, importa que esta mentalidade tecnicista, prometeica, no seu sentido mais cru, seja superada pela abertura a uma atitude pedagógica tanto criativa como afetiva: uma atitude, como diria Kieran Egan, sensível a uma “lógica do coração” (1992, p. 166-167). Por isso, importa que os pedagogos, os educadores credibilizem os trabalhos da imaginação, educando-a pedagogicamente a fim de os decisores dos currículos escolares se convençam que formar alunos mais imaginativos e aumentar, por consequência, a sua capacidade de imaginar é um ato que muito certamente

²⁴ Sobre este tema importante para o debate educativo, veja-se, por exemplo, Anne-Marie Drouin-Hans. *Éducation et utopies*. Paris: Vrin, 2004.

²⁵ Edgar Morin salienta que a primeira finalidade do ensino foi formulada por Montaigne: “mais vale uma cabeça bem-feita que bem cheia”: “Uma cabeça bem-feita é uma cabeça apta a organizar os conhecimentos e assim evitar a sua acumulação estéril” (1999, p. 26). Edgar Morin refere-se aqui à célebre passagem de Michel de Montaigne que escreve nos seus *Essais* (1588): “gostaria que se tivesse o cuidado de escolher-lhe um preceptor que antes tivesse a cabeça bem-feita do que bem cheia, e que se lhe exigissem ambas as coisas, mais os costumes e o entendimento do que a ciência; e que em seu encargo ele se conduzisse de uma forma nova” (2005, p. 44).



enriquecerá a aprendizagem, que o currículo deveria ser desenvolvido por temas, para estimular a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade.

A questão que se coloca (e que não é nada simples) é a de conciliar a obrigatoriedade de cumprir determinado programa de uma dada disciplina com a arte de sensibilizar e formar os alunos com capacidade imaginativa. Por outras palavras, se é possível ensinar alguém a comportar-se imaginativamente: “Será possível imaginar efetivamente sem ser capaz de visualizar vivamente” (PASSMORE, 1980, p. 147)? Acreditamos que sim, desde que se aceite que nenhum pedagogo pode exercitar a “capacidade de imaginar” (como sinónimo de “ser imaginativo”) do seu aluno se este não tiver já uma predisposição quer para visualizar, quer para imaginar. A “capacidade de imaginar” tem pois que se afirmar como uma prática ativa e comprometida, por parte daqueles que ensinam, no cultivo da imaginação e esta tem de servir de estímulo para formar mentes imaginativas (ou criativas) em que estas deverão ultrapassar o “como se2, ou seja, o “fazer de conta” próprio da atividade lúdica para irem mais longe na sua “imaginação inventiva”²⁶. Esta, por sua vez, não deve dispensar o conhecimento da tradição e pressupõe sempre a ousadia de inovar criticamente e esta não deve ser confundida com a pequena inovação: a criação de mundos alternativos inova a partir de uma tradição própria e não partindo somente da capacidade genial daquele que inventa (WUNENBURGER, 1991, p. 103-107). A este respeito, John Passmore identifica a “capacidade de imaginar” com a “mente a trabalhar” livremente, opondo-se à “fancy” (fantasia: a mente a brincar, o “sonhar acordado”) que equivale ao visualizar que é “apenas um modo de memória emancipada da ordem do espaço e do tempo” (a *fancy* de Coleridge):

A capacidade de imaginar é ‘trabalho’ e não puro divertimento, assim como é diferente do puro divertimento e diferente da fantasia, ela tem um objetivo. Ela contém possibilidades que não foram realizadas ou não sabemos que foram realizadas, no interesse de resolver problemas, compreendendo-os, criando soluções (PASSMORE, 1980, p. 151)²⁷.

É nesta direção que a importância da “capacidade de imaginar” tem que apontar, tem que ser praticada para se credibilizar junto dos seus detratores. Mas, os

²⁶Sobre esta questão, leia-se o texto de Maria Cecília Teixeira, 2012, p. 1-19.

²⁷ É neste sentido que se percebem as posições de Maria Montessori e John Dewey face à problemática da imaginação. Eles eram contra a fantasia (*fancy*), o brincar da mente (o “sonhar acordado”), mas incitavam a capacidade de imaginar, o exercício da imaginação, o trabalho da mente, desde que este exercício estivesse ao serviço das necessidades da aprendizagem.



pedagogos que veem na imaginação um dos meios mais poderosos de aprendizagem não devem cair na armadilha de separar a imaginação da fantasia como sendo, como o queria Coleridge, duas faculdades totalmente distintas e diferentes (1985, p. 313), mas antes encará-las como sendo, sim, duas maneiras de imaginar, ou seja, são exercícios de imaginação complementares: a fantasia seria como que a condição da capacidade de imaginar. Este tipo de imaginação desenvolve todo um trabalho imaginativo que tende, num primeiro momento, a desviar da rotina, a “fazer de conta”, a fazer “como se”, para que em momentos ulteriores se situar num nível de imaginação complexa, como a científica (HOLTON, 1981)²⁸. Esta imaginação reside na capacidade de imaginar novas hipóteses ou de olhar diferentemente para cenários teóricos já conhecidos: “Inventar é diferente de *descobrir* [...]. O talento de invenção chama-se *gênio*. [...] O verdadeiro campo do gênio é o da imaginação porque ela é criadora e que ela se acha menos que outras faculdades sob o constrangimento das regras” (KANT, 1986, p. 1041-1042). A “capacidade de imaginar” alimenta-se da imaginação criadora porque ela estimula o pensamento divergente, a criatividade, ainda que tenhamos que ser suficientemente lúcidos para reconhecer que, por um lado, a “capacidade de imaginar pode-se ver na capacidade de usar coisas familiares de novas maneiras” e que, por outro lado, uma “criatividade” generalizada é tão mítica como uma capacidade de imaginar “generalizada” (PASSMORE, 1980, p. 158).

Nesta linha, e para dar maior credibilidade ao “ser imaginativo”, torna-se importante que o professor trabalhe com os alunos “alternativas reais”, isto é, que lhes abra o caminho de outras possibilidades para além daquelas que parecem óbvias quer do ponto de vista histórico quer do ponto de vista lógico. Neste sentido, o pensar em alternativas ajuda a que os alunos façam uma reflexão produtiva sobre aquilo que poderia ter sido ou simplesmente acontecido, e isso leva a uma maior compreensão da coisa, tendendo a aumentar, em vez de diminuir, o nosso entendimento (1980, p. 150). E o que

²⁸ Jean-Jacques Wunenburger defende “que os itinerários intelectuais dos cientistas desenvolvem-se na linha de *themata* [pressuposições temáticas: são tipos de inteligibilidade dominantes, indutores de novas orientações conceptuais] que reagrupam um conjunto de ideias-imagens, que são uma espécie de invariantes da imaginação científica que orientam de maneira não refletida o trabalho de conceptualização. Assim, a interpretação racional encontra-se remetida para uma espécie de fundo comum imaginário que prefigura e orienta as discursividades (cheio-vazio, unidade-diversidade, complementaridade, etc.). Em certos casos, os *themata* enraízam-se num pedestal de arquétipos, tal é a ideia de complementaridade onda-corpúsculo da física quântica em que se acha a imagem simbólica do *Yin e Yang* do taoísmo, como o explicitam os físicos como E. Schrödinger ou D. Bohm” (1997, p. 236).



ajuda a aumentar este entendimento, que se pretende estimulado pela imaginação, é que a Escola o estimule recorrendo, sempre que tal se afigure pertinente, às diferentes áreas da cultura (artes em geral, viagens de estudo, visitas a museus, etc.) É precisamente isso que Ruth Mock e Kieran Egan nos dizem, pois ambos acham que as crianças, à semelhança dos professores, matemáticos, cientistas, e outros, devem estimular a faculdade da imaginação pelas artes, o que é também uma forma de educar a própria imaginação (WUNENBURGER, 1985, p. 49-50; WARNOCK, 1976/1977, p. 44-60), a fim de tornarem-se mais criativos no seu próprio domínio.

4. Conclusão

Num contexto em que o paradigma cognitivista e construtivista (ambos racionalistas e tecnicistas) e positivista de tipo de condicionamento pavloviano, num tempo em que as “novas tecnologias”, personificadas pela “polegarzinha” de Michel Serres (2012), assumem uma preponderância e uma ascendência tanto inigualável como imparável, perguntamo-nos se um texto que evoca a faculdade da imaginação, e o seu poder de transfigurar a aprendizagem em novos modos alternativos por parte daquele que aprende, ainda será capaz de ser inteligível. Numa relação educativa onde os diversos autores parecem estar cada vez mais virtualizados, mais dentro e abafados pela cultura virtual e digital, será que ainda estão a tempo de sair fora das grades que, sem delas se aperceberem, os aprisionam e os asfixiam? A questão não se resolve, e muito menos acaba, por metermos, como o avestruz, a cabeça na areia ficando à espera que o modismo tecno-cognitivista e burocrata, cada vez mais totalitário, desapareça por um milagre qualquer. Não pensamos que tal possa acontecer, ou seja, nem tampouco que a legião dos “polegarzinhos e polegarzinhas” se reinventem à luz da Tradição, da qual o deus Hermes é o padroeiro (DURAND, 1979) que, aliás, eles e os seus ideólogos acham já museológica e decadente²⁹.

²⁹ Ficamos profundamente pessimistas quando vemos autores, como Michel Serres, que é um exemplo entre muitos, escrever na sua *Petite poucette* o seguinte: “Estes jovens habitam portanto no virtual. [...] Eles não têm mais a mesma cabeça. [...] Polegarzinha procura e encontra o saber na sua máquina” (2012, p. 12-13 e 41). Serres parece esquecer é que se eles, por um lado, parecem habitar no virtual, nem todos se relacionam com o virtual do mesmo modo e, por outro lado, o facto de não terem mais a mesma cabeça não significa que as “novas” destes “novos humanos” seja tão-pouco de conservar, pois duvidamos que elas sejam mesmo um modelo porque, em última instância e parafraseando Montaigne, não nos parece de todo que estejam nem “bem cheias” nem “bem-feitas” daquilo que importa: de consciência da subjetividade e



O psiquismo imaginante alimenta-se predominantemente de imagens sintáticas e de síntese, despidas de valor semântico e afetivo, provenientes da mais variada gama tecnológica de ponta (tecnologias da comunicação e biotecnologias), que enchem e formatam as cabeças dos “polegarzinhos e polegarzinhas” de cliques visuais, de ícones, de ídolos, de fantasmas ou simulacros e de fantasias psicodélicas. Neste sentido, ainda nos perguntamos, e até quando, se as nossas preocupações em torno de uma pedagogia da imaginação terão a sua razão de ser. A inquietação é grande porque o nosso imaginário coletivo não cessa de empobrecer-se na medida em que os imaginários individuais dos “novos humanos” formam-se e modelam-se quase já não mais à luz da tradição da memória e das grandes narrativas instauradoras e devaneios, de tipo mítico, ritual e poético, mediados pela cultura em geral e por “museus imaginários” habitados pela literatura, pela pintura, pelo cinema, pela escultura, pela dança, pela música clássica e género operático, pelas paisagens do mundo, mas antes, e sobretudo, por mundos paralelos, por espaços paralelos ficcionados por imagens evanescentes e atoladas no seu narcisismo alimentadoras de fábulas tomadas por realidade, e onde esta muitas vezes aparece mais como mentira, como uma mera fabricação dos adultos.

Face a este tipo de cenário, confessamos nada animador, pensamos ser cada vez mais urgente, como tão bem importante, que a imaginação, embora dotada de uma espontaneidade e imprevisibilidade que geram a invenção e a inovação, possua uma pedagogia que lhe seja própria, enfim uma pedagogia que, por um lado, encare seriamente

intersubjetividade, humanas, de criatividade, de pensamento crítico, de competências sociais e, por último ainda que não menos essencial, de valores e consciência cidadã devedora de uma ética humanista e personalista. Isto significa que quando desconectam a cabeça da rede deixam de ter simplesmente cabeça na medida em que esta só parece existir, desde que conectada ao virtual, à rede sob forma *desmartphones*, de *tablets*, internet (*Google* por exemplo), de *Facebook*, de *YouTube*, de *Skype*, de *Twitter*, de *Instagram*, de *Foursquare*, entre outras. Embora não haja como negar que as novas tecnologias da comunicação” sejam já incontornáveis nos vários espaços da sociedade atual, tal não significa que as aceitemos como um fim glorioso em si, ainda que admitindo que algumas dessas novas tecnologias, sempre como um meio, possam oferecer vantagens de aprendizagem criativas desde que manuseadas com orientações específicas. Numa palavra, somos profundamente céticos em aceitar que a revolução digital e do virtual, abençoadas pelas ciências cognitivas, tragam por si um saber crítico e refletido, ou seja, que ensinem a pensar e a agir humanamente de acordo com valores que tornem o humano mais humano e menos robótico, mecânico, virtual, enfim mais carnal, mais sensível e mais afetivo e com mais coração no sentido que se lê no *Pequeno Príncipe* (1943) de Antoine de Saint-Exupéry. O endeusamento da revolução tecnológica, que parece fazer no seu livro, dificulta a compreensão de aceitar, como nos ensinou Neil Postman, que o deus da tecnologia não serve e que, dado ele ser já incontornável, deverá ser contrabalançado, com toda a nossa energia, com outros que sirvam, como são o caso “a nave especial da terra”, “o anjo caído”, “a experiência americana”, “a lei da diversidade” e “os tecedores de mundos/os criadores de mundos” (2002, p. 82-108).



a sua dimensão verbal-icônica (WUNENBURGER, 2016, p. 59-63), bem como por outro lado não esqueça a gramática e a lógica das imagens criada por Gilbert Durand na sua obra *Estruturas Antropológicas do Imaginário* (DURAND, 1984, p. 506-507; WUNENBURGER, 2016, p. 72-76), a fim de que o seu poder de simbolização não seja contaminado patologicamente quer pela hipertrofia, quer pela hipotrofia das imagens (WUNENBURGER, 2016, p. 46-55)³⁰. Daí que seja importante que as produções da imaginação, que constituem os mais diversos tipos de imaginário (social, político, mítico, artístico, pedagógico, tecnológico, musical, etc.), necessitem de uma pedagogia específica e adequada que as guie e que lhes ofereça condições e canais de expressão sob pena de o imaginário explodir sob forma de condutas, de manifestações e de aspirações irracionais quer por necrose atrofiando o psiquismo, quer tornando-se selvático (ARMSTRONG, 2009, p. 43-57; JEAN, 1991; HALPIN, 2007, p. 105-128; TEIXEIRA, 2006, p. 215-227, 2012, p. 1-19; WUNENBURGER, 2016, p. 120)³¹. Deste modo, é importante que a imaginação se credibilize por uma pedagogia que faça das suas representações simbólicas uma fonte de sentido antropológico e cultural. Que essas mesmas representações, que no fundo reenviam ao mito e àquilo que Jung denominava de arquétipos, contribuam para que a consciência “possa construir o sentido da sua vida, das suas ações e das experiências de pensamento” e por que não de uma expressão de liberdade e de eufemização quando confrontada à exaustão dos símbolos e mesmo ao calvário da vida e da morte (WUNENBURGER, 2016, p. 118; DURAND, 1979, p. 121-122, 1984, p. 469-470). Deste modo, não é improvável, mas é recomendável, que a imaginação aponte para uma ética, uma sabedoria das imagens criadas e a criar que, como vimos, sempre impõem uma pedagogia da imaginação que ajude, como nos ensinou Gaston Bachelard, a “Sonhar os devaneios e a pensar os pensamentos” (1984, p. 152).

³⁰ A este respeito, Jean Jacques Wunenburger salienta: “O imaginário aparece como uma manifestação antropológica benéfica para construir significações, normas e sentidos para a experiência humana. No entanto, este imaginário individual ou social pode degradar-se, mesmo degenerar e favorecer desordens psíquicas e delírios coletivos, tornando-se loucura. Neste caso, o imaginário vem perturbar as funções perceptiva ou cognitiva e inibe as funções adaptativas. Esta deriva do imaginário foi amplamente destacada na história das ideias e frequentemente serviu para desconsiderar e mesmo desvalorizar a imaginação e o imaginário como tipos de produção psíquica. A patologia do imaginário deixa-se abordar tanto na sua manifestação individual que coletiva” (1996, pp. 46-47).



Referências

ARMSTRONG, Michel. **The Pedagogy of the Imagination**. Learning Landscapes, v.2, 2009, p. 43-56

BAUDELAIRE. **Œuvres Complètes**. 6^è réimp. Paris : Robert Laffont, 1995.

BACHELARD, Gaston. **Poétique de la rêverie**. 8^è éd. Paris : PUF, 1984.

_____. **La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination et la matière**. 15^o réimp. Paris : José Corti, 1992.

BECQ, Annie. **Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814**.

Paris:AlbinMichel, 1994.

BOWRA, C. M. **The Romantic Imagination**. London: GeofreyCumberlege/Oxford University Press, 1950.

CASSIRER, Ernst. **Essai sur l'homme**. Trad. de Norber Massa. Paris : Les Éditions de Minuit, 1975.

CHARBONNEL, Nanine. **La Tâche Aveugle. L'Important, C'est d'Être Propre**. II Tome. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1991.

_____. **La Tâche Aveugle. Philosophie du Modèle**. Tome III. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1993.

COLERIDGE, Samuel Taylor. Biographia Literaria. In. JACKSON, H. J. (ed.). **Samuel Taylor Coleridge**. The Major Works, including BiographiaLiteraria. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 155-482.

CORBIN, Henry. **Mundus imaginalis ou L'imaginaire et l'imaginal**. Cahiers Internationaux de Symbolisme, n^o 6, 3-26, 1964.

_____. **L'Imagination Créatrice dans le Soufisme d'Ibn'Arabî**. 2^è éd. Paris : Flammarion, 1976.

_____. **Corps Spirituel et Terre Céleste. De l'Iran Mazdéen à l'Iran Shî'ite**. 2^è éd. Paris : Éditions Buchet/Chastel, 1979.

DURAND, Gilbert. **Science de l'homme et tradition. Le nouvel esprit anthropologique**. Paris : Berg International, 1979.

_____. **A imaginação simbólica**. Trad. de Maria de Fátima Morna. Lisboa: Arcádia, 1979^a.

_____. **Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale**. 10^è edit. Paris: Dunod, 1984.



DROUIN-HANS, Anne-Marie. **Éducation et utopies**. Paris: Vrin, 2004.

DUBORGEL, Bruno. **Imaginaire et pédagogie. De l'iconoclasme scolaire à la culture des songes**. Toulouse:Privat, 1992.

EGAN, Kieran. **The origins of imagination and the curriculum**. In: EGAN, Kieran; NADANER Dan (Editors). *Imagination and education*. Milton Keynes: Open University Press, 1988, p. 91-127.

_____; NADANER Dan (Editors). **Imagination and education**. Milton Keynes: Open University Press, 1988^a.

_____. **Imagination in teaching and learning: ages 8 to 15**. London: Routledge, 1992.

_____. **Fantasia e imaginação: su poder en la enseñanza. Una alternativa a la enseñanza y el aprendizaje en la educación infantil y primaria**. Traducido por Pablo Manzano. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia/Ediciones Morata, S. L., 1994.[Trad. da obra **Teaching as Story Telling. An alternative approach to teaching and curriculum in the elementary school** (1986)]

_____. **Mente de Criança. Coelho Falantes & Laranjas Mecânicas**. Trad. de Lígia Teopisto. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

_____. **An imaginative approach to teaching**. San Francisco: Jossey-Bass, 2005.

_____. **Por que a imaginação é importante na educação?** Trad. de Maria Cristina Keller Frutuoso e Gladir da Silva Cabral. In: FRITZEN, Celdon; CABRAL, Gladir S. (orgs.). **Infância: Imaginação e Educação em Debate**. São Paulo. Papyrus Editora, 2007, p. 11-37.

FABRE, Michel. **Penser la formation**. Paris : éditions Faber, 2015.

FLEURY, Cynthia. **Métaphysique de l'imagination**. Paris: Éditions d'Écart, 2000.

FREIN, Mark. **Pedagogy of the Imagination**. Vancouver: University of British Columbia, 2007.

GARAGALZA, Luis. **Hermenéutica Simbólica**. In: ORTIZ-OSÉS, A. & LANCEROS, P. (Dirigido por). *Diccionario de Hermenéutica*. 4^a ed. rev. y ampliada. Bilbao: Universidad de Deusto, 2004 p. 197-200.

GUSDORF, Georges. **Le romantisme II. L'homme et la nature**. Paris : Payot, 1993.
HALPIN, David. *Romanticism and education: love, heroism and imagination in pedagogy*. New York : Continuum, 2007.

HAMELINE, Daniel. **L'Éducation, Ses Images et Son Propos**. Paris: ESF, 1986.



HOLTON, Gerald. **L'imagination scientifique**. Traduit de l'anglais par Jean-François ROBERTS *et al.* Paris: Gallimard, 1981.

HUXLEY, Aldous. **Admirável mundo novo**. Trad. de Mário Henrique Leiria. Porto: Público, 2003.

JEAN, Georges. **Pour une pédagogie de l'imaginaire**. Paris : Casterman, 1991.

KANT, Emmanuel. **Œuvres philosophiques. III. Les Derniers Écrits**. Trad. par Pierre Jalabert. Paris : Gallimard, 1986. [A citação foi extraída da obra intitulada **Anthropologie du Point de Vue Pragmatique**].

KAUFMANN, Pierre. **Imaginaire et Imagination**. Paris: Encyclopaedia Universalis, Éditeur à Paris, Vol. 11, 1989, p. 936-943.

KIRKPATRICK, Edwin Asbury. **Imagination and its place in education**. Chestnut Hill MA: Adamant Media Corporation, 2007.

MALRIEU ; Philippe. **La Construction des Imaginaires**. Paris:L'Harmattan, 2000.
MOCK, Ruth. **Education and Imagination**. London: Chatto & Windus, 1970.

MONTAIGNE, Michel. **Da educação das crianças**. In: MONTAIGNE, Michel. **A Educação das Crianças**. Trad. de Rosemary Costhek Abílio. S. Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 31-122.

MORIN, Edgar. **La Tête Bien Faite. Repenser la réforme. Réformer la pensée**. Paris. Éditions Du Seuil, 1999.

_____. **Les Sept Savoirs Nécessaires à L'éducation du Futur**. Paris : Seuil, 2000.

_____. **Enseigner à Vivre. Manifeste pour Changer L'Éducation**. Paris : Actes Sud/Play Bac, 2014.

MORIN, Lucien; BRUNET, Louis. **Philosophie de l'éducation. La formation fondamentale**. Sainte-Foy-Bruelles : Les Presses de l'Université Laval/De Boeck-Wesmael, 1996.

NIELSEN, Thomas William; FITZGERALD, Robert and FETTES, Mark (Edited by). **Imagination in Education Theory and Practice: A Many-sided Vision**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

ORWEL, George. **1984**. Trad. de Ana Luísa Faria. Lisboa: Antígona, 2007.

PASSMORE, John. **The philosophy of teaching**. London: Duckworth, 1980.



POSTMAN, Neil. **Tecnologia : quando a cultura se rende à tecnologia**. Trad. de Jorge Pinheiro. Lisboa: Difusão Cultural, 1994.

_____. **O Fim da Educação. Redefinindo o Valor da escola**. Trad. de Cassilda Alcobia. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

REBOUL, Olivier. **Les valeurs de l'éducation**. Paris : PUF, 1992.

RICOEUR, Paul. **Do Texto à Acção. Ensaios de Hermenêutica II**. Trad. de Alcino Cartaxo e Maria José Sarabando. Porto : Rés, s. d.

SOLA, Giancarla. **Umbildung. La « Trasformazione » nella Formmazione dell'Uomo**. Milano : Studi Bompiani, 2003.

SÉRGIO, António. **Obras Completas.Ensaios**. Tomo VII.Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1974.

SERRES, Michel. **Petite poucette**. Paris: Le Pommier, 2012.

SOURIAU, Étienne. **Vocabulaire d'esthétique**. 2^e éd. Paris : PUF, 2004.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. Pedagogia do imaginário e função imaginante: redefinindo o sentido da educação. **Olhar de professor**, 9 (2), 2006, 215-227.

_____. **É Possível “Educar” a Imaginação?**. Conferência proferida no Colóquio Pesquisa em Educação: trajeto do imaginário em educação, na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus de Araraquara, em 28/03/2012, p. 1-19 [texto não publicado].

WARNOCK, Mary. **Educating the Imagination**. Royal Institute of Philosophy Lectures, v. 11, 1976-1977, p. 44-60. [Volume dedicado aos *Human Values*. Edited by Godfrey Vesey].

WHITE, Alan R. **The language of Imagination**. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. Déclin et renaissance de l'imagination symbolique. **Sociologie et sociétés**, vol. XVII, n° 2, 1985, p. 41-51.

_____. **L'Imagination**. Paris : PUF, 1991.

_____. La « Bildung » ou l'imagination dans l'éducation. In BOUVERESSE, Renée (Textes réunis et publiés par). **Education et philosophie. Écrits en l'honneur d'Olivier Reboul**. Paris: PUF, 1993, p. 59-69.

_____. **Philosophie des images**. Paris : PUF, 1997.

_____. **La Vie des Images**. Grenoble : PUG, 2002.



_____. La créativité imaginative, le paradigme autopoïétique (E. Kant, G. Bachelard, H. Corbin). In FLEURY, Cynthia. *Imagination, imaginaire, imaginal*. Paris: PUF, 2006, p. 153-182.

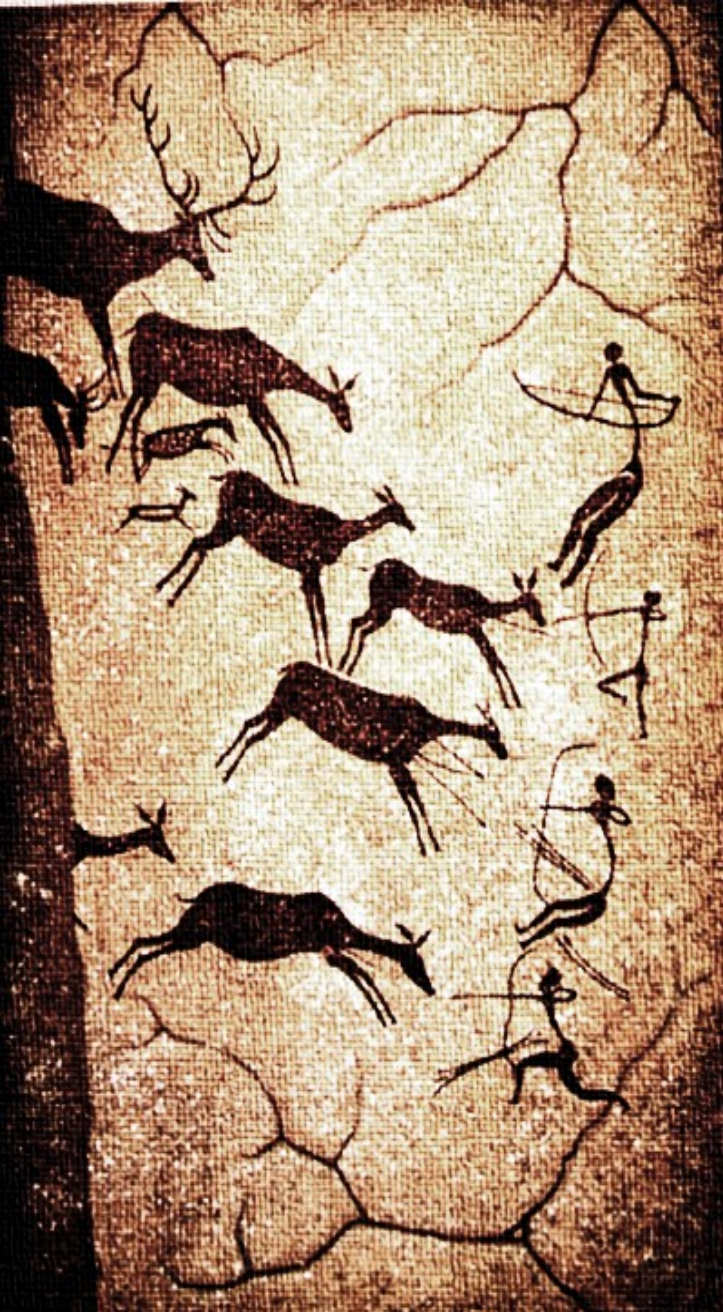
_____. **L'Imagination Mode d'Emploi**. Paris : Éditions Manucius, 2011.
_____. La métamorphose de l'âme. **Encyclopédie de L'Agora**, texto obtido em [http: www.agora.qc.ca](http://www.agora.qc.ca), acedido em 17-09-2011^a, p. 1-6.

_____. **Gaston Bachelard. Poétique des Images**. Paris: Mimesis, 2012.

_____. Une alternance éthique. In WUNENBURGER, Jean-Jacques (sous la dir. de). **Gaston Bachelard. Science et poétique, une nouvelle éthique ?**. Paris : Hermann, 2013, p. 563-570.

_____. **L'Imaginaire**. 3^e éd. Paris: PUF, 2016.

Submetido em: 09/06/2017. Aprovado em: 18/07/2017.



GEORG SIMMEL ET LA SOCIOLOGIE DU FUTILE. DANS LES ANFRACTUOSITÉS DU SOCIAL ET DE L'INTIME...

Philippe Joron*

Resumo: Georg Simmel, reconhecido primeiramente pela elaboração de uma sociologia chamada de 'formel', nos lembra que a produção de conhecimento sociológico às vezes assume caminhos e vias as quais pensamos que não eram estritamente científicas, mas que se revelam essenciais para a compreensão da realidade social.

Palavras-chave: Georg Simmel; Realidade Social; Sociologia do Fútil

Résumé: Georg Simmel, reconnu d'abord par l'élaboration d'une sociologie qualifiée de formelle, rappelle que la production de la connaissance sociologique peut parfois prendre des tournures et des voies dont on pensait qu'elles n'étaient pas strictement scientifiques, mais qui se révèlent pourtant essentielles dans la compréhension de la réalité sociale.

Resumen:: Simmel. Realidad. Social. Sociología del fútil.

**Professeur des Universités en sociologie, Vice-Président de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 et Directeur de la Faculté des Sciences du Sujet et de la Société – UFR 5.

Dernières publications: A vida improdutiva, Georges Bataille e a heterologia sociologica, Porto Alegre, Editora Sulina, Col. « Imaginario Cotidiano », 2013;

La fête à pleins bords. Bayonne: fêtes de rien, soif d'absolu, Paris, CNRS Éditions, 2012; La vie improductive. Georges Bataille et l'hétérologie sociologique, Montpellier, PULM, Coll. « Sociologie des imaginaires », 2009; Violences et communication, Cahiers de l'IRSA, Montpellier, PULM, 2006.

Paris, França.

Email: philippe.joron@univ-montp3.fr



REVISTA
MEMORARE

 UNISUL
UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAÍ
www.portaldeperiodicos.unisul.br
ISSN 2358-0593

Dans la fondation et l'institutionnalisation de la sociologie entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle en Europe, Georg Simmel fait figure d'acteur incontournable. D'une manière volontiers maladroite et sans doute infondée, d'aucuns situent son œuvre, par ordre d'importance, derrière celles de Max Weber, d'Émile Durkheim ou encore de Vilfredo Pareto, bien que son auteur ait eu un succès soutenu à son époque, aussi bien en Allemagne qu'en France, où il publiera de nombreuses études dans les années 1890, dont une considérée comme une référence incontournable en France : « Comment les formes sociales se maintiennent » (in *L'Année sociologique*, revue fondée par É. Durkheim).¹

Entre autres apports fondamentaux à la constitution de cette nouvelle discipline, la sensibilité simmelienne à l'égard des problématiques sociales élaborera deux orientations heuristiques, d'expression compréhensive et non pas exclusivement d'obédience explicative, qui lui valurent également bon nombre de critiques (notamment de la part d'É. Durkheim), une mise en quarantaine entre les deux guerres par l'École française de sociologie, puis une reconnaissance méritée aux États-Unis avec l'École de Chicago.

D'abord, l'élaboration d'une sociologie qualifiée de formelle, formaliste ou formiste. Georg Simmel propose ainsi une distinction praticable entre contenu et contenant, c'est-à-dire au niveau de la société, entre les phénomènes qui relient les individus associés et les formes diverses que peut prendre l'association de ces mêmes individus inter-agissants. C'est là une visée épistémologique d'importance puisque selon Simmel, toute la légitimité de la sociologie repose sur l'étude de ces formes sociales, indépendamment des contenus invoqués et exprimés. En fait, il s'agit pour lui de découvrir les invariants de la vie sociale, et c'est en cela que l'on peut qualifier sa sociologie de systématique. Cette orientation resta à l'état d'ébauche, parfois paradoxale, souvent peu sustentée dans sa constitution programmatique.

Ensuite, une orientation interactionniste, qui eut bien plus de succès que la première, sans doute parce qu'elle répondait à des considérations davantage sociologiques que philosophiques. Cette sociologie de l'interaction sociale, au centre de

¹ Georg Simmel, « Comment les formes sociales se maintiennent », in *L'Année sociologique*, volume I, (1896-1897), Paris, Félix Alcan, 1898, pp. 71-107.



laquelle on retrouve le concept fondamental d'action réciproque, insiste notamment sur : la production incessante de rapports sociaux, de relations réciproques entre les individus et les groupements humains ; l'existence de forces et mouvements contradictoires (attraction-répulsion ; cohésion-dispersion ; intégration-désagrégation ; association-conflit) ; l'irréductibilité d'un vitalisme ambiant. La vie sociale est ainsi comprise comme un flux continu de dynamiques faites de ressemblances et de dissemblances, de tensions et d'équilibres entre des forces contradictoires mais nécessaires les unes par rapport aux autres.

Sur la base de la distinction opérée entre contenu et contenant, il est possible d'affirmer ici que la sociologie formelle ou formiste contient en quelque sorte la sociologie de l'interaction sociale, bien que la seconde soit plus accessible que la première en termes d'interprétation et de mise en pratique sociologique.

Prenons un exemple. Nous avons dit que la sociologie de l'interaction sociale consistait à analyser les relations inter-individuelles, c'est-à-dire les actions réciproques. Ces actions sont commandées par tout un ensemble de motivations (morale, foi religieuse, désir érotique, intérêt économique, recherche du plaisir, etc.). C'est l'ensemble ou une partie de ces actions qui permet de souder les individus en une société de fait. Ces diverses motivations correspondent donc au contenu d'une action quelle qu'elle soit. Mais ces actions réciproques produisent un « quelque chose » que Simmel appelle « forme sociale ». Entre autres exemples, celui de la mode qui, en tant que forme sociale, « permet de conjointre en un même agir unitaire la tendance à l'égalisation sociale et la tendance à la distinction individuelle, à la variation ». Sur un tout autre registre, on pourrait également dire que la fête, d'une façon générique, est une forme sociale qui reprend ces mêmes caractéristiques. Elle est en effet le produit d'actions réciproques, déterminées par des circonstances de temps et de lieu, alimentées par des motivations diverses (instincts de grégarité, désir de similitudes dans un esprit/corps communautaire, désir de distinction vis-à-vis de la société globale ou à l'égard de tout ce qui représente la vie quotidienne. La fête, tout autant que la mode, est donc une forme sociale qui est elle-même en interaction constante avec d'autres formes sociales, lesquelles influent sur elle au même titre qu'elle exerce en retour un type de coercition sur les autres. Elle est non seulement la résultante de certaines interactions entre les individus, mais encore le produit de ses propres interactions avec d'autres formes sociales. En ce sens, il est possible pour le sociologue



de les appréhender dans un processus d'objectivation: par abstraction, il lui revient de mettre en évidence une logique de fonctionnement propre à ces formes sociales, et donc une espèce d'autonomie, sinon complète du moins partielle, qui les rend un tant soit peu indépendantes vis-à-vis des acteurs sociaux grâce auxquels elles se maintiennent pourtant.

Repères biographiques

Georg Simmel est né à Berlin en 1859, une métropole alors en pleine expansion. Son père, homme d'affaire juif converti au protestantisme, mourut très tôt; c'est un ami de la famille qui assurera son rôle de tuteur auprès du jeune garçon. Il semble qu'il n'ait pas eu de relations privilégiées avec sa mère. Le manque de repères affectifs et d'enracinement familial explique sans doute quelques traits de sa personnalité: sens de la marginalité, de la différence, mais aussi de l'insécurité, du déséquilibre et de la contradiction. Un manque d'attache qui se traduit également dans sa sociologie en terme de liberté d'action et de pensée (cf. ses analyses sur le pont et la porte, ou sur l'Étranger).

Le jeune Simmel entreprend des études à l'université de Berlin où il s'intéresse aussi bien à la philosophie qu'à l'histoire, à la psychologie mais aussi aux sciences sociales, à l'art et à la littérature. Cette boulimie intellectuelle le définira plus tard comme un essayiste, bien davantage que comme un spécialiste; un insatiable curieux investissant tous les domaines du savoir dont ceux de l'économie, du politique et du religieux. Véritable esthète de la pensée sociale, Georg Simmel eut beaucoup d'admirateurs mais cependant aucun disciple. Il n'était pas comme Émile Durkheim un fondateur d'École et il ne ressentait aucune vocation, selon ses dires, à transmettre un quelconque héritage sociologique.

A partir de 1885 il enseigne à l'université de Berlin la logique morale, l'esthétique, l'histoire de la philosophie, la psychologie sociale ainsi que la sociologie. C'est à partir de cette époque qu'il remporte un véritable succès non seulement auprès de ses étudiants, mais également au sein de l'élite culturelle berlinoise. Ses livres et ses articles s'exportent en Europe et aux Etats-Unis.

Son poste d'enseignant est précaire (privatdozent): chargé de cour vacataire, et il le restera durant 15 ans. En 1901, il obtient finalement un poste de professeur



extérieur, sans traitement fixe ni possibilité de participer aux affaires internes de l'université: toutes ses candidatures à des postes de professeur titulaire n'auront aucune issue favorable, aussi bien à l'Université de Berlin que dans celles où se trouvaient des postes vacants.

Ce refus systématique des autorités académiques allemandes s'explique en partie par son non conformisme académique: l'éclectisme de Simmel va à l'encontre des normes et des valeurs universitaires; mais encore par son franc succès dans les milieux artistiques et littéraires allemands, que ne fréquente pas ou peu l'intelligentsia universitaire; enfin par l'insidieux anti-sémitisme qui sévissait alors dans les instances dirigeantes des universités allemandes.

Il faudra attendre janvier 1914 pour qu'il soit définitivement nommé professeur à l'Université de Strasbourg. Il avait alors 56 ans. Les quatre dernières années de sa vie (il mourut en septembre 1918) furent donc celles de la guerre franco-allemande qui limita fortement ses activités d'enseignant: pas ou peu d'étudiants, lesquels étaient envoyés sur le front; pas ou peu de salles de cours, lesquelles étaient transformées en salles d'hôpital.

Ces années de guerre le conduisirent paradoxalement à militer en faveur d'un nationalisme exacerbé alors qu'il s'était jusque-là abstenu de tout engagement politique, à l'inverse de Max Weber et d'Émile Durkheim qui ont toujours conçu leurs problématiques sociologiques respectives en relation avec la possibilité d'une action (politique) dans la vie sociale. Comme l'écrit Pierre-Jean Simon dans son Histoire de la sociologie, peut-être que « la guerre lui fournissait l'occasion d'échapper, par fusion dans la communauté politique, à la condition 'd'étranger' et à la marginalité qui avait sa vie durant été son lot ».

L'œuvre de Simmel fut souvent critiquée compte tenu de son contenu psychologisant. Durkheim lui reprochera notamment de focaliser exclusivement ses analyses sur l'individu et non sur le social. Or, il se trouve que les préoccupations de recherche de Simmel ne portent sur aucun des deux termes en particulier, mais sur leur constante interaction. Ce qui importe pour lui, c'est de déchiffrer le sens du social, dans un rapport permanent et créateur entre une société conçue comme produit des actions individuelles et des individus conçus également comme produits des actions et des institutions sociales. Le lien social se situe donc au point de rencontre de l'individu et de



la société, lesquels sont insérés dans un milieu naturel. C'est dans ce système englobant, ce que Edgar Morin appellera plus tard une écologie ou ce qu'Austin Berque comprendra comme une mésologie, que se tissent les liens sociaux.

Le relativisme sociologique

Émile Durkheim et son École reprocheront également à Georg Simmel son manque de rigueur scientifique, notamment au sujet de ses méthodes jugées trop subjectives ou esthétisantes, et dans la supposée imprécision des notions dont il usait. Lui seront également reprochés, nous l'avons dit, son éclectisme, sa manie de toucher un peu à tous les domaines sans y mener des recherches approfondies, son manque d'esprit de spécialisation, son déséquilibre constant (et irritant pour un Durkheim positiviste) entre la subjectivité de l'artiste et l'objectivité du scientifique. Mis à part Célestin Bouglé (durkheimien orthodoxe) qui continuera à « fréquenter » la sociologie simmelienne, Émile Durkheim et ses condisciples s'interdiront toute relation de voisinage intellectuel avec Georg Simmel à partir des années 1900-1901.

Comme le fait remarquer Georg Lukács dans sa post-face à la Philosophie de l'amour, « l'importance historique de Simmel tient au fait qu'il fut dès ses tous débuts le représentant le plus marquant du pluralisme méthodologique ». Le pluralisme simmelien, foncièrement original mais aussi marginal dans une époque où le matérialisme et le positivisme étaient de rigueur dans tous les secteurs des sciences humaines, ce pluralisme donc ne se traduit pas, comme on pourrait facilement le penser, par un relativisme portant sur nos capacités d'énonciation: en effet, en tant que doctrine philosophique, le relativisme présuppose que la connaissance ne saurait être absolu. Or, Georg Simmel insiste sur la nécessité d'un absolu dans nos possibilités d'énonciation de la réalité, à tout le moins dans sa recherche. Tout concept, toute notion, toute perspective abordée doit aller au fond des choses, dans les limites que la connaissance et la réalité imposent. Il faut donc de la rigueur dans l'énonciation, c'est-à-dire dans nos modes de représentation savante de la réalité.

Mais il est également vrai, nous dit Simmel, qu'une seule perspective, qu'un seul angle d'approche ne saurait embrasser la totalité de la réalité, puisque celle-ci est multiforme et seulement en partie accessible par la subjectivité de l'observateur. C'est à



ce niveau-là que se situe le relativisme de Simmel: « en ce sens que l'existence n'est pas connaissable en elle-même, absolument, mais seulement dans ses modes ou phénomènes : autrement dit, on ne peut connaître des choses, mais seulement des relations » . Ce relativisme simmelien porte donc sur « l'imbrication réciproque de points de vue hétérogènes ».

Un tel relativisme, indissociable de la notion de vie sur laquelle insistait tant Simmel dans la plupart de ses études, s'applique également à l'interdépendance du sujet connaissant et de l'objet à connaître, « qui seraient fonction l'un de l'autre, dont les variations seraient corrélatives, et dont la réciprocity complexe de relations, déterminée par une sorte d'équilibre instable du connaître, s'exercerait à travers un va-et-vient incessant d'actions et de réactions ». Ce relativisme simmelien est à rapprocher de la position d'Henri Bergson pour qui « un rapport n'est rien en dehors de l'intelligence qui rapporte ». Cela revient à donner du crédit à l'idéalisme kantien quant aux formes ou aux idées. Mais là où Emmanuel Kant voit des formes a priori immuables, formes ou cadres de l'entendement qui s'imposent à la réalité, Georg Simmel entrevoit plutôt des formes de l'entendement qui sont modelables, modulables, sur lesquelles agissent les divers possibles du monde sensible : « Kant a admirablement mis en lumière l'activité synthétique par laquelle le moi unificateur impose ses formes rationnelles au divers de l'expérience, il n'a pas montré comment l'expérience réagit sur ces formes et les modifie » . Vladimir Jankélévitch, dans sa préface à La tragédie de la culture, crédite ainsi la démarche intellectuelle de Georg Simmel d'un vitalisme sociologique à la fois humble et assoiffé de connaissances, rigoureux et aventurier, qui prend acte de l'illusion des certitudes scientifiques : « la véritable réalité n'est ni la forme immuable et absolue dont les morales rationalistes exaltent la souveraineté despotique, ni le contenu empirique brut de nos tendances et de nos actions, dont le naturalisme affirme la valeur indépendante ; mais bien plutôt la corrélation mobile et dynamique qui lie l'un à l'autre les deux pôles contraires de la moralité » . Ainsi, pour Simmel, l'acte de connaissance est d'abord un acte de vie parce qu'il ne saurait y avoir une adéquation définitive et statique entre les cadres a priori de l'entendement et la réalité empirique: « la connaissance est une vie parce qu'elle est fragmentaire ». Pour le dire autrement, « sujet et objet sont, en droit, deux absolus qui, en fait, se cherchent, se poursuivent, se rapprochent sans cesser l'un de l'autre et s'unissent provisoirement dans ce compromis toujours menacé, toujours



instable qu'est le savoir humain ». Dans la même lignée rationaliste que Hegel, Simmel pense que rien ne saurait échapper à l'analyse et il va même au delà de l'idéalisme hégélien puisque selon lui, même le superficiel revêt un sens « et se rattache par quelque voie que ce soit, au profond, à l'essentiel ». A l'inverse du dogmatisme sociologique de Durkheim, la sociologie esthétique de Simmel porte sur les aspects apparemment insignifiants de la vie quotidienne et elle leur donne ainsi une véritable valeur scientifique. Tout comme la pensée n'a de sens que dans des limites dont elle doit savoir s'extirper de temps à autre pour accéder au vrai savoir (ou au gai savoir de Nietzsche), de même la réalité ne peut se limiter à des domaines circonscrits par avance qui donneraient leur légitimité aux sciences humaines et en particulier à la sociologie. Ainsi, à titre d'exemples, ses centres d'attention portent sur: la mode (1895); la signification esthétique du visage (1901) ; le pont et la porte (1909) ; la prostitution (1892) ; la psychologie de la coquetterie (1909) ; l'amour ; la ville ; la foi religieuse ; le conflit ; les sens ; etc.

Les conditions de possibilité de la Société

A l'encontre d'Émile Durkheim qui postule la prépondérance du social en tant que principe a priori reléguant l'individu dans un second plan d'importance, Georg Simmel met plutôt l'accent sur la relation entre l'individu et le social, chacun des deux termes s'expliquant par complémentarité. Il cherche ainsi à définir la place de l'individu dans le social: « l'a priori de la vie sociale empirique est que la vie n'est pas entièrement sociale ». De fait, l'individu pour Simmel n'est pas exclusivement un être social et la sociologie ne saurait le réduire à cette seule expression.

Comment la société est-elle possible? Afin de donner quelques éléments de réponse concernant cette problématique de base, Georg Simmel part de l'interrogation d'Emmanuel Kant au sujet des conditions de possibilité de la nature: celle-ci « existe » par le travail de l'esprit qui en classe les éléments disparates, qui établit des connexions causales entre eux, qui les fixe au travers des formes de l'intellect (catégories de l'entendement). On pourrait alors facilement concevoir l'unité du social selon le même principe. Mais il existe une différence radicale entre la nature et la société: si l'unité de la nature (selon la position kantienne) « se réalise exclusivement dans le sujet percevant; elle est produite par celui-ci, avec et à partir des matériaux de sens qui ne sont pas



raccordés en eux-mêmes. Au contraire, l'unité de la société est réalisée par ses éléments, sans qu'il y ait une autre médiation, parce qu'ils sont conscients et opèrent une synthèse ; cette unité n'a besoin d'aucun observateur ». Ainsi, la réalisation de l'unité synthétique qu'est la société (ou l'être-société) est de la responsabilité de chacun des éléments de la société qui se savent liés entre eux. Il existe en chaque individu une connaissance immédiate portant sur la conscience d'être socialisé et de se socialiser. Ces conditions ou ces formes de socialisation opérante a priori reposent sur deux espèces de dualisme:

- Humain-type / humain-fragment: chaque expression de l'individualité est porteuse d'une représentation de l'humain type. Nous ne pouvons nous empêcher de voir en l'autre une image idéale ou idéelle de l'homme dans toute sa généralité: il y a du général dans le particulier et la compréhension d'autrui s'établira nécessairement dans un rapport à l'être généralisé, parce que nous ne saisissons que des fragments de la réalité profonde de celui sur qui porte notre attention.

- Existence-pour-la-société / existence-pour-soi: « chaque élément d'un groupe n'est pas seulement une partie de la société, mais est en plus quelque chose d'autre ». Ce « quelque chose d'autre » relève de l'intime, de ce qui ne saurait être absolument partagé avec d'autres. Mais cette même intimité, c'est-à-dire ce qui appartient en propre à l'individu, ce qui en fait sa singularité au-delà de toute espèce d'imposition, détient une influence sur la façon dont il envisage et pratique ses rapports aux autres: « la manière dont il est socialisé est déterminée ou co-déterminée par la manière dont il ne l'est pas ». Georg Simmel donne l'exemple de l'étranger, du pauvre, du criminel, mais ceci est valable pour chaque individu dans l'expression même de sa propre singularité. Chacun se détermine socialement par une fonction sociale, mais cela n'exclut pas l'expression d'un être-pour-soi, d'une intériorité (plus-être) dans l'élaboration de l'être-pour-la-société: « la vie se déroule comme si tous ses membres se trouvaient dans une relation d'unité, de telle manière que chacun d'eux, précisément parce qu'il est celui-là et non un autre, dépend de tous les autres, et tous les autres dépendent de lui ».

C'est donc aussi dans ce « plus-être » et cet « être-pour-soi » que se meuvent les individus sociaux: « le fait que la société soit une structure composée d'êtres qui se trouvent à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de cette structure constitue l'une des informations sociologiques les plus importantes ». La prise en compte de cet « être-pour-soi », que Simmel appelle également « âme » ou « personnalité », implique la dimension



sociale de l'individu et conséquemment, son appréhension sociologique. Ce sont ces deux dimensions, intérieure et extérieure, qui « définissent la position entièrement unitaire de l'homme qui vit en société ». En lui vivent deux déterminations qui s'opposent de façon logique: celle qui le place dans le monde comme membre d'un groupe ou d'une communauté, et celle qui le situe dans un repli sur lui-même, vers son propre centre intérieur. En ce sens, la société est composée « d'êtres qui d'une part se ressentent pleinement comme des existences sociales et qui d'autre part, en conservant le même contenu, se ressentent comme des existences pleinement personnelles ».

Un autre texte de Simmel permet d'insister davantage sur cet ensemble de liaisons et de dé-liaisons dont est pétrie la vie sociale: « le Pont et la Porte ». Il s'agit d'un texte à forte charge métaphorique et symbolique qui met l'accent sur l'idée d'interaction réciproque, idée que l'on trouve dans la dimension même du conflit. Le pont permet en effet d'établir une liaison entre deux ou plusieurs individus, c'est un point de passage, une mise en relation ou en rapport. C'est ce qui permet également l'unité. Quant à la porte, elle met en lumière l'idée de séparation, de distinction, de dissociation. Le premier terme renvoie à la sécurité et à l'harmonie, alors que le second symbolise l'instabilité et la divergence.

Sociologie du conflit

Georg Simmel met ainsi en relief une caractéristique permanente de l'esprit humain, que l'on retrouve dans ses univers de socialisation: une double tendance à l'unité et à la différenciation, à l'uniformisation et à la particularisation, à la totalisation et à l'individualisation, au consensus et au dissensus. C'est là un trait spécifique de l'individu en société, sur lequel toute relation est fondée. Mais, toujours selon Simmel, il ne peut y avoir de dépassement de cette situation, mais seulement une coexistence d'éléments contradictoires dont « le combat est déjà la solution de la division entre les contraires » ; on ne peut apporter de solution définitive à cette dichotomie existentielle : ni politique, ni économique, ni religieuse. L'individu doit vivre pleinement sa condition, faite d'unité et de séparation, d'intégration et de désintégration, parce qu'elle est faite de forces attractives et répulsives, à l'image du mouvement de l'existence ou de la vie. C'est ce



mouvement qui construit sans cesse de nouvelles formes, qu'elles soient biologiques ou psychologiques, historiques ou sociales.

Le conflit n'est donc pas selon Georg Simmel le produit pathologique d'une société en perdition ou en rupture, comme tendait à le soutenir Emile Durkheim. Pour le sociologue allemand, il s'agit d'un phénomène normal. Il est même un gage de bonne santé ou de bonne vitalité sans lequel une société ne saurait subsister. Selon le [eliminar] l'analyse de Julien Freund, spécialiste de l'œuvre de Georg Simmel, « la lutte est une forme de la socialisation qui par sa négativité même prend une signification positive. En effet, du fait même de leurs discordes, les individus et les groupes entretiennent des actions réciproques qui sont à la base de toute société ». Les formes sociales ne sauraient donc être complètement centripètes et harmonieuses. D'un point de vue empirique, une société faite seulement d'harmonie et de tendances à l'unification serait non seulement inconcevable mais se révélerait surtout impraticable ou viable. Si tel était le cas, elle se situerait en dehors du mouvement de la vie, et donc dans une position extérieure à la réalité, qu'elle soit culturelle ou naturelle.

Le conflit est analysé par Simmel dans une optique anthropo-sociologique relativement ouverte dans la mesure où il l'intègre à cette dimension existentielle du combat incessant entre la vie et la mort, de l'antagonisme vital existant entre des forces incompatibles mais dont la rencontre et les frictions mutuelles sont éminemment nécessaires. Le conflit est par nature l'expression d'antagonismes individuels et sociaux dans lesquels sont en jeu le désir de posséder des biens matériels ou symboliques et la volonté de dominer ceux qui ne les détiennent pas ou qui en furent dépouillés au préalable. Il peut être également un moyen nécessaire pour rétablir un équilibre, pour répondre à un besoin de première urgence, pour s'acquitter d'une injustice ou d'une frustration qui ronge l'âme. Dans cette perspective, il permet de réunir ce qui a été dispersé, de rétablir l'homogénéité de ce qui a été disloqué et il fait partie intégrante du processus de socialisation qui tarade en permanence les individus. Il serait donc, de manière pour le moins paradoxale, créateur de lien social.

Georg Simmel part du constat selon lequel chaque individu serait en partie déterminé par une pulsion primaire d'hostilité ou d'agressivité, par une inclination à l'opposition, tout comme le serait le monde cosmique et social. Ce qui fait l'unité de la psychologie de l'individu et donc de son comportement social, ce qui porte son entièreté,



ce sont ses fondements contradictoires faits d'attraction et de répulsion. C'est cette contradiction permanente qui définit en quelque sorte les caractéristiques vitales de l'existence. Cette contradiction, ce mouvement incessant d'attraction et de répulsion, s'inscrit dans une logique de différenciation et de similitude qui est elle-même contradictoire. Tous les individus sont différents les uns par rapport aux autres, tant du point de vue de leurs caractéristiques physiques que de celui de leurs personnalités respectives, même s'ils partagent une même culture, croyance similaire, une semblable idéologie. Mais il arrive parfois que les opinions divergent, que les idées s'opposent, que les points de vue s'affrontent dans l'exacerbation. Toujours selon Simmel, ces divergences et ces oppositions sont nécessaires, pour ne pas dire vitales, parce qu'elles permettent à chaque individu de supporter l'existence criante de l'altérité, de la différence que l'autre représente. Pour exister, pour m'affirmer en tant que personnalité, pour ne pas rendre ma vie insupportable à mes yeux et dérisoire à ceux des autres, je dois montrer à celui qui me fait face que ses idées ou ses attitudes ne me conviennent pas, qu'elles sont une atteinte à ce que je suis fondamentalement. Si je ne prenais pas le parti de l'opposition, de l'affrontement, je n'aurais d'autre solution viable que de rejeter celui qui perturbe physiquement ou psychologiquement mon existence. Et c'est justement ce rejet qu'il convient d'éviter, parce qu'il défait le lien social. Le conflit permet donc de couturer le tissu social, voire même de le renforcer si nécessaire. Il convient donc de concevoir le conflit en tant que résolution d'un problème, mais s'il est dans la plupart des cas créateur de lien social il ne l'est certainement pas lorsqu'il suppose la destruction totale de l'un des protagonistes en jeu.

Max Weber partage avec Georg Simmel cette conception du conflit selon laquelle sa présence ne saurait être en aucun cas révélatrice d'une pathologie sociale. Pour ces deux sociologues allemands toute société, tout rapport humain, toute personnalité fonctionne sur le principe même du conflit. En ce sens ils ne font qu'exprimer en termes sociologiques ce qu'Emmanuel Kant développait quant à la dialectique de l'homme et de la nature: « l'homme veut la concorde mais la nature sait mieux que lui ce qui est bon pour son espèce, elle veut la discorde ». Cette dernière est donc la condition de possibilité de la première. La discorde est essentiellement positive en termes de dynamique sociale et historique puisque elle rend les hommes capables de dépasser des états de stagnation,



de renverser des situations inertielles et donc passives au profit de leur propre développement.

Sociologie des sens

Il apparaît clair que la sociologie de Georg Simmel se constitue en parallèle de la sociologie durkheimienne, laquelle privilégie l'analyse des institutions, de ces formes sociales au sein desquelles les actions réciproques apparaissent pour le moins durables: l'Etat, les églises, les syndicats, les partis politiques, les classes sociales, etc...

Simmel s'attache surtout à montrer, tout en reconnaissant l'importance de ces formes « durables » dans la production et l'entretien du lien social, que la société est essentiellement fondée sur une infinité de formes de relation et d'action entre les agents ; formes qui pour certaines peuvent paraître futiles ou dénuées d'intérêt mais sans lesquelles la société ne saurait être ce qu'elle est. Ces espèces de relations ou d'actions, peu privilégiées par la sociologie classique, sont autant d'objets de recherche dont il faudrait alors rechercher le sens. C'est pour cette raison que la démarche intellectuelle de Simmel est fondamentalement microsociologique en tentant ainsi de défricher sociologiquement le vaste champ de ce que l'on appelle communément la vie quotidienne, elle-même faite de relations durables ou éphémères, utiles ou futiles, conscientes ou inconscientes : « c'est en cela que consistent les actions réciproques entre les éléments qui soutiennent toute la fermeté et l'élasticité, toute la multiplicité et toute l'unité de la vie en société » . C'est aussi ce qui fait l'originalité de Simmel. Selon lui, la sociologie ne peut se borner aux seules caractéristiques apparentes de la vie sociale. Ces formes durables ne sont pas seules représentatives de la vie sociale en général. Il faut aller au-delà des apparences, fouiller en profondeur le tissu social tel qu'il se donne à voir pour tenter de découvrir, c'est-à-dire de mettre en évidence ce qui reste caché mais participe pourtant des conditions de formalisations des rapports humains.

Il existe une étude de Simmel fortement révélatrice de ce type d'approche sociologique. Il s'agit d'un essai intitulé « Sociologie des sens » publié en 1907. Ce texte met en lumière les interactions sociales à partir de l'échange de regards, de sons, d'odeurs et de touchés entre deux ou plusieurs individus. Ces échanges constituent des interactions immédiates et intimes qui fondent l'essentiel de notre rapport à l'autre. L'œil, la bouche,



l'ouïe, l'odorat et le contact comportent donc des fonctions toutes sociologiques au-delà de leurs seuls attributs physiologiques et psychologiques. Ils sont créateurs de liens sociaux.

Aux dires de l'auteur, ces impressions sensibles éprouvées par tous sont d'un grand intérêt pour le sociologue, parce qu'elles « nous guident dans l'intérieur du sujet, dont elles sont le sentiment d'état d'âme, mais aussi vers l'objet en tant que moyen de sa connaissance ». Ainsi, l'œil se caractérise par une action sociologique dans la mesure où il est le « médiateur », ou le « pont » pour reprendre le langage de Simmel, grâce auquel passent les liaisons et réciprocités d'actions entre deux individus. L'échange de regards joue alors un rôle prépondérant dans le devenir de la relation. C'est sur lui que se fonde d'abord la continuité ou la discontinuité de l'échange.

Georg Simmel envisage également le statut épistémologique de l'œil en tant qu'organe de connaissance: « l'œil que perçoit une autre personne, en dirigeant son regard sur elle, prendra une expression qui variera d'après la façon dont il la regardera; en absorbant une autre personne par le regard, on se révèle soi-même; par la même action, le sujet, tout en cherchant à connaître l'objet, se livre à lui ». Simmel intègre cette analyse des sens dans le contexte des grands centres urbains. Ces derniers, en opposition aux petites villes ou agglomérations rurales, marquent la prépondérance de l'œil sur l'ouïe. Dans les villages, où chacun connaît l'autre, ses habitudes, ses apparences, son mode de vie, l'accent est mis sur l'échange de parole, sur la communication verbale et auditive: on écoute l'autre de même qu'on le remplit de nos paroles. Dans ce contexte, la rencontre visuelle est souvent conditionnée par l'échange verbal.

Mais avec l'apparition des moyens de communication modernes, et en particulier l'instauration de nouveaux moyens de transports plus rapides mais aussi plus anonymes, la communication verbale perd peu à peu de sa substance. Chacun est confronté à l'autre dans le regard et non plus dans l'échange de parole. Nous côtoyons l'autre dans le métro, le bus, le train, pendant des minutes ou même des heures, et seul le sens de la vue est mis à contribution. De ce fait, notre compréhension de l'autre est d'autant plus énigmatique, puisqu'en général nous interprétons ce que nous voyons chez l'autre par ce que nous lui entendons dire; tandis que le contraire est beaucoup plus rare. C'est pourquoi celui qui voit sans entendre est beaucoup plus confus, plus perplexe, plus inquiet que celui qui entend sans voir.



Georg Simmel attribue également à l'odorat une fonction sociologique des plus prépondérantes, avec un résultat plus négatif que positif sur les relations sociales. En effet, le sociologue allemand comprend cet attribut comme « le sens désagréant ou anti-social par excellence », qui permet de sélectionner dans notre entourage ceux qui ne mériteront pas notre attention ou notre estime. Il y a quelque chose d'irrévocable dans l'odorat, une sorte de radicalité qui s'exprime dans les décisions prises, que la raison pourra difficilement contenir: « le fait de sentir l'atmosphère de quelqu'un est pour ainsi dire la perception la plus intime que nous puissions avoir de lui (...) cela doit mener à une sélection et déterminer des distances qui fourniront en quelque sorte l'une des bases sensibles de la réserve sociologique de l'individu moderne ». Simmel va même jusqu'à mettre en relation l'odorat avec les rapports qu'entretiennent les classes sociales entre elles. Ainsi les classes supérieures, aisées, seraient susceptibles de faire des sacrifices en faveur des déshérités et des nécessiteux, à condition de ne pas être en contact direct avec le peuple qui répand la « sueur sacrée » du travail. La question sociale n'est donc pas seulement une question de morale, c'est aussi et surtout une question d'odorat. Là encore, avec l'odorat, c'est l'aspect désagréant de ce sens qui prime sur sa fonction agrégative.

Cette « sociologie des sens » ne traite pas du goût. Mais Georg Simmel publiera trois ans plus tard (1910) une « sociologie du repas » qui mettra en évidence l'esthétique sociologique du goût dans le partage des aliments et des rituels qui y sont attachés.

Ainsi, la mise en forme communautaire du repas ne répond pas exclusivement au besoin vital de s'alimenter et d'éprouver la satisfaction de la satiété. C'est un acte individuel irréductible puisque « ce que l'individu mange ne peut en aucun cas être mangé par un autre ». Mais il existe une autre dimension du repas et de la ritualisation du goût qui est tout aussi importante, sinon davantage que celle de la simple ingestion d'aliments. Selon lui, il y a dans ces occasions de commensalité la recherche d'un être-ensemble fédérateur dont la force d'agrégation est basée sur les formes de consommation, sur la stylisation de l'échange alimentaire, sur les cadres, les règles et les rites en vigueur. Leur pratique et leur respect entraînent une synchronisation et donc un comportement unitaire des personnes qui partagent une même table.

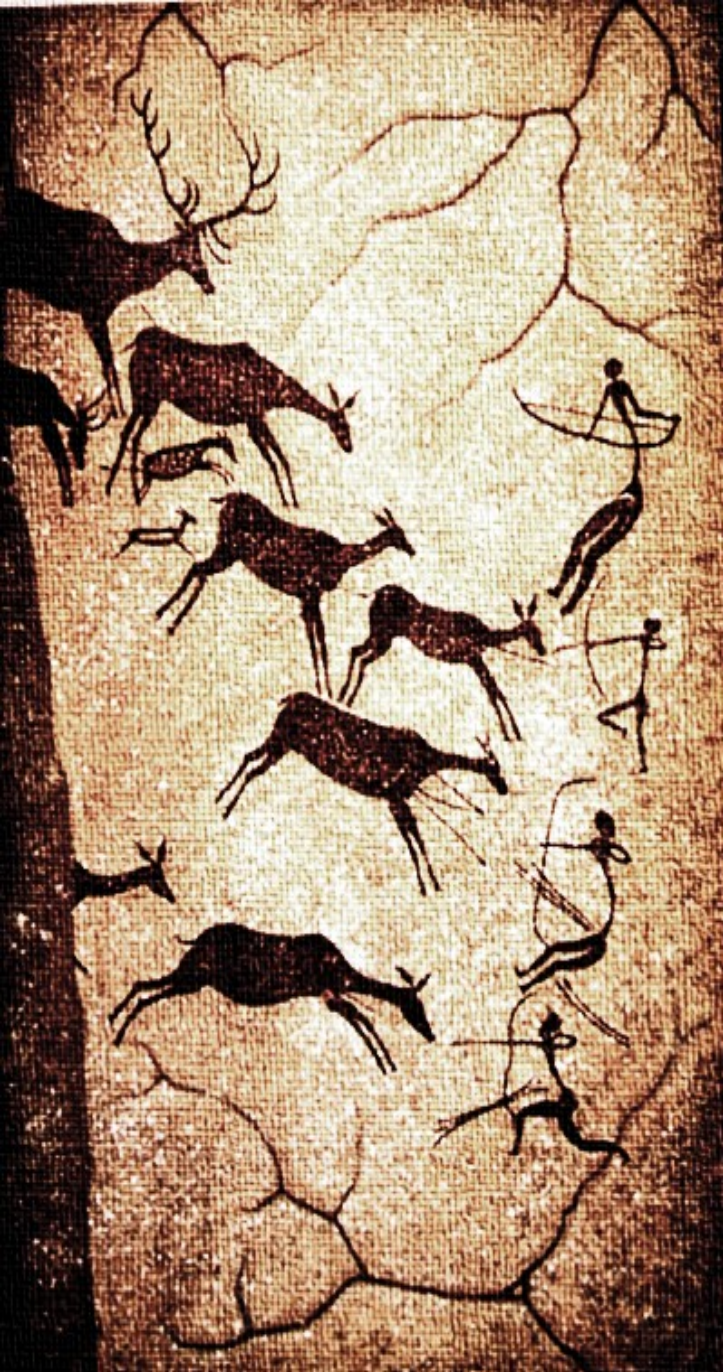
En s'intéressant ainsi à des faits dont on pourrait croire au prime abord qu'ils sont sans importance, Georg Simmel rappelle que la production de la connaissance



sociologique peut parfois prendre des tournures et des voies dont on pensait qu'elles n'étaient pas strictement scientifiques, mais qui se révèlent pourtant essentielles dans la compréhension de la réalité sociale. Comme il le rétorquait à ses détracteurs ou à ceux qui se voulaient les propriétaires de la discipline sociologique, il est « tout à fait futile de vouloir réserver le terme de 'science' à la détermination de loi et de ne pas l'accorder à l'observation des faits, sans laquelle il est impossible de comprendre la réalité ». Avec Georg Simmel, l'observation a force de loi pour qui veut bien lui reconnaître quelques prérogatives en matière de sciences humaines et sociales.

Submetido em: 09/06/2017. Aprovado em: 18/07/2017.





NAS REPRESENTAÇÕES, IMAGENS E IMAGINÁRIOS

Juliana Tonin *
Larissa Azubel **

Resumo: O presente artigo tem por objetivo pensar a relação entre imagens, representações e imaginários. As imagens podem alimentar representações que definem imaginários. Os imaginários são bacias semânticas de onde jorram representações em forma de imagens. Imagens, imaginários e representações se retroalimentam, se interpenetram, se confundem; são senhas sem as quais não se pode pensar a comunicação, mesmo a vida em sociedade. Para refletir sobre as relações complexas entre tais noções, neste estudo trabalhou-se com o aporte teórico de Georg Simmel, Serge Moscovici, Gilbert Durand e Michel Maffesoli, numa perspectiva compreensiva.

Palavras-chave: Representações. Imagem. Imaginários.

Abstract ou Resumen: This article aims to think about the relation between images, representations and imaginaries. Images can feed representations that define imaginaries. The imaginaries are semantic basins from where representations in the form of images overflow. Images, imaginaries and representations feed and intertwine each other; they are codes which one can not think of communication without, neither life in society. To ponder about the complex relations between such notions, in this study we worked with the theoretical supply of Georg Simmel, Serge Moscovici, Gilbert Durand and Michel Maffesoli, a comprehensive perspective.

Keywords: Representations. Images. Imaginaries.

* Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
– PUCRS.
Porto Alegre, RS, Brasil.
Professora Adjunta do Programa de Pós-graduação em
Comunicação Social da Famecos - PUCRS.
Doutora em Comunicação Social pela PUCRS.
E-mail: juliana.tonin@puers.br

** Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
– PUCRS.
Porto Alegre, RS, Brasil.
Doutora pelo Programa de Pós-graduação em
Comunicação Social da Famecos - PUCRS
E-mail: larissazubel@gmail.com



REVISTA
MEMORARE


www.portaldeperiodicos.unisul.br
ISSN 2358-0593

1. Introdução

Toda relação entre os homens faz nascer, em um, uma imagem do outro. A partir dessa premissa, Georg Simmel, argumenta que a interação dos indivíduos procede das representações, contendo uma espécie de “verdade legítima”, na medida em que as relações sociais seriam, inelutavelmente, tributárias dessas imagens mútuas.

As representações, nesse sentido, são quadros estruturantes da sociedade e esta existe apenas pela representação que o homem faz dela. Simmel (1986) explica que ter um lugar possível determina uma sociedade possível, e é através da ligação com o outro que se pode estabelecê-la e conhecê-la. Determina três formas de socialização, sendo a primeira a imagem que o homem faz do outro.

A ideia é que uma pessoa se forma de outra, por mudanças radicais na estrutura do objeto real e estas modificações engendram dois sentidos. Por um lado, vê-se o outro de uma forma generalizante, pois não é possível determinar uma individualidade diferente da própria. A imagem que um homem cria do outro perpassa a semelhança existente entre ambos, porém não é condição determinante, porque há necessidade de uma certa desigualdade simultânea para que haja uma distância e objetividade, bem como uma capacidade intelectual que se mantém, além da igualdade e da desigualdade do ser.

É como se cada um tivesse um ponto profundo de individualidade, um ponto qualitativamente diverso, que se situa longe da distância e objetividade, estes sendo os únicos caminhos possíveis do conhecimento do outro que um homem pode adquirir. Isso permite dizer que uma demonstração perfeita da individualidade alheia é velada. As variações das deficiências dos conhecimentos acabam por determinar as relações mútuas. De toda maneira, a imagem generalizada do outro (“confusão de contornos”) estabelece relações com outras imagens.

Noutro sentido, o homem entende alguém como “tipo homem”, no qual uma individualidade está encerrada. Entende-se o outro dentro, acima ou abaixo de categorias que não representam a sua verdade particular. Com isso, forma-se uma imagem que não é real, tampouco uma imagem de um tipo geral, mas sim a imagem da pessoa como se fosse plenamente ou realizasse a possibilidade ideal que existe em cada homem.



Todos somos fragmentos, não só do homem em geral, mas inclusive de nós mesmos. Somos iniciados, não só do tipo humano absoluto, não só do tipo do bem ou do mal, etc., mas também da individualidade única do nosso próprio eu, que, como desenhado por linhas ideais, rodeia nossa realidade perceptível. (SIMMEL, 1986, p. 44).

Toda representação social é fragmento. E imagens contribuem para a constituição dessa tessitura. Seja uma foto publicada no Facebook, seja o “mocinho” de novela, seja a princesa dos contos de fada. Tanto imagens que se cede de si mesmo como imagens midiáticas que se consome estão impregnadas de especificidades que permitem representações.

Imagens mudam conforme os tempos. Representações também. Especialmente, na mídia audiovisual é perceptível a transformação das representações, que, desde o começo do século XXI, com a complexificação do perfil psicológico de personagens em filmes, novelas e séries de televisão, provocam mudanças que são traduzidas muito fortemente em termos de imagem. Para dar um exemplo bem explícito, princesas perdem vestidos e ganham calças, que lhes levam com mais facilidade em direção a seus objetivos, sem precisar da carona de ninguém. As representações midiáticas contemporâneas são fragmentos “do homem em geral”, de quem as cria e de quem as consome e as reproduz.

Em contrapartida, o olhar do outro é a via dupla para tornar o ser que contempla contemplado, e elevado às categorias que não o revelam pura e inteiramente. Simmel reforça ser impossível não ver nos outros senão fragmentos reais justapostos e que cada um completa uma “mancha cega” a qual não consegue dar-se conta. São estes dados fragmentados as bases das construções íntegras das individualidades alheias.

Trata-se de dados fragmentados que já não se obtém só de olhar para outro, através do contato direto e da experiência encarnada, mas que, hoje são computados também e muito fortemente por nossas experiências nas telas, pelo que se consome através dos mais diversos ecrãs. De modo que o audiovisual e as ficções que dele provém fornecem fragmentos de si mesmo, imagens que ajudam a completar a “mancha cega” em si, elementos para ver o outro: seja este outro um próximo, um contexto, o mundo, enfim, um não-eu.



É a própria prática da vida que obriga a formar uma ideia com o dado que se possui. Devido a isto, a imagem repousa nas “modificações e complementos, na transformação que sofrem os fragmentos dados, ao converter-se no tipo geral e na plena personalidade ideal” (Simmel, 1986, p. 44). Esse processo funciona como um a priori das ações recíprocas que posteriormente se estabelecem entre os indivíduos. O autor exemplifica que numa comunidade profissional cada um vê o outro com um a priori que a própria comunidade impõe aos que dela participam. É ver o outro como parte integrante do círculo, é ver através de um véu.

Véu este que não pretende encobrir as características peculiares do ser uno, mas sim outorgar nova forma, esta sendo a fusão da consciência individual com a do círculo: “(...) este suposto inevitável, que atua de um modo automático, é um dos meios que tem o homem para dar à sua personalidade e realidade, na representação do outro, a qualidade e forma requeridas por sua sociabilidade” (SIMMEL, 1986, p. 45).

Entre membros de grupos distintos as relações se estabelecem da mesma maneira. Simmel mostra, através do exemplo de um encontro entre um civil e um militar, que aquele não consegue prescindir que o outro é militar e, mesmo que ser militar seja nota efetiva de sua individualidade, só o é pelo modo esquemático pelo qual o outro o representa. Isso leva a considerar que a realidade “está velada pela generalização social, com véus que excluem em princípio seu descobrimento, dentro de uma sociedade socialmente muito diferenciada” (1986, p. 45). Em virtude disso, em cada representação entre os homens existem “deslocamentos, abreviaturas e complementos” oriundos dos conjuntos das categorias a priori aliadas ao homem e seu tipo, à sua própria ideia de perfeição e ao grupo social ao qual pertence.

Sobre todos estes elementos paira a ideia da própria definição real. Não é a partir de um conhecimento ideal da individualidade que se torna possível uma relação com o outro, é a partir das modificações e transformações que, como se viu, se situam aquém ou além da definição unitária do ser. Para Simmel, as categorias de entendimento recriam as instituições dadas em novas formas, tornando o mundo cognoscível.

De acordo com Simmel, a segunda forma de socialização é a verificação de que o homem faz parte de uma sociedade, mas também é algo fora dela. Isso quer dizer que uma parte do indivíduo pode não se orientar dentro do círculo, todavia este desencaixe é também a sociedade. Isso funciona como um a priori social e condição positiva para o



homem participar em outros aspectos, outras categorias, fundamentando sua socialidade com sua parte de insocialidade. “A coletividade social se refere justamente a seres aos quais não abarca por completo” (SIMMEL, 1986, p. 46). Por isso a importância do excluído, parafraseando o autor, com referências aos estrangeiros, inimigos, delinquentes e aos pobres, e enfatizando que não somente exemplos extremos fazem parte desta condição, pois isto se aplica em toda a existência individual. Simplificando, é dizer que o homem é um grupo, mas é outro.

A sociedade não existe apenas pela representação estanque do indivíduo em uma categoria. Assim pode-se notar que o geek, jogador online de RPG, pode ser também, engenheiro mecânico, vegetariano, pai solteiro... quantos “eus” cabem em sua imagem? Na imagem que ele faz do outro? Na imagem que seus conhecidos e desconhecidos dele fazem? Inserido na imagem está o grau de admissão que o sujeito estabelece em relação ao estranho, ao social. Para o homo complexus (Morin) ainda há muito de estranho, mas também há muito de interessante, de curioso. A tolerância parece crescente. A intolerância na mesma medida.

É preciso considerar que a subjetividade auxilia na escolha do que o indivíduo reserva para si mesmo e para o outro. Criam-se relações de amor, amizade, ódio, indiferença. Nas palavras de Simmel, é dizer que as ligações se acercam do que o sujeito permite para si, da atividade que dedica ao outro e tudo isso pode resultar, inclusive, em um valor-limite igual a zero. Pensando no audiovisual contemporâneo novamente, a identificação social com personagens específicos também nos falamos nesse sentido. As mudanças e as permanências dos fragmentos, das imagens que compõem as representações desses personagens, que relidos sobrevivem ao tempo, fornecem elementos para se pensar nas representações “do real” na sociedade em que se vive.

O homem sente-se parte da natureza, um elemento integrante, no qual as substâncias e energias o originam e mantêm. Porém, através da alma, sente-se como se sua existência fosse própria, independente, a ponto da radicalização do pensamento de que a natureza é uma representação que ele faz dela. Do mesmo modo acontece seu entendimento da sociedade. Sabe que é produto dela, pela cristalização de um passado, pela determinação das disposições e conteúdos que farão parte, inevitavelmente, da sua existência. Entende, também, que este passado é construído pelo indivíduo e que cada um contribui para a estruturação de um todo inapreensível.



Sabe, além disso, que é membro do todo, que não constitui uma realidade separada, mas que não vive em função de um centro autônomo, e, sim, se caracteriza pela sucessão de relações recíprocas com o outro, pela soma de várias impressões que ultrapassam a existência de si e por si. Assim, “o ponto de vista do qual a existência do indivíduo é ordenada e compreendida pode tomar-se dentro ou fora do indivíduo”. (SIMMEL, 1986, p. 51).

É importante ressaltar que o ser como produto e elemento, o viver pelo e para o centro não significam uma sociedade composta de indivíduos em parte não socializados, mas uma coexistência de sentimentos ora sociais ora pessoais que não acarretam uma mudança de conteúdo. Esta coexistência indica a formatação do social, pela compreensão de ser o fim e o sujeito das próprias evoluções e destinos.

A terceira forma de socialização postula a sociedade como um produto de elementos desiguais. A igualdade nunca é plena, é sempre uma equivalência das pessoas, das obras e das posições, e não das estruturas, vidas e destinos. A vida individual e as relações entre as pessoas possuem algo de particular, algo que não se funde, entretanto, uma vontade construtiva harmoniza o todo e possibilita o próprio funcionamento da sociedade. Esta é uma unidade objetiva, na qual cada parte interage restringindo objetivamente suas funções nas exigências específicas de cada grupo. Simmel, (1986, p. 53), “Aqui o puramente pessoal, o intimamente produtivo, os impulsos e reflexos do eu propriamente dito, permanecem fora de consideração”.

Mesmo considerando o social um campo de existências diferenciadas, plurais, toda a desarmonia, as pulsões individuais trabalham como se houvesse uma relação uniforme, como se cada um fizesse referência a todos os demais. Assim é que as representações manifestas na mídia falam sobre o si mesmo, sobre o outro, sobre o mundo. É como se essas representações fossem ao mesmo tempo constituídas de um a priori que vai moldar o social, seu produto/reprodutor, mas, também, constituídas de um a posteriori, pois elas não podem ser senão produzidas no e pelo imaginário desse social. Desse modo, o mesmo referente tornar-se-ia concomitantemente significante e significado, em um processo complexo e retroalimentado de readaptação entre o eu e o não-eu de forma contínua.

O a priori, então, é um “valor geral” do indivíduo. A harmonia preestabelecida independe das concepções unas, depende do ajustamento entre o ser e o



social, e cabe ao processo cognoscitivo particular o equilíbrio entre a subjetividade (as energias espirituais) e a objetividade que é a própria sociedade.

Vê-se que no olhar de Simmel ganha destaque o âmbito individual das representações. O autor foca na relação interpessoal, nas aproximações e diferenças entre o eu e o outro e na necessidade de perceber e interpretar o contínuo e o descontínuo.

Simmel reconheceu a relação existente entre a separação do indivíduo – situando-se à distância dos outros – e a necessidade de representá-los para si mesmo. O próprio modo como os representamos modela a ação recíproca e os círculos sociais que formam juntos. (MOSCOVICI, 2001, p. 46).

Simmel parece ver na representação social um ponto que liga o *eu* ao outro e transforma um conjunto de pessoas em uma coletividade organizada, como uma instituição, por exemplo. No entanto, acredita-se que é na leitura de Serge Moscovici que o nível social das representações ganha maior amplitude e destaque. Moscovici salienta o impacto das representações sobre os fenômenos sociais, sobretudo os do cotidiano.

E, mais uma vez, tem-se a imagem como centro. Se a relação do homem com o mundo empírico é ancorada na imagem, a imagem partilhada e convencionada como aquilo que faz referência à realidade, é o que Moscovici (2003) entendeu como Representação Social. As representações seriam as responsáveis pela integração do universo mental com o mundo físico: “correspondem, por um lado, à substância simbólica que entra na elaboração e, por outro, à prática que produz a dita substância” (MOSCOVICI, 1978, p. 41).

Constituem, de acordo com o autor, entidades quase tangíveis que circulam, se cruzam e se cristalizam, sem cessar, no universo cotidiano. Elas seriam uma espécie de eixo comum que cria e consolida modelos, familiariza o distante, nomina o anônimo, prescreve formas de ser e estar e, ainda, de compreender o mundo, que se apresenta inicialmente como conjunto estranho.

Logo, sua função seria a de delinear sentidos e organizar experiências. Frisa-se também: tornar familiar algo não-familiar ou a própria não-familiaridade: “O ato da re-apresentação é um meio de transferir o que nos perturba, o que ameaça nosso universo do exterior para o interior, do longínquo para o próximo” (2003, p. 56).

As representações enraízam-se na linguagem, nos valores, nas memórias. Cada representação “faz circular e reúne experiências, vocabulários, conceitos e condutas



que provêm de origens muito diversas”. Assim fazendo, ela reduz a variabilidade dos sistemas intelectuais e práticos, os aspectos desconexos do real (MOSCOVICI, 1978, p. 62).

Desse modo, ao dizer que as representações são sociais, Moscovici, argumenta que elas são simbólicas e possuem tanto elementos perceptuais quanto cognitivos. Pode-se falar em duas faces interdependentes das representações: a icônica, que projeta a imagem e a simbólica que caracteriza o objeto. Abastecidas pelo contexto, as representações são definidas pelo conjunto social. Mas, mesmo ancoradas em condicionamentos anteriores, tratam-se de conjuntos dinâmicos:

Seu status é o de uma produção de comportamentos e de relações com o meio ambiente, de uma ação que modifica aqueles e estas e não de uma reprodução desses comportamentos ou dessas relações, de uma reação a um dado estímulo exterior. (MOSCOVICI, 1978, p. 50).

As representações estariam, assim, em constante processo de transformação, de evolução (por vezes de involução), para se converterem em formas de conhecimento que se aplicam no cotidiano, mas também na ciência, na arte, etc. É preciso ter em mente que a representação de algo é sua rerepresentação diferente: “Ela representa um ser, uma qualidade à consciência, quer dizer, presente mais uma vez, atualiza esse ser ou essa qualidade, apesar de sua ausência ou até de sua eventual inexistência” (MOSCOVICI, 1978, p. 57).

Para ilustrar essa característica de mutabilidade das representações e retomando, mais uma vez, as imagens do audiovisual contemporâneo, pensa-se por exemplo, na releitura da figura da princesa em filmes, animações e séries de televisão. As belas que outrora brincavam com esterco e, nos filmes Disney, passeavam na floresta e cantavam com passarinhos, hoje farão uso de todos os gadgets disponíveis.

O aspecto central da representação se mantém: a pobre menina que antes de ascender socialmente sofreu muito. A bela escondida pelas roupas velhas e cabelos despenteados. Mas as histórias re-presentam a sociedade na qual é contada e a conversa com os bichinhos vai dar lugar ao chat com os grupos no WhatsApp. O encontro com o príncipe não é mais prioridade, o que a moça deseja mesmo é um bom emprego e a casa própria. E ela não anda mais desarrumada, pois mesmo para fazer faxina, a princesa contemporânea passa batom.



Retomando Moscovici (2003), as representações possuem, então, três as características essenciais: autonomia, permanência e estabilidade. As representações são autônomas na medida em que se tornam independentes de seu criador, por meio da reprodução. Permanentes, porque elas sobrevivem ao tempo, mesmo que se modificando gradualmente. Sobre o princípio de estabilidade, o autor argumenta:

Parece que a função do princípio de estabilidade consiste em criar um paradigma social de relacionamentos interpessoais positivos e negativos e que a sua significação depende desse paradigma. O que simplesmente quer dizer que o princípio do equilíbrio, longe de determinar, é ele mesmo determinado pela forma como o contexto das relações interpessoais foi representado. (MOSCOVICI, 2003, p. 103-104).

Desta maneira, as representações sociais não são apenas restritas ao âmbito da ação, como guias para comportamento, mas, sobretudo, formas capazes de remodelar e reconstituir os elementos do meio ambiente em que o comportamento tem lugar. Elas conseguem incutir sentidos aos comportamentos, integrá-los em redes de relações, “fornecendo ao mesmo tempo as noções, as teorias e os fundos de observação que tornam essas relações estáveis e eficazes”. (MOSCOVICI, 1978, p. 49).

Por conseguinte, as representações sociais possuem duas funções primordiais: A primeira é a convencionalização. Como forma de saber do senso comum, as representações permitem categorizar ideias, indivíduos e acontecimentos, na matriz da cultura, e produzir uma série de classificações que vão dinamizar os critérios e mecanismos de inclusão/exclusão, bem como balizar as formas do ajustamento, graduando a relação identidade/alteridade.

Nisso reside certa opressão: mesmo que o objeto não se encaixe no modelo, ele é forçado a tomar determinada forma e enquadrar-se em determinada categoria, sob pena de não ser decodificado ou compreendido. Assim, a realidade é determinada pelo que é socialmente aceito como tal e “essas convenções nos possibilitam conhecer o que representa o quê”. (MOSCOVICI, 2003, p.31).

É o que acontece com as reelaborações midiáticas das figuras do herói, da princesa, do vilão, da bruxa, etc. Tem-se uma releitura, suas representações mudaram, tornaram-se mais complexas. O anti-herói atualmente é figura de sucesso garantido em filmes e séries. No entanto, ao fim da narrativa, algo de “mais do mesmo” sempre paira nessas figuras ou não haveria como reconhecê-las.



A segunda função das representações, segundo Moscovici, diz respeito ao seu caráter prescritivo. Concebidas como um fenômeno histórico, “produto de uma sequência completa de elaborações e mudanças que ocorrem no decurso do tempo e são o resultado de sucessivas gerações” (MOSCOVICI, 2003, p.37), elas se impõem com uma força irresistível, resultado da combinação de uma sólida estrutura prévia ao pensamento e de uma tradição capaz de estabelecer o que deve ser pensado.

Para Moscovici, as representações regulam o campo das comunicações possíveis, das ideias ou valores de visões compartilhadas por grupos, regendo, por consequência, as condutas desejáveis ou admitidas. O autor acredita que as interações humanas são determinadas pelas representações, cujo poder e clareza derivam do sucesso com que elas regulam a realidade de hoje através da de ontem, num processo contínuo, que acompanha, no entanto, as transformações da sociedade, o que lhe faz aberto e mutável: “Uma vez criadas, contudo, elas adquirem uma vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão a oportunidade ao nascimento de novas representações enquanto as velhas morrem” (MOSCOVICI, 2003, p. 41). Em função da complexidade desse processo, os modelos de “mocinho” e inimigo, bem e mal, certo e errado não se dissolvem de uma hora para outra e mesmo complexificados, guardam fortes referências.

Por conseguinte, se as formas fundamentais do meio físico e social são delimitadas por representações e se o eu também se molda subordinado (ou nem tanto) a elas, quanto menor a consciência desse processo, maior a influência que ele exerce na formatação do que se conhece por realidade. Isso leva a pensar no peso da comunicação social quando o assunto são representações.

Especialmente no âmbito midiático, fica claro seu papel de recomposição contínua de um universo consensual, capaz de restabelecer uma consciência coletiva, que dá forma e explica os fatos, os processos e os seres, de modo que eles sejam acessíveis à compreensão de todos: “[...] existe uma necessidade contínua de reconstituir o “senso comum” ou a forma de compreensão que cria o substrato das imagens e sentidos, sem a qual nenhuma coletividade pode operar” (MOSCOVICI, 2003, p. 48). Segundo Denise Jodelet (2001, p. 30), a incidência da comunicação nas representações é examinada por Moscovici em três níveis:

- 1) Ao nível da emergência das representações cujas condições afetam os aspectos cognitivos. Dentre essas condições encontram-se a dispersão e a



defasagem das informações relativas ao objeto representado e que são desigualmente acessíveis de acordo com os grupos; o foco sobre certos aspectos do objeto, em funções dos interesses e da implicação dos sujeitos; a pressão à inferência referente à necessidade de agir, de tomar posição ou de obter o reconhecimento e a adesão dos outros [...]; 2) Ao nível dos processos de formação das representações, a objetivação e a ancoragem que explicam a interdependência entre a atividade cognitiva e suas condições sociais de exercício, nos planos da organização dos conteúdos, das significações e da utilidade que lhe são conferidas; 3) Ao nível das dimensões das representações relacionadas à edificação da conduta: opinião, atitude e estereótipo sobre os quais intervêm os sistemas de comunicação [...].

Sobre os processos de formação das representações e por meio dos quais elas atuam na mídia, no cotidiano ou em outras esferas cabe uma descrição mais detalhada. A ancoragem e a objetivação são procedimentos concomitantes e que trabalham em sinergia. De acordo com Moscovici (2003, p. 61), “ancorar é, pois, classificar e dar nome a alguma coisa”.

A ancoragem opera enquadrando algo desconhecido e perturbador dentro de um sistema prévio de categorias, de modo a simplificar o objeto, que é comparado ao paradigma de uma categoria e reajustado para que nela se enquadre. “Categorizar alguém ou alguma coisa significa escolher um dos paradigmas estocados em nossa memória e estabelecer uma relação positiva ou negativa com ele [...]” (MOSCOVICI, 2003, p. 63-64). A partir dessa comparação surge uma “imagem-típica”, a da princesa, por exemplo, que contém o abstrato no concreto e possibilita criar classificações e matizes. De modo que a ancoragem se dá tanto por generalização quanto por particularização.

Nesse momento, ainda conforme o autor (2003), as consequências fundamentais da teoria das representações são duas: primeiro, sem ancoragem ficaria excluída a possibilidade de pensamento ou percepção; logo, classificar e nomear não são apenas formas de escalonamento e rotulagem, mas também modos de simplificar a interpretação das características, compreender motivos e intenções subjacentes e, além disso, de formar opiniões.

O segundo processo pelo qual se elabora uma representação é a objetivação, que “faz com que se torne real um esquema conceptual (sic.), com que se dê a uma imagem uma contrapartida material, resultado que tem em primeiro lugar flexibilidade cognitiva” (MOSCOVICI, 1978, p. 110-111). Quer dizer, o que resulta desse processo é particular, embora tenda ao consenso. A objetivação une a ideia de não-familiaridade com a de realidade, materializando as abstrações:



Objetivar é descobrir a qualidade icônica de uma ideia ou ser impreciso, é reproduzir um conceito em uma imagem. Comparar já é representar, encher o que está naturalmente vazio com substância. Temos apenas de comparar Deus com um pai e o que era invisível, instantaneamente se torna visível em nossas mentes, como uma pessoa a quem nós podemos responder como tal. [...]. Desde que suponhamos que as palavras não falam sobre nada somos obrigados a ligá-las a algo, a encontrar equivalentes não-verbais para elas. (MOSCOVICI, 2003, p.72).

E se Deus ganha substância na imagem do pai, a princesa fica visível na forma da filha. Há um apelo social muito grande de se chamar as meninas de “princesinhas”. Algo, talvez, em transição, no contexto atual de empoderamento feminino. Mas o essencial é que as imagens são integradas no que Moscovici (2003) chama de padrão de núcleo figurativo, quer dizer, um complexo de imagens capazes de representar um conjunto de ideias. Cria-se então uma figuratividade que deve ser socialmente aceita como paradigma. Este, uma vez convencionalizado, produz fórmulas, clichês de representações e realidades convencionais.

Essas formas ou imagens do conceito, em nível extremo, podem deixar de serem signos para tornarem-se réplicas do real, ou seja, simulacros, no sentido baudrillardiano da palavra. Assim, a noção “perde seu caráter abstrato e adquire uma existência quase física, independente” (MOSCOVICI, 2003, p. 74). Nesse momento, as imagens seriam mais elementos da realidade cultural (imageria) do que substância do pensamento (imaginário).

Moscovici também argumenta que a ancoragem e a objetivação são formas de lidar com a memória. A primeira dirige à memória para dentro e a mantém em movimento, “está sempre colocando e tirando objetos, pessoas e acontecimentos que ela classifica de acordo com um tipo e os rotula com um nome”. A segunda, mais direcionada para fora (para os outros), “tira daí conceitos e imagens para juntá-los e reproduzi-los no mundo exterior, para fazer as coisas conhecidas a partir do que já é conhecido” (MOSCOVICI, 2003, p. 78).

Assim, reitera-se que as representações sociais se referem a objetos em permanente re-construção, re-organização, re-estruturação. Não se tratam de processos imediatos nem de paradigmas invulneráveis. Distorções, releituras, acomodamentos integram noção que acompanha o correr da bacia semântica do imaginário da época.

Afirmar as representações como situações *sine qua non* para a existência da sociedade é ponto comum nas visões de Georg Simmel e Serge Moscovici. Todavia,



há uma equivalência, um dado geral manifesto em todos os seres considerado como o *a priori* das próprias representações: as imagens. Segundo Durand, o “museu dinâmico” de todas as imagens seria o imaginário. Mesmo intitulando-o como uma instância sem a qual não seria possível uma representação, conseqüentemente a sociedade, é preciso depreender que ele é a própria representação. “De uma maneira provisória, pode-se dizer que o mundo imaginal é causa e efeito de uma ‘subjetividade de massa’ que, progressivamente, contamina todos os domínios da vida social” (MAFFESOLI, 1995, p. 19).

Interpretando Gilbert Durand (1998, p. 6) pode-se pensar, portanto, no imaginário como um museu, e, por que não, um museu de representações, já que pode ser entendido como um repositório “de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas”. O imaginário durandiano apresenta-se como uma espécie de conector obrigatório por meio do qual se formam as representações humanas. Para o autor, em consonância com Simmel e Moscovici, “todo o pensamento humano é uma representação, isto é, passa por articulações simbólicas” (DURAND, 1998, p. 41).

Logo, dir-se-ia que o imaginário é o mundo imaginal onde nascem, vivem e se transformam as representações, que eventualmente podem desaparecer e dar lugar a novas representações. Elas vão se (trans) formando através de um dinamismo equilibrador, próprio à noção de trajeto antropológico, que Durand (2002, p. 41) entende como, “a incessante troca que existe ao nível do imaginário, entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”. Assim, a noção de trajeto antropológico é considerada matriz para se compreender as mudanças sofridas pelas representações no curso da história:

Afinal, o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget, as representações subjetivas se explicam “pelas acomodações anteriores do sujeito” ao meio objetivo. [...] o símbolo é sempre o produto dos imperativos biopsíquicos pelas intimações do meio, foi a esse produto que chamamos trajeto antropológico, porque a reversibilidade dos termos é característica tanto do produto como do trajeto. (DURAND, 2002, p. 41).

Complementarmente, entre as representações atuais e as potenciais há todo um circuito a ser percorrido, no que Gilbert Durand chamou de tópica sociocultural do imaginário (1998, p. 92-99). Lembrando que o atual de hoje é o potencial de ontem. E



assim gira a roda que representa o processo cíclico. A rotação é uma forma de compreender o sobe e desce de aspectos das representações, de acordo com as transformações da sociedade.

Outra metáfora durandiana que pode fornecer elementos interessantes para se pensar a dinâmica sociocultural das representações é a potamológica¹. Por meio da bacia semântica pode-se compreender melhor os processos envolvidos na mudança de sentido de uma representação, uma vez que ela pretende analisar para além dos eventos instantâneos e aquém dos tempos muitos longos, “períodos médios e homogêneos quanto aos estilos, às modas e aos meios de expressão” (DURAND, 1998, p. 100). Assim seria possível uma análise detalhada que perpassaria os seis subconjuntos² de uma era e de uma área do imaginário.

Dessa forma, percebe-se que o imaginário, para Gilbert Durand, seria pai das representações, mas se constituiria ele mesmo em uma representação mãe, em suas palavras: “uma re-presentação incontornável, a faculdade de simbolização de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde os cerca de um milhão de anos que o *homo erectus* ficou em pé na face da terra” (1998, p. 117).

O imaginário seria o substrato simbólico de onde emergem as imagens que vão formar as representações, as quais, por sua vez também adubarão a atualização desse imaginário. Durand (1998, p. 106) compreende, portanto, que “a razão e a ciência apenas unem os homens às coisas, mas o que une os homens entre si, no nível humilde das felicidades e penas cotidianas da espécie humana, é essa representação afetiva, porque vivida, que constitui o império das imagens”.

O império das imagens de Durand e o mundo imaginal de Maffesoli, são duas formas de representar o imaginário. “É a isso que se pode chamar de mundo ‘imaginal’, que é como uma matriz em que todos os elementos do dado mundano entram em interação, ecoam em concerto ou correspondem de várias maneiras e em uma constante reversibilidade” (MAFFESOLI, 1995, p. 94-95). Na afirmação de Maffesoli, poder-se-ia interpretar que esses “elementos”, aos quais o autor se refere, sejam as representações

¹ O termo refere-se à bacia semântica. De acordo com Durand (1998, p. 103), a palavra rio vem do grego *potamos*.

² São eles as fases da bacia semântica: o escoamento, a divisão das águas, as confluências, o nome do rio, a organização dos rios e a fase dos deltas e meandros (DURAND, 1998).



sociais. O autor argumenta, ainda que a imagem está mais próxima do “real” do que as explicações abstratas do racionalismo ocidental.

Compreende-se com o autor, a imagem na contemporaneidade, como representação: é ela que permite “o estar no mundo de cada indivíduo, ou de todo o conjunto social, o que funda o estar-junto de toda organização política ou social” (1995, p. 97). O imaginário maffesoliniano é uma espécie de “céu das ideias, que, de uma forma um pouco misteriosa, garante a coesão do conjunto social” (2012, p. 105-106). Ressalta-se, portanto, que a função da imagem e do imaginário para Maffesoli é equivalente à da noção de representação em Simmel e Moscovici.

Assim, depreende-se que a imagem, como a representação, advindas do céu das ideias que é o imaginário, seria “um mundo concentrado, uma cristalização do cosmo” (MAFFESOLI, 2012, p. 111), que permite o compartilhamento do mundo, e a harmonização do *eu* com o outro, com as diversas esferas da existência. Porém, apesar da convergência de sentido entre os termos aqui equacionados, cabe se notar uma diferença fundamental entre a imagem maffesoliniana e a noção de representação: a questão moral.

Por um lado, para Maffesoli, “amoralismo é próprio da imagem [...], que, portanto, não tem de fazer nenhuma injunção moral” (1995, p. 98). Por outro, viu-se com Simmel e Moscovici que as representações são marcadas pela atitude moral da época. Dessa forma, as noções que se aproximam em termos de função, se distanciam quanto à natureza. Assim, as representações podem ser consideradas as partes pensadas do vasto mundo imaginal impensável.

A imagem, para Maffesoli seria uma espécie de elemento de ligação, de “mesocosmo” entre o imaginário e a representação: “um mundo do meio, entre o macro e o microcosmo entre o universal e o concreto, entre a espécie e o indivíduo, entre o geral e o particular. Onde sua eficácia própria, e aquilo que ela representa”. (MAFFESOLI, 1995, p. 103). A imagem dá conta da pluralidade do real, a representação atua no sentido de singularizá-lo. No entanto, ambas, imagem e representação, são formas legítimas de conhecimento do mundo, inseridas em seu imaginário. E ambas atuam no sentido de reforçar o vínculo social.

Novamente, uma ilustração parece útil para explicitar o entendimento dos níveis desse “cosmo”, do qual tratou-se no parágrafo anterior. Assim, retoma-se a figura da princesa. O imaginário, como macrocosmo conteria todas as imagens passadas,



possíveis, produzidas e a serem produzidas de uma princesa. As imagens dessa princesa como mesocosmo, dão conta das possíveis formas correntes e plurais nas quais a ideia de princesa está contida. As representações da princesa são a fragmentação e objetivação dessa pluralidade disponível, momento em que a figura da princesa passa por um processo de convencionalização, obedecendo à lógica prescritiva vigente na sociedade em que está inserida.

Assim, observa-se, uma vez mais, a complexidade dessas noções que se interpenetram. O plural do imaginário contém o singular das representações, mas o singular das representações também contém o plural do imaginário. Tudo isso, por meio das imagens. Logo, termina-se este artigo evocando seu título: nas representações, imagens e imaginário.

Referências

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

_____. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.

JODELET, Denise. **Representações Sociais: um domínio em expansão**. In: JODELET, Denise. **As representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. **O tempo retorna: formas elementares da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Rio de Janeiro, Vozes, 2003.

_____. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1978.

_____. **Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história**. In: JODELET, Denise. **As representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

SIMMEL, Georg. **Como la sociedad es possible**. In: **Sociologia: estudios sobre las formas de socialización**. Madrid: Alianza: 1986.

Submetido em: 09/06/2017. Aprovado em: 13/07/2017.





A LUZ CONTRA AS TREVAS: O MAL NAS MITOLOGIAS COMO RAIZ SIMBÓLICA E IMAGINÁRIA DO ETNOCENTRISMO

Julvan Moreira de Oliveira *

Resumo: O objetivo deste trabalho foi compreender as matrizes imaginárias que dão base para o preconceito, a discriminação e o racismo que se manifestam intensamente em nosso cotidiano. Utilizando de uma análise mitocrítica, esse estudo acentuando a importância do mito como um vetor para a compreensão do espírito humano, buscou os pressupostos ou imagens que estão ligadas as personificações do mal, imagens que em nossa cultura são simbolizadas pela cor preta, identificadas por Durand como “as faces do tempo”, ou seja, nictomórficas, catamórficas e teriomórficas. Conclui-se que as estruturas do imaginário individual e/ou grupal no ocidente é marcado pelo universo esquizomórfico, ou heroico. Este regime imaginário será sempre excludente do negro e do feminino. Assim, será necessária uma reelaboração simbólica dos nossos discursos pedagógicos, em direção a outra estrutura imaginária, em que a cor preta não represente a queda, mas que tenha o sentido de tranquilidade, da noite calma e do calor ou conforto do lar.

Palavras-chave: Etnocentrismo. Mal. Cor preta.

Abstract: The objective of this paper was to understand the imaginary origins that form the basis for prejudice, discrimination and racism that manifest intensely in our daily lives. Using a mythocritical analysis, this study emphasizing the importance of myth as a vector for understanding the human spirit, will seek the presuppositions or images that are linked to the personifications of evil, images that in our culture are symbolized by the black color, identified by Durand as "the faces of time", in other words, nictomorphic, catamorphic and teriomorphic. It is concluded that the structures of the individual and/or group imaginary in the West is marked by the schizomorphic universe, or heroic. This imaginary regime will always be excluding the black and the feminine. Thus, a symbolic re-elaboration of our pedagogical discourses will be necessary, towards another imaginary structure, in which the black color does not represent the fall, but which has the sense of tranquility, the calm night and the warmth or comfort of the home.

Keywords: Ethnocentrism. Evil. Darkest color.

* Universidade de São Paulo - USP,
São Paulo, SP, Brasil.

Professor do Departamento de Educação e do
Programa de Pós-graduação em Educação da
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF.

E-mail: julvan.moreira@ufjf.edu.br



REVISTA
MEMORARE


www.portaldeperiodicos.unisul.br
ISSN 2358-0593

1. Introdução

“Contra as operações etnocêntricas que constroem a diferença como alteridade exterior por meio de um processo projetivo-exorcista, mantendo tal alteridade como exterior, ou alinhando-a pelos valores e padrões ocidentais através, em ambos os casos, da dominação, as lições da antropologia, e sobretudo da antropologia da educação, (...) são uma fenomenologia e uma pedagogia da escuta do Outro, ao menos no momento etnológico”. José Carlos de Paula Carvalho, *Antropologia das Organizações e Educação: um ensaio holonômico*. 1990, p. 78.

Na sistematização de meu pensamento sobre a questão étnico-racial, parto da reflexão desenvolvida por Carvalho sobre o Etnocentrismo (1994, pp. 181-185), e o de Durand, sobre o Imaginário (1997), levantando algumas imagens do mal nas mitologias religiosas, na hipótese de que elas são representadas ou simbolizadas pela cor negra.

A importância da Teoria Geral do Imaginário nos é apontada por Carvalho (1997, p. 17-18):

Os esforços e avanços nos campos da Física e das Ciências Humanas para romper com o racionalismo cartesiano e com a tradição paradigmática formal têm contribuído no processo de ressurgimento do pensamento simbólico, como possibilidade de compreensão do ser social total. Pesquisas sócio-históricas recentes vêm desenvolvendo estudos sobre a profundidade dos mitos e do imaginário considerados como única saída para o renascimento das utopias. Esse reencantamento se orienta na direção de uma nova episteme que, livre da inexorabilidade do tempo e de determinismos causais e mecanicistas, conceba um novo olhar sobre o presente, a história e a existência humana.

E, em sua obra sobre as principais correntes do pensamento contemporâneo brasileiro, Severino (1999, p. 208-239) nos diz o seguinte:

Pode-se referir igualmente à contribuição de José Carlos de Paula Carvalho que com seus estudos de uma antropologia do imaginário busca repensar uma antropologia das organizações (...) aparecendo também nos trabalhos de alguns pesquisadores da área especificamente pedagógica, trabalhos com nítida configuração filosófica, diretamente influenciados pelos pensamentos de Michel Mafesolli, de Gilbert Durand, de Edgar Morin. É o caso de Maria Cecília Sanchez Teixeira e de José Carlos de Paula Carvalho.

O pensamento que dá base às nossas pedagogias é marcado pelo imaginário ocidental. Nele, a imagem do negro é assimilada ao mal, ao perigoso. Não é raro



expressões como *denegrir* utilizadas de forma estereotipadas. Procurando analisar o mal nos mitos que influenciaram o pensamento ocidental, busco nas noções de Imaginário, especificamente nas imagens teriomórficas, nictomórficas e catamórficas (DURAND, *op. cit.*, pp. 69-121), as raízes arquetípicas do fenômeno, objetivando uma metanóia na educação.

No pensamento ocidental, a escuridão, a sombra e a cor preta assumiram representações simbólicas do mal, da desgraça, da perdição e da morte. Este trabalho demonstra como esses atributos negativos, presentes em muitos mitos, foram incorporados às populações negras, como um estigma (GOFFMAN, 1982).

Embora os mitos não sejam literais ou cientificamente verdadeiros pelo seu valor nominal, expressam uma verdade mais profunda, num nível também mais profundo de consciência humana. O mito tem a capacidade de transcender as categorias racionais. No pensamento racional e empírico, o bem e o mal parecem ser mutuamente exclusivos. No mito, por outro lado, os dois lados são combinados num único.

A percepção comum de quase todas as mitologias é a coincidência de opostos, a ambivalência da divindade. Deus é compreendido como luz e trevas, bem e mal. Nas mitologias, a compreensão é que o princípio do mal é o lado oposto do princípio do bem, a sombra. A sombra é, naturalmente, aquilo que está excluído da luz. Jung (1972, p. 155) dirá que “o lado claro representa o calor, o seco, o princípio do fogo, o sul; o lado escuro é o princípio frio, negro, úmido, o norte”.

Estas representações simbólicas compreendem os estilos de sensibilidade, “ou seja, o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens (...) o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano” (DURAND, *op. cit.*, p. 18).

Inicialmente, a pessoa tem apenas uma visão caótica, não-diferenciada, de si mesma. Com o desenvolvimento dos lados bom e mau vão-se distinguindo gradualmente um do outro. Em geral, ela reprime o lado mau, provocando o crescimento de uma sombra em seu inconsciente, levando Munanga (1998, p. 56) afirmar que “o racista projeta na vítima a sua própria agressividade”.

Nesta perspectiva, Carvalho (1997, p. 182) identifica a causa do etnocentrismo “a dimensão da Sombra”.



Esse desenvolvimento da psique humana pode produzir uma evolução semelhante, em três etapas, da percepção humana das divindades. Deus pode parecer, a princípio, não diferenciado. Na segunda fase, o senhor bondoso e o gênio maligno separam-se cada vez mais e este é reprimido e banido. Uma última fase seria uma reintegração entre Deus e o Diabo.

O mal é personificado porque o sentimos como uma entidade maligna deliberada que se intromete em nós, vinda de fora de nós. Ele é a hipóstase, a objetificação de uma força hostil considerada como fora de nossa consciência. Tais forças, sobre as quais não parecemos ter nenhum controle consciente, inspiram os sentimentos religiosos de respeito, medo e horror. O mal é a experiência crucial do sagrado, em Ricouer (1996, p. 16) “o mal é o ponto crítico de todo pensamento filosófico”.

Se o Diabo é a personificação do mal, a cor negra surge como representação imaginária dele, levando Durand (*op. cit.*, p. 92-93) identificar que “o Diabo é quase sempre negro ou contém algum negror. (...) o ogro, tal como o diabo, tem frequentemente pêlo negro ou barba escura. (...) o mal, simboliza tudo o que se opõe à luz: obscuridade, noite, feitiçaria”.

Ao lado dos deuses benéficos, a mitologia assentou as divindades do horror, solidificando no Ocidente as dualidades: a luz e as trevas, o céu e o inferno, a chuva e a tempestade, o amor e o ódio, a vida e a morte, o amigo e o traidor, o eu e o outro, Deus e o Diabo, o branco e o negro.

Faz-se necessário mergulhar pelo campo do imaginário para compreender o processo de valorização de um grupo étnico-racial ou até de uma cultura, criando a figura do Outro, aquele que será desvalorizado, estigmatizado, discriminado e que precisa ser “convertido”, educado à imagem do grupo hegemônico.

As produções imaginárias são sistemas simbólicos e práticas simbólicas cuja motivação profunda é o fato de serem elaborações bio-psico-sócio-culturais que procuram enfrentar a angústia original ligada à emergência da consciência da temporalidade e da morte. Em Cassirer (1998) todas as produções imaginárias são manifestações da função simbólica como formas simbólicas: linguagem, mito, magia, religião, arte, ciência etc.

A partir da motivação profunda e das funções da imaginação simbólica esboça-se um trabalho com/atraves das produções do Imaginário, a nível individual (mitocrítica) e a nível grupal (mitanálise) (DURAND, 1993). Nesse sentido, analisa



Teixeira (1990, p. 35) que “não se pode negar, no entanto, é a existência de uma relação entre o universo da cultura e a ação social, que se dá por meio da mediação simbólica”.

Os símbolos podem ser agrupados em três gradientes sensíveis de imagens (DURAND, 1997). O primeiro é regido pela oposição, pela distinção. Nele, os símbolos ascensionais (asa, anjo, pássaro, arco e flecha, chefe) se oporão aos símbolos catamórficos (queda, ventre, labirinto, vertigem); os símbolos diairéticos (armas como gládio e espada, purificações como batismo) se oporão aos símbolos teriomórficos (bestiário animal, monstros) e os símbolos espetaculares (luz, sol, céu, olho, Verbo) se oporão aos símbolos nictomórficos (noite, trevas, águas estagnadas, dragão, cabeleira). O segundo é regido pela intimidade, descida e ocultação. Aqui, surgirão símbolos da inversão (feminino, profundidades aquática e telúrica, alimento, fecundidade, noite, matéria, mãe) e símbolos da intimidade (taça, barco, cabana, casa, refúgio, repouso, túmulo). Um terceiro é marcado pela religação e pelo ritmo. Surgem os símbolos cíclicos (ciclo lunar, vegetação, sacrifício, iniciação, roda, orgia, serpente, andrógino) e os símbolos dialéticos (cruz, fogo, árvore).

Esses três gradientes sensíveis de imagens significam que as visões de mundo, os pensamentos, os sentimentos, as obras culturais, os valores etc., são organizados tendencialmente por um deles.

Busco, assim, observar a estrutura de imagens que contribuiu para as formulações do mal, simbolizada pela cor negra, que para Carvalho (1990, p. 85) “define a problemática etnocêntrica”.

2. O Outro na Dimensão da Sombra

Ao pensar o etnocentrismo, Carvalho (*op. cit.*, p. 181) parte da distinção feita por Claude Lévi-Strauss, de que existem dois tipos de sociedade: a antropofágica e a antropeômica. Enquanto a primeira procura assimilar os indivíduos considerados por ela como temíveis, neutralizando-os, a última expulsa para fora da sociedade estes indivíduos, ou os colocam em lugares especiais.

Em seguida, Carvalho (*ibidem*, p. 182) demonstra que esses dois modelos de sociedade apontados por Lévi-Strauss, encaixam-se no modelo quadripartite de etnocentrismo, desenvolvido pelo filósofo Pierre-André Taguieff (1988). Dessa forma,



para Carvalho, existem quatro formas de estratégias etnocêntricas que geram as variadas maneiras de racismo e preconceito.

Taguieff (*ibidem*, p. 410) aponta para a existência de quatro tipos de racismo.

1) “Racismo universalista/espiritualista”: baseado na concepção evolucionista do progresso indefinido da civilização alcançada pelas raças mais evoluídas e clamando à missão civilizatória das raças superiores. Os grupos humanos analisáveis são julgados como mais ou menos “evoluídos”, “esclarecidos” ou “avançados”, e mais ou menos aptos à civilização, mais ou menos perfeitos e, conseqüentemente, mais ou menos assimiláveis. É um tipo de racismo intelectualista e educacional.

Carvalho (*op. cit.*, p. 182) explica assim o racismo universalista de tipo espiritualista:

Antropofagia dialógica: racização amena de englobar o Outro no e pelo discurso persuasivo, forma predominante, em educação, do ‘homo academicus’ e de muitas pedagogias dialógicas; é fundamental, em forma estereotipada, na mídia política.

2) “Racismo bio-evolucionista”: é aquele que pretende legitimar a colonização-dominação ou exterminação das “raças” inferiores, inaptas ao progresso. Suas teses fundamentais defendem a existência de raças adiantadas e raças atrasadas dentro do processo evolutivo. As superioridades intelectuais e civilizatórias são determinadas pelo pertencimento racial que define um lugar ou um estágio numa escala hierárquica fixa entre os seres humanos. Este racismo legitima a dominação colonial ou a exterminação das raças inferiores, inaptas para o progresso.

Segundo Carvalho (*ibidem*, p. 182) “Antropofagia digestiva: racização repressiva da assimilação dos outros a si mesmo, todas as formas de aculturação”.

3) “Racismo comunitarista-espiritualista”: é a crença de que cada “raça” encarna um tipo espiritual/cultural absolutamente diferente de outra, sendo necessário preservá-las. Postula que cada raça e mesmo cada etnia, cada nação ou cada civilização, encarna uma categoria grupal sem comparação, absolutamente diferente de qualquer outra. A obsessão aqui incide sobre a mistura das estruturas mentais ou de culturas supostamente incompatíveis. Resulta deste tipo de racismo a necessidade de preservar, a qualquer preço, as identidades espirituais/culturais postuladas como absolutamente diferentes e de denunciar qualquer mistura como um processo destruidor.



Para Carvalho (*ibidem*, p. 182), “Antropoemia genocida: racização terrorista da destruição dos outros, como no caso das perseguições aos judeus, armênios, ciganos, feiticeiras, linchamentos etc.”.

4) “Racismo materialista/zoológico”: defende que as “raças” possuem poligenismo e polilogismo, não existindo entre elas nenhuma porta ou janela, ou seja, nenhum meio de comunicação. Postula que as raças humanas são quase-espécies no sentido zoológico. Este poligenismo estipula que não há, entre as raças, portas e janelas. Não pode haver passagem de uma para outra, pois as barreiras interespecíficas são julgadas absolutamente intransponíveis. A principal obsessão neste tipo de racismo incide sobre os cruzamentos inter-raciais, considerados como transgressão às leis da natureza.

Concluindo, Carvalho (*ibidem*, p. 182) define este tipo de racismo:

Antropoemia da tolerância: racização específica do desenvolvimento ‘em separado’: em aparência, respeita-se tanto o outro, tolerando-o, que na realidade, acaba-se por isolá-lo, não se dando aos trabalhos dos enfrentamentos de diferenças, típico de todas as ideologias do relativismo e ecumenismo.

Resumindo, o racismo enquanto definido em relação à ideia de identidade coletiva ou à ideia de comunidade como fato e valor, é um termo equívoco porque tem, no mínimo, dois sentidos distintos:

Primeiramente o racismo como negação de identidade, ou antropofágico. Ele se apresenta então como a negação radical de uma identidade de grupo, negação de sua existência ou negação de seu valor. Nesse contexto, o racismo apaga, anula ou destrói a diferença entre os grupos. Ele é heteróforo.

Em segundo lugar, o racismo como negação de humanidade, ou antropômico, implica na negação de uma humanidade comum. Consequentemente, o racismo absolutiza a diferença de um grupo por outro, sacralizando a heterogeneidade antropológica. Ele é heterófilo.

Assim, os diversos conceitos e instrumentos de análise para apoiar nossa reflexão, se não tiverem uma visão do todo, são insuficientes para abordar de forma ampla as questões relativas ao pluralismo étnico.

De fato, é necessário reconhecer que não existe uma ciência ou uma disciplina específica sobre os problemas étnicos, e menos ainda, métodos e instrumentos de análise apropriados ao estudo dessa questão. Os problemas étnicos podem ser abordados do ponto



de vista econômico e com instrumentos de análise próprios a esta disciplina. Também podem ser abordados do ponto de vista sociológico, antropológico, político, histórico e sempre utilizando instrumentos de análise e técnicas próprias dessas disciplinas.

Portanto, a problemática sobre etnia constitui um espaço onde são utilizados, para fins de análise, métodos e instrumentos retirados de ciências e de disciplinas extremamente diversas cujos postulados de base podem ser muito variados, aceitos por uns e rejeitados por outros. E, se os debates sobre a etnia são comumente tão confusos é, essencialmente, porque fazem com que os interlocutores se oponham, manipulando raciocínios que se baseiam em pressupostos divergentes e, na maioria das vezes, pouco precisos.

Assim, através dos dois discursos podemos ver de um lado, a negação radical de toda identidade coletiva e de todo particularismo; e de outro lado, a afirmação hiperbólica e exclusiva de uma identidade coletiva.

Nesse sentido, para solucionar esta antinomia, considero fundamental retomar ao pensamento de Carvalho (1994, p. 182), quando ele identifica como causa desses etnocentrismos “a dimensão da Sombra. Por meio da produção do Outro, em profundidade, elude-se a emergência do Inconsciente pelo Imaginário”.

Para Jung, (1972, p. 40) no mundo das sombras “o ego se torna ligeiramente obscuro, não enxergamos e tornamo-nos um enigma aos nossos próprios olhos... Estamos em águas profundas, e começamos a entrar na escuridão”.

O racismo pressupõe a recusa do “outro”, provocando uma agressividade visando à destruição desse outro considerado como ameaça.

Para justificar a destruição dos negros e judeus é preciso antes provar que foram eles que começaram. Atacam-nos a título preventivo, porque são ameaçadores. Desse modo, o racista projeta na vítima a sua própria agressividade. Por exemplo, um homem no qual dominam as impulsões sexuais contrariadas detestará o negro, a quem vai atribuir uma sexualidade excessiva, desenfreada, bestial e ameaçante para a nossa sociedade; o homem no qual domina o sentimento excessivo de culpabilidade, homem cujo superego teria tomado proporções anormais, detestará os judeus, sob o pretexto de que são excessivamente legalistas e, portanto, inimigos de toda vida espontânea. Em todos os casos, o ódio pela diferença é diretamente proporcional ao sentimento que o racista tem pela fraqueza de sua própria pessoa. (MUNANGA, 1998, p. 56).



Na perspectiva da psicologia profunda, especialmente a de Jung, isso é extremamente sugestivo para a compreensão do Mal. No início, a pessoa tem apenas uma visão caótica, não-diferenciada, de si mesma. Com o desenvolvimento dos lados bom e mau vão-se distinguindo gradualmente um do outro. Em geral, ela reprime o lado mau, provocando o crescimento de uma sombra em seu inconsciente. Se os mecanismos de repressão são demasiado fortes, a sombra se tornará monstruosa e pode acabar explodindo e dominando-o. Nas pessoas saudáveis, há uma terceira etapa, a da interação, na qual os lados bom e mau são ambos reconhecidos e em seguida reintegrados num nível consciente.

Por isso a lei da enantiodromia: toda vez que uma orientação de desenvolvimento libidinal se unidimensionaliza no indivíduo, grupo ou sociedade, em termos consciente ou patente, constela-se inconscientemente o oposto que explode como Outro, na dinâmica da produção do Outro, criando-se o mal-estar, o perigo. Se não há elaboração, não ocorre uma confrontação, havendo, portanto, projeção. E a lei da heterotelia mostra que jamais os indivíduos e as organizações educativas conseguirão atingir suas metas racionalmente propostas em suas culturas patentes, se não levarem em consideração o latente, que é o Outro que está dentro delas mesmas. Por isso se diz dos efeitos inesperados ou “perversos” no universo da vida individual e coletiva: por desconhecimento da dimensão latente do inconsciente que se dá por meio das produções imaginárias e/ou em virtude de uma recusa de levar em conta (elaboração), explode o resultado contrário do que se esperava. Isso é endêmico no universo da educação e das escolas. (CARVALHO, *op. cit.*, p. 183).

Percebe-se que esse desenvolvimento em três etapas da psique humana pode produzir uma evolução semelhante, também em três etapas, da percepção humana da Divindade. Em outras palavras, o Deus pode parecer, a princípio, não diferenciado. Na segunda fase, o Senhor bondoso e o Diabo mau separam-se cada vez mais e este é reprimido e banido. Uma terceira etapa, que ainda não se manifestou na história do conceito, seria uma integração de Deus e do Diabo.

O estudo do Diabo indica que historicamente ele é uma manifestação do divino, uma parte da divindade. Não obstante, moralmente, seu trabalho deve ser totalmente rejeitado. O paradoxo só pode ser resolvido de uma maneira: o mal será absorvido quando for integrado, e será integrado quando for plenamente reconhecido e compreendido. Não pela repressão, que só aumenta a sombra no inconsciente.

O mal é personificado porque o sentimos como uma entidade maligna deliberada que se intromete em nós, vinda de fora de nós. O Diabo é a hipóstase, a



objetificação de uma força hostil considerada como fora de nossa consciência. Tais forças, sobre as quais não parecemos ter nenhum controle consciente, inspiram os sentimentos religiosos de respeito, medo e horror. O Diabo é tanto uma manifestação do sentimento religioso quanto os deuses. As emoções provocadas pela experiência do Diabo são pelo menos tão grandes quanto as evocadas pela experiência de um Deus bom.

O mal é a experiência crucial do sagrado, para Ricoeur (1960), levando-o a afirmar que “é desnecessário enfatizar que o mal é o ponto crítico de todo pensamento filosófico: se ele o compreende, este é o seu maior sucesso; mas o mal compreendido não é mais o mal, ele deixou de ser absurdo, escandaloso (*idem*, 1996, p. 16).

O Diabo é, portanto, a personificação do mal e, a cor negra surge como representação imaginária deles (DURAND, 1997, pp. 90-111). Mas, como foi formada a imagem da cor negra ligada aos aspectos negativos, às forças terríficas? Cabe aqui, o papel central do Imaginário para esta compreensão.

Lembrando Durand (*ibidem*, p. 18), o imaginário é “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens... O Imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra”.

Todos nós enfrentamos, em nossas próprias vidas, manifestações de poderosas forças, tanto fora como dentro de si mesmas, levando Durand (*ibidem*, p. 41) concluir que ocorre em nosso “trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”. Essas forças são sentidas e registradas na mente, num processo que pode ser chamado de percepção. Todos nós herdamos um cérebro altamente diferenciado, cuja estrutura é determinada geneticamente. Esses padrões universais e herdados constituem a estrutura do inconsciente. São comuns a todas as pessoas e a todos os povos, embora sejam modificadas pela experiência individual e pelo ambiente social; portanto, a nossa percepção se expressa em símbolos reconhecíveis a outros.

A obra de Jung constitui um esforço para elucidar a estrutura inconsciente subjacente à realidade consciente. Jung chamou essas estruturas de arquétipos. Em suas obras concebeu os arquétipos em termos de imagens; mais tarde, viu-os mais em termos de estruturas:



Dei o nome de arquétipos a esses padrões, valendo-me de uma expressão de Santo Agostinho: Arquétipo significa um ‘Typos’ (impressão, marca-impressão), um agrupamento definido de caracteres arcaicos, que, em forma e significado, encerra motivos mitológicos, os quais surgem em forma pura nos contos de fadas, nos mitos, nas lendas e no folclore. Alguns desses motivos mais conhecidos são: a figura do herói, do Redentor, do dragão (sempre relacionado com o herói, que deverá vencê-lo), a baleia ou o monstro que engole o herói.

Outra variação desse mito do dragão é a Katábasis, a Descida no Abismo, ou Nekya... O mito do Nekya encontra-se em toda a Antiguidade e praticamente no mundo todo. Expressa o mecanismo da introversão da mente, do consciente em direção às camadas mais profundas da psique inconsciente. Desse nível derivam conteúdos de caráter mitológico ou impessoal, em outras palavras, os arquétipos e denominei-os inconsciente coletivo ou impessoal. (JUNG, 1972, p. 60).

O valor do mito só recentemente foi restabelecido, por Jung, Eliade, Durand e outros, em consequência da descoberta do inconsciente. A publicação, em 1900, de *A Interpretação dos Sonhos*, de Freud, tornou possível ver nos mitos e nos sonhos a expressão do pensamento inconsciente. “Sem dúvida, é ao nome de Freud (1856-1939), que persiste ligada essa fundamental descoberta... Freud mostrou o papel decisivo das imagens, enquanto mensagens que chegam à consciência do fundo inconsciente” (DURAND, 2004, p. 11).

A maior parte do pensamento humano não é lógica, mas sim analógica e, portanto, compreendemos melhor a cultura humana quando a compreendemos por meio da analogia. Os mitos são produtos da imaginação, mas não são meras fantasias. “Se o mito fosse apenas uma criação fantasiosa da mente humana em um determinado lugar do tempo e do espaço, ele seria absolutamente único, o que se sabe não é verdade, pois apesar das diferenças entre eles, as histórias se repetem por toda parte (CARVALHO, 1997, pp. 17-18).

O mito é a natureza simbólica da verdade da existência humana. Assim, embora os mitos não sejam literal ou cientificamente verdadeiros pelo seu valor nominal, expressam uma verdade mais profunda, num nível também mais profundo de consciência humana.

A capacidade que tem o mito de transcender as categorias racionais é de enorme valor. No pensamento racional, o bem e o mal parecem ser mutuamente exclusivos. O mito, por outro lado, tenta combinar os dois lados num único, vendo luz



nas trevas, bem no mal, ordem na desordem, e uma espécie de unidade superior. O mito tenta chegar ao quadro geral.

Os psicólogos, em primeiro lugar C. G. Jung, mostraram até que ponto os dramas do mundo moderno derivam de um desequilíbrio profundo da psique, tanto individual como coletivo, provocando em grande parte pela esterilização crescente da imaginação. 'Ter imaginação' é gozar de uma riqueza interior, de um fluxo ininterrupto e espontâneo de imagens... A imaginação imita modelos exemplares – as Imagens -, reproduzindo-os, reatualizando-os, repetindo-os infinitamente. Ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade. (ELIADE, 1996, p. 16).

Esse processo não é mecânico, e certamente não é simples. Novas percepções individuais ocorrem constantemente, dando vitalidade ao processo. E, mais, o intercâmbio de ideias entre indivíduos produz constantemente modificações graduais, e novas constelações de formulações vão aparecendo. Se, em qualquer momento, o processo cessa, deixando de ocorrer novas percepções, então a imagem se congelará e morrerá.

A imagem da cor preta ligada ao mal é, portanto, definido em termos da tradição das percepções do Diabo. Há várias tradições do Diabo, como por exemplo a judaico-cristã e a hindu-budista. É praticamente impossível seguir historicamente o desenvolvimento de mais de uma tradição ao mesmo tempo. E, nossa sociedade ocidental desenvolveu-se mais plenamente no pensamento judaico-cristão.

A percepção comum de quase todas as mitologias é a coincidência de opostos, a ambivalência da divindade. O Deus é compreendido como luz e trevas, bem e mal. Os deuses que manifestam essa divindade são coincidências de opostos, cada deus ou deusa ambivalente em si mesmo ou si mesma, ou expressando ambivalência ao ser conjugado com um deus correspondente, mas de natureza oposta. A mitologia compreende o princípio do mal como o lado oposto do princípio do bem, como a sombra de Deus.

A “sombra” é, naturalmente, aquilo que está excluído da luz. Diz Jung (1959, p. 262) que nos sonhos dos europeus, a sombra personifica com frequência uma pessoa negra ou um árabe. Não são apenas as características raciais, porém, mas também as psicológicas, que fazem a imagem: pessoas sinistras, bandidos e arruaceiros violentos. A sombra está também associada ao homem “primitivo”, aos erros.



Em nossa sociedade quando, por exemplo, um negro se porta de determinada maneira, é comum dizer-se: 'Ora, ele não passa de um negro', mas se um branco agir da mesma forma, é bem possível dizerem que ele é louco, pois um branco não pode agir da mesma forma. Estar louco é um conceito social. (*idem*, 1972, p. 56).

O mesmo Jung (1959, p. 29) diz que tanto os homens como as mulheres têm sombras, mas se estas forem consideradas inferiores em certos meios culturais, então a *anima* feminina e a sombra ficam misturadas. As mulheres podem, por exemplo, ser associadas ao pecado natural, verdadeiras servas do Diabo, como aconteceu no catolicismo.

As caças às feiticeiras, realizadas por uma casta sacerdotal especificamente masculina, foram vistas pelas estudiosas feministas como uma supressão deliberada da magia natural das mulheres, estando a magia relacionada com o conhecimento das ervas e os mistérios ginecológicos, inclusive a anticoncepção, o aborto e o parto (MURARO, 1997, p. 5-41).

Os sentimentos de um homem representam-se por uma mulher, e assim aparecem nos sonhos. Designo esta figura pelo termo **anima**, por ser ela a personificação das funções inferiores, que relacionam o homem com o inconsciente coletivo. A totalidade do inconsciente coletivo apresenta-se ao homem sob forma feminina. Para a mulher ele se afigura como uma entidade masculina, e eu o denomino **animus**. (JUNG, 1972, p. 119).

Continuando sua análise, Jung (*ibidem*, p. 155) dirá que:

Aí está a condição primordial das coisas e que é também por si um fim ideal, por ser a integração de elementos eternamente opostos... A mesma ideia encontra-se na antiga filosofia chinesa. A condição ideal é denominada Tao, e consiste na total harmonia entre o céu e a terra... Um lado é branco com um ponto preto e o outro é preto com um ponto branco. O lado claro representa o calor, o seco, o princípio de fogo, o sul; o lado escuro é o princípio frio, negro, úmido, o norte.

Disto decorrem os estilos de sensibilidade, estudados por Durand, em sua sistematização da Teoria Geral do Imaginário, que é a base de nossa epistemologia.

3. A Cor Negra como Imagem do Mal



Para dar continuidade ao exame das relações entre a imagem do mal e a cor negra, apresentarei um percurso histórico da questão, evidenciando como o imaginário contribuiu para o preconceito, a discriminação e o racismo.

Iniciarei com um estudo das percepções sobre a cor negra vinculada ao mal na antiguidade, especificamente entre alguns povos do oriente e do ocidente, em seguida estudarei as personificações do mal, simbolicamente entidades nictomórficas, nas civilizações grega e romana.

Satanás tem sido identificado como o emblema do mal, tanto de um mal terrível, desnoroador, gerador de grandes sofrimentos, quanto de um mal menor, cotidiano, fruto de íntima tentação. Ao lado dos deuses benéficos, a mitologia assentou as divindades do horror, solidificando no Ocidente as dualidades: a luz e as trevas, a céu e o inferno, a chuva e a tempestade, o amor e o ódio, a vida e a morte, o amigo e o traidor, o eu e o outro, Deus e o Diabo.

São muitas as lendas a respeito do nascimento de Satanás, e muitas também as que chegam a estabelecer um laço de consanguinidade entre Deus e o Diabo. Eliade (1991) lembra a existência de provérbios romenos segundo os quais Deus e Satã são irmãos e a crença, entre outros povos, de que Cristo seria o segundo filho de Deus, já que o primeiro teria sido o Demônio.

Esta tese também é defendida por Cousté (1996, p. 22-25)

O Diabo é a dor de Deus. Na medida em que amou Satã até o extremo de fazer dele a mais bela e luminosa de suas criaturas e na medida em que, apesar disso – ao haver-lhe dotado de livre-arbítrio – não pôde impedir sua queda. Deus passou a sofrer por seu anjo imediatamente depois de tê-lo condenado... tornou-se necessária a criação de outra figura, um segundo demiurgo cuja função fosse eminentemente redentora.

O termo *demônio* não existe nos originais do Antigo Testamento:

A palavra demônio no Antigo Testamento é só fruto de traduções posteriores... Os sátiros (espécie mitológica de bode), ‘seres peludos’ descritos por Isaías, inspirado nas divindades mesopotâmicas, são convertidos na tradução dos Setenta¹ em demônios... Também no Salmo 106, 37, os deuses, touros alados da mitologia assíria, são traduzidos por demônios. E quando Isaías, 65, 11 fala

¹ Setenta: primeira tradução dos livros do Antigo Testamento, da Bíblia, da língua hebraica para o grego. Foi feita ao longo de um século (cerca de 250 a 150 a. C.), provavelmente em Alexandria, no Egito.



de Gad, o deus arameu da fortuna, os Setenta substituem Gad por demônio. (QUEVEDO, 1993, p. 257-258).

No Novo Testamento, permanece a ideia de que os ídolos não passam de demônios, ideia que, em nossos dias, vai apartar substancialmente católicos e protestantes.

Sabe-se assim que a figura do Diabo esteve desde sempre assentada sobre a ideia de uma divindade (em grego, *daimon*, ser divino), com poderes sobrenaturais. A linguagem antiga parece-nos determinante no que diz respeito à conformação gradualmente dada a Satã. Sempre metafórica e na maior parte das vezes alegórica, tal linguagem abriga infinitas possibilidades de interpretação, o que acabou sendo feito no decurso da narrativa da nova filosofia cristã.

Os essênios, por exemplo, formavam uma comunidade extremamente fechada e rígida em seus cultos. Como diz Pagels (1996, p. 88), “se Satanás não existisse na tradição judaica, os essênios o teriam inventado”.

Para eles, a ocupação da Palestina por estrangeiros e a aceitação desse fato pela maior parte dos judeus eram prova de que o mal dominava o mundo. Mas sob que forma? Ora, sob a forma do Príncipe das Trevas, que se imiscuía entre os judeus e os transformava em aliados. Essa compreensão é importante, porque traduz o sentimento reinante na época, tempos de cisões internas, disputas, discórdias, ânimos exaltados e profunda intransigência. O Diabo começa a tomar a forma com a qual vai marcar nossa cultura: o símbolo do mal. Mas não do mal absoluto, em si, e sim do mal relativizado, o meu contrário, o outro.

São vários os motivos para a condenação de Satanás, o anjo criado por Deus. De qualquer forma, Satanás se insubordinou e foi expulso:

Como caíste do céu, ó estrela d'alva, filho da aurora! Como foste atirado à terra, vencedor das nações! E, no entanto dizias no teu coração: 'Hei de subir até o céu, acima das estrelas de Deus colocarei o meu trono, estabelecer-me-ei na montanha da Assembleia, nos confins do norte. Subirei acima das nuvens, tornar-me-ei semelhante ao Altíssimo.' E, contudo, foste precipitado ao Xeol, nas profundezas do abismo. (Is, 14, 12-15)².

² Livro de Isaías, capítulo 14, versículos 12 a 15.



Estando o anjo derrubado e habitando já o mais profundo abismo, o Novo Testamento vem personificar o Diabo, rei dos demônios, rei dos anjos maus. Os Evangelhos sinóticos³ o personificam ao narrar a famosa tentação que o Diabo impôs a Cristo, instigando-o a fazer milagres para evitar a fome e a morte e prometendo-lhe riquezas.⁴

O Diabo “simboliza todas as forças que perturbam, inspiram cuidados, enfraquecem a consciência... Ele é a síntese das forças desintegradoras da personalidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 337).

O Demônio é um símbolo necessário à sobrevivência psíquica. Está no universo da cultura, uma realidade imaginária, permeada pelo simbólico.

Tanto as igrejas evangélicas quanto as pentecostais e as neopentecostais, não é diferente, em essência, do catolicismo no que se refere à importância da figura do mal ligada ao negro (BASTIDE, 1989, p. 507).

O Maligno ganha inusitado destaque, nas igrejas evangélicas, porque marca um passado de erros do qual não é preciso se envergonhar: o Demônio é o culpado de todos os enganos e transgressões, não o crente (FLORIANO, 1985, pp. 23-53). Jesus Cristo atua na vida do fiel para libertá-lo desse inimigo poderoso, vencendo-o sempre, por mais dura que seja a batalha (NOVAES, 1985).

Nas igrejas pentecostais e neopentecostais, a presença do Diabo não se verifica apenas nos frequentes exorcismos. Ela pode ser localizada também nos discursos dos testemunhos de fé, quando o crente dá o seu depoimento a um pastor ou bispo. Esses testemunhos têm, com pouquíssimas variações, a mesma estrutura: o crente relata os sofrimentos vividos antes de conhecer a igreja, o processo de libertação e o quanto a sua vida foi transformada. Não há sentimento de culpa pelos atos do passado, pois existe uma espécie de “consciência coletiva” de que o Demônio agia pelo crente. No culto, o crente diz o quanto traiu a mulher, o quanto bebeu, o quanto bateu nos filhos, conta que roubou, que trapaceou, que usou drogas, que vendeu drogas, que matou, que mentiu e, no entanto não há culpa. A crença no Diabo desculpabiliza (OLIVA, 1995).

O Diabo continua sendo o “outro”, e é assim que os fiéis pentecostais e neopentecostais divulgam a sua fé: os não-cristãos, os umbandistas e os candomblecistas,

³ Evangelhos sinóticos são os de Mateus, Marcos e Lucas.

⁴ Mt 4, 1-11; Mc 1, 12-13; Lc 4, 1-13.



denominados de “macumbeiros”, ainda não se libertaram da influência do Diabo (OLIVEIRA, 2016, p. 713).

A busca de respostas sobre a vida e a morte, sobre a angústia, a infelicidade, a injustiça, a inclemência tende a ir ao encontro do absoluto e a esbarrar na figura divina, na adoração divina, no absolutamente sagrado. Essa busca está ligada à afirmação do indivíduo, embora possa parecer, à primeira vista, o contrário.

A maioria dos argumentos utilizados pelos cristãos contra o mal são retirados da Bíblia:

Sem dúvida que nossa herança ancestral mais antiga e incontestável é o monoteísmo da Bíblia. A proibição de criar qualquer imagem (*eidôlon*) como um substituto para o divino encontra-se impressa no segundo mandamento da lei de Moisés (*Êxodo*, XX. 4-5). Outrossim, como podemos constatar no Cristianismo (*João*, V. 21; I. *Coríntios*, VIII 1-13; *Atos*, XV. 29...) e no Islamismo (*Corão*, III. 43; VII. 133-134; XX. 96 etc.), a influência do judaísmo nas religiões monoteístas e que se originaram nele foi enorme. O método da verdade, oriundo do socratismo e baseado numa lógica binária (com apenas dois valores: *um* falso e *um* verdadeiro), uniu-se desde o início a esse iconoclasmo religioso, tornando-se com a herança de Sócrates, primeiramente, e Platão e Aristóteles em seguida, o único processo eficaz para a busca da *verdade* (DURAND, 2004, p. 9).

4. A luta do bem contra o mal nas mitologias

Os mais antigos textos hindus introduzem a ambivalência original de Deus na explicação da origem do mal nos Brâmanes (CAMPBELL, 1992, p. 354).⁵ Os deuses e demônios falavam ambos a verdade e a inverdade. As grandes divindades, como Kali, Chiva e Durga, evidenciam tanto bondade como maldade, criatividade e destrutividade. Os deuses abandonaram a inverdade, os demônios abandonaram a verdade. Existiam dois grupos de deuses, os asuras (nossa natureza inferior) e os devas (nossa natureza superior). Os devas derrotaram os asuras. Este grupo de divindades foi relegado à condição de espíritos geralmente maus, enquanto aqueles se tornaram essencialmente bons.

No Irã, Zaratustra foi quem lançou as bases de uma religião dualista. Os ahuras derrotaram os daevas, o chefe dos ahuras tornou-se o Deus superior, Ahura Mazda, o deus da luz e os daevas, relegados às fileiras de espíritos maus, tornaram-se servos de

⁵ Brâmanes são tratados em prosa que explicam os Vedas, escrituras sagradas.



Ahriman, o senhor das trevas. No Gathas,⁶ Mazda e Mitra eram ambos, originalmente, deuses dos céus. Mas houve um conflito entre Druj, a mentira, e Asha, a verdade e ordem.

Para o zervanismo há um princípio original, Zurvan, o tempo infinito, Uno, uma coincidência de opostos que encerra em si mesmo o bem e o mal, o masculino e o feminino, a luz e as trevas, a bem-aventurança e a miséria, a ordem e a desordem.

No mazdaísmo há dois espíritos: Ohrmazd (Ahura Mazda) e Ahriman (Angra Mainyu), separados pelo vazio. Ohrmazd é o bem, a luz, e Ahriman é o mal, as trevas.

No Egito, os deuses são manifestações do Deus Uno. Esse monismo politeísta é por vezes explícito, outras, implícito. O Deus e os deuses são ambivalentes: o mal e o bem, o sofrimento e a ajuda, tudo isso emana de um princípio divino. O mito de Seth, deus do Alto Egito, o sul, apresenta-o como antagonista de Horus, ou Osíris, deus do Baixo Egito, o norte. Seth e Horus são divindades de ecologias opostas, representando o primeiro o deserto seco, e Horus ou Osíris a terra negra das margens do Nilo fertilizador. No Egito, o negro não é a cor do mal, mas a cor das planícies aluviais férteis do Delta, que dão a vida. O vermelho era a cor do mal, o tom hostil das areias escaldantes. Na associação de Seth com o deserto, sua cor mais comum é o vermelho.

Os demônios da Mesopotâmia são variados espíritos hostis: os anunaki, carcereiros dos infernos; os etimu, espíritos morridos na infelicidade; os utuku, espíritos de cemitérios e desertos; Lilitu, virgem que vagava à noite atacando homens e bebendo seu sangue e, Labartu, que levava uma serpente em cada mão, sendo acompanhado por um cão ou um porco, atacando mães e crianças (CAMPBELL, 1994, p. 36-44).

Em Canaã o deus superior era El, deus do céu e do sol, retratado como um touro. Seu filho, Baal, deus do raio e do trovão, se tornou divindade agrícola. Outras divindades dos cananeus são Dagon, divindade da vegetação; Reshef, deus do deserto, da guerra e da peste; as três deusas do mar, Asherah, Astarte e Anath e, Mot, senhor da morte e da esterilidade. Anath e Baal são gêmeos, uma coincidência de opostos. São não só irmão e irmã, como Baal, o touro, se casa com Anath na forma de uma vaca.

Na Grécia antiga, o rei dos deuses era Zeus. Divindade urânica, provocava o raio, o granizo, os ventos uivantes, assim como a luz bondosa e as chuvas fertilizantes. Sua esposa, Hera, rainha dos deuses, divindade celeste, provocava tanto o tempo bom para as colheitas como as tempestades destruidoras. Ela era também ctônica, identificada

⁶ Gathas é o conjunto de hinos que fazem parte dos livros sagrados persas, o Avestá.



com Gaia, deusa da fertilidade e da natalidade. A ambivalência ética de Zeus e Hera reflete-se em sua ambivalência sexual, pois num certo sentido Hera era o princípio feminino de Zeus, assim como Ártemis era o de Apolo e Perséfone, de Plutão.

Os filhos de Zeus e Hera eram aterrorizantes. Hefestos, deus das explosões vulcânicas; Ares, deus das tempestades e da guerra.

Palas Atena, divindade micênica, presidia os céus calmos, a arte e a sabedoria. Mas seus céus podiam escurecer-se, e ela produzia raios.

Poseidon, deus dos mares, mas o mar é temível e ctônico. Ele é associado à fertilidade devido a água, mas possui uma ambivalência, pois o mar podia ser sacudido por ventos selvagens.

Hermes, deus urânico, cujo símbolo era um falo, sendo psicopompo, levava os mortos para o mundo subterrâneo, possuindo também a característica ctônica. Seu filho, Pã, nasceu cabeludo e parecido com um bode, com chifres e patas fendidas. Divindade fálica como o pai, representava o desejo sexual, que pode ser criativo e destrutivo.

Hades presidia o sombrio e terrível reino das almas mortas. Conhecido também como Plutão, deus da riqueza, pois o mundo subterrâneo não só consome os mortos, mas empurra para cima os brotos das plantas, promovendo a renovação da vida.

Apolo, ligado à luz solar, à pureza, à razão e à arte. Mas ele também provocava a doença, as forças naturais destrutivas e a morte. Ártemis, sua irmã gêmea, era a mais pura das deusas celestes. E, como deusa lunar, estava associada às menstruações mensais femininas. No entanto, seu lado sombrio era acentuado. Como arqueira, levava a morte tanto aos animais quanto aos homens.

Hécate, senhora do mundo subterrâneo e dos ritos ctônicos, tinha três faces simbolizando seu poder sobre o mundo subterrâneo, a terra e o ar, comparado ao tríplice poder de Poseidon, cujo tridente simbolizava seu poder sobre o mar, a terra e o céu.

Em Roma antiga, o culto mais generalizado era o mitraísmo. De acordo com o mito central, o princípio do mundo é Aión, o tempo eterno. Aión gera Júpiter, o céu, princípio masculino e Juno, a terra, princípio feminino e o espírito do inferno, Plutão. Há uma identificação do princípio do mal com o mundo subterrâneo.

Outra iconografia do Mal foi do deus etrusco da morte, Charun, barqueiro dos mortos, que tem um nariz enorme, encurvado, semelhante a um bico de papagaio, possui



barba e cabelos hirsutos, orelhas compridas, pontudas, bestiais, dentes que rangem e de cor preta.

5. A Imagem do Negro nos Antigo e Novo Testamento Bíblico:

A explicação dos hebreus para o mal foi de que ele era resultado do pecado da humanidade. Iahweh fez a raça humana feliz no Jardim do Éden, mas o primeiro casal desobedeceu e, em consequência, foi expulso do Paraíso.

A abertura com que começa a Bíblia, apresenta-nos um mundo criado por Iahweh e, enquanto tal, bom, no qual o homem, “*imagem de Deus*”, preside uma realidade harmônica e pacífica (Gn 1, 1-30).⁷

Em seguida, a imagem bíblica da condição humana não tem nada de idílica.⁸ Nem sequer os eleitos escapam desta triste condição humana. No começo da história da raça humana, os “filhos de Deus” olharam as filhas dos homens e as acharam belas. Tiveram relações com estas mulheres, gerando uma raça de gigantes, chamada de Nefilim.⁹ Deus julga os membros de sua corte celestial e determina sua queda: “Deus se levanta no conselho divino, em meio aos deuses ele julga: Eu declarei: Vós sois deuses, todos vós sois filhos do Altíssimo; contudo, morrereis como um homem qualquer, caireis como qualquer dos príncipes”.¹⁰

Os “filhos de Deus” são aprisionados nas trevas, seja na terra ou no ar. Eles não só pecam, como também tentam a humanidade a pecar. Os “filhos de Deus” são progressivamente diferenciados do lado bom de Deus, e com isso tornam-se progressivamente maus.

Existe também uma divisão na natureza de Deus, que é o “mensageiro”, ou anjo, que podia ser bom ou mau. É um anjo de Iahweh, o “Exterminador”, quem dizima os primogênitos do Egito.¹¹

A identificação dos “anjos” com o mal é ilustrada no livro de Jó. Neste livro, Iahweh e Satanás trabalham em íntima colaboração: “Num outro dia em que os Filhos de

⁷ Livro do Gênesis, capítulo 1, versículos 1 a 30.

⁸ Gn 3, 1-24.

⁹ Gn 6, 1-4.

¹⁰ Sl 82, 1-7.

¹¹ Ex 12, 23.



Deus vieram se apresentar novamente a Iahweh, entre eles veio também Satanás... disse Iahweh a Satanás, ‘faze o que quiseres com ele, mas poupa-lhe a vida’.¹²

No livro da Sabedoria, a morte, fenômeno mais temido pelos hebreus, é agora ligada a Satã e a ele atribuída. Não é mais Iahweh quem quis a morte para a humanidade, nem foi a loucura das pessoas que a atraiu, mas sim a vontade maléfica do Diabo. O poder destrutivo antes manejado por Deus agora pertence ao Diabo.

Gradualmente o “mensageiro” foi adquirindo uma independência de Iahweh. Por fim, ele se torna a personificação da sombra de Deus, o lado escuro da natureza divina.

O conflito entre Iahweh e o Diabo coloca-os numa oposição cósmica quase totalmente dualista. Cada um deles tem seu próprio reino: o de Deus é luz, ao passo que o de Satã são as trevas.

Os que nascem do espírito da verdade vêm da luz, mas os que nascem da falsidade vêm das trevas. Dois espíritos em oposição, um, o bem e a luz; o outro, o mal e as trevas, estão lutando pelo mundo e pela alma individual.

Os maus espíritos menores que surgem na religião hebraica parecem-se com os de outras culturas. Alguns são personificações de males isolados, como a peste,¹³ a praga¹⁴ e a fome. Esses demônios da natureza eram em parte autóctones, e em parte semelhantes aos de Canaã e da Mesopotâmia, como os *se'irim*, semelhantes a bodes,¹⁵ Lilith,¹⁶ que seduzia os homens, Sheol,¹⁷ ser voraz de boca escancarada para devorar almas, Leviatã,¹⁸ semelhante ao cananeu Lotan, à babilônica Tiamate e a grega Hidra, dragão de sete cabeças que assolava o mar, Behemoth, espírito do deserto.

No fim do período apocalíptico o Diabo estava associado com as seguintes características: trevas, mundo subterrâneo, tentação, abusos sexuais, touro, bode, leão, rã, sapo, serpente e dragão.

O simbolismo do bem e do mal nos livros do antigo testamento bíblico são bastante fortes. A água significa vida, mas também pode estar associada à destruição, como no Leviatã e na história de Noé. O sangue pode conferir tanto a vida como a morte,

¹² Jô 2, 1-7.

¹³ Ex 9, 1-12; Mt 8, 16-17.

¹⁴ Ex 10, 1-20.

¹⁵ Lv 16, 1-23.

¹⁶ Is 34, 14.

¹⁷ Is 5, 14.

¹⁸ Sl 74, 12-17.



como nos livros do Levítico.¹⁹ O ar pode simbolizar o espírito do indivíduo ou de Deus, mas também pode ser um vendaval destruidor.²⁰ Os anjos caídos da literatura apocalíptica moram no ar. O fogo, como o ar, pode ser um instrumento da ira de Deus.²¹ A montanha é a localização frequente de teofanias, seja de Iahweh ou de uma entidade má. O deserto é geralmente um lugar de medo, mas também pode ser o lugar onde Deus se manifesta. A noite é com frequência a hora da visitação demoníaca²² e na literatura apocalíptica as trevas se tornam o principal símbolo do mal.²³ Trevas, escuridão, portanto, a cor negra, como oposição à ausência de luz, vai ser fixada simbolicamente como o mal,²⁴ passando mais tarde para a iconografia cristã.

As ideias do novo testamento bíblico vêm, em parte do pensamento helênico e em parte do judaico. O cristianismo sintetiza os conceitos grego e judaico do Diabo e seu ponto de vista não é homogêneo. Há diferenças entre as interpretações sinótica, paulina e joanina do mal.

O cristianismo postula um Deus Uno, onipotente e totalmente bom. Esses atributos derivam em parte do pensamento helênico, que conferia perfeição ontológica e moral do Uno, e negava ao mal uma existência ontológica ou o atribuía ao nível mais baixo do ser. Eles vêm em parte, também, do judaísmo, que tinha separado o elemento do bem e do mal no Deus, chamando de Senhor ao primeiro e identificando-o com Iahweh, e rebaixando o aspecto do mal, que chamou de Diabo, à condição de um ser inferior, ou anjo. A figura original de Deus tinha sido dividida.

A função do Diabo no novo testamento é ser um princípio contrário ao Cristo. A mensagem central é a salvação: Cristo nos salva. E nos salva do poder do Diabo. Se o poder do Diabo é rejeitado, a missão salvadora de Cristo perde o sentido.

A essência do novo testamento é a seguinte: desde o início o Diabo vem aumentando seu poder sobre este mundo, a ponto de João afirmar que “o mundo inteiro está sob o poder do Maligno”²⁵. Mas o senhor bom envia Cristo para romper o poder do velho eão, e substituí-lo pelo novo, o reino de Deus.

¹⁹ Lv 3, 17; 7, 26.

²⁰ Jó 1, 19.

²¹ Na 1, 2-3; Jr 7, 20.

²² Jó 4, 13-15.

²³ Enoque 108, 11-12.

²⁴ Enoque 85.

²⁵ 1 Jo 5, 19.



A tradição órfica identificou o universo material com o reino de Satã, levando a uma dicotomia entre o espírito e o corpo. Isso foi expresso em termos de trevas contra a luz. Até certo ponto essa linguagem é metafórica, mas vai além da metáfora, recorrendo à velha tradição da guerra das trevas contra a luz. A luz é branca e as trevas são negras.

Na tradição cristã o Diabo é vermelho ou negro. Oliveira (2002, pp. 61-73) apresenta como o pensamento ocidental desenvolveu essa tradição, com fusões de elementos mitológicos e filosóficos, levando à perseguição dos povos não-cristãos, e identificando os povos negros com o mal.

6. Considerações Finais

O imaginário ocidental desenvolveu essa tradição da cor negra representar simbolicamente o mal. Complexa fusão de elementos mitológicos e filosóficos diversos, ela tem várias características.

A evolução mais importante nessa tradição é a passagem do monismo para o dualismo. O monismo postulava um princípio divino. O Deus é uma coincidência de opostos, responsável tanto pelo bem como pelo mal.

O primeiro distanciamento em relação ao monismo ocorreu no Irã, onde os seguidores de Zaratustra viam dois princípios, independentes entre si. Um era bom, o deus da luz; o outro, mau, deus das trevas.

O outro dualismo surgiu na Grécia, afirmando uma oposição entre espírito e matéria.

O terceiro distanciamento do monismo surgiu entre os hebreus. Iahweh era a única manifestação do princípio divino. Separaram o lado mau de Deus do lado bom, chamando a este de Senhor, e ao outro de Diabo.

Os dualismos iraniano e grego uniram-se no pensamento judaico e cristão posterior; o resultado foi uma associação do bom Senhor com o espírito, a luz, simbolicamente da cor branca, e do Diabo com a matéria, as trevas, simbolicamente a cor negra.

O Diabo é negro, Seth aparecia por vezes como um porco negro, e Dioniso também era ocasionalmente negro. Lilitu, Lilith e as Lâmiás são criaturas noturnas, e o mundo dos mortos é escuro desde a Grécia, passando pelo Irã, indo até Roma. O Mot



cananeu e o Hades grego são senhores da morte e das trevas. No mazdaísmo, Ahriman é o senhor da ausência da luz.

Considerando as estruturas do imaginário individual e/ou grupal como tendências, verifica-se o ocidente marcado pelo universo esquizomórfico ou heróico. Isso faz com que o personagem sempre enfrente o monstro. O personagem, portador de uma espada, representando sua força, sua capacidade de luta, de defesa e finalmente sua atitude de diferenciação com relação ao monstro.

O herói se identificará com a dinâmica ascensional, com a cor branca, com o masculino (fálico), procurando destruir o diferente. Este regime imaginário será sempre excludente do negro e do feminino.

Assim, será necessária uma reelaboração simbólica dos nossos discursos pedagógicos, em direção a outra estrutura imaginária (NOGUERA, 2012).

No universo antifrásico ou místico, o personagem busca uma vida apaziguada, organizando-se em continentes como a natureza ou o lar e, provendo as necessidades de subsistência, como calor, alimento, bebida e as necessidades psíquicas, como tranquilidade, quietude, calma.

No universo dramático ou sintético, há um processo de integração dos elementos e das polaridades heróica e mística. O personagem está num constante ir e vir, numa vida simbolicamente figurada por um modelo cíclico.

A cor preta, que para o imaginário heróico representa a queda, no místico tem o sentido de tranquilidade, da noite calma e do calor ou conforto do lar (NOGUERA, 2011).

Estes referenciais constituem o desafio em se pensar a educação a partir da pluralidade constituinte em nosso país, levando Bandeira (2000, p. 158) afirmar que “a valorização dos estudos do cotidiano, por sua vez, emerge do movimento de ruptura paradigmática que abriu espaços a heurísticas que dão suporte a projetos investigativos, os quais, buscam outros estilos de trabalho, de pensamento, de análise, de compreensão”.

É permitir-se o difícil exercício da diversidade na educação, reconhecendo as diferenças e olhando-as através de suas singularidades.



Referências:

AUGRAS, Monique. **Imaginário da Magia**: magia do imaginário. Petrópolis: Vozes, 2009.

BANDEIRA, Maria de Lourdes. Cultura e Rituais em Educação, in PORTO, Maria do Rosário Silveira; TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez; FERREIRA SANTOS, Marcos (orgs.). **Tessituras do Imaginário**: cultura e educação. Cuiabá: EDUNIC/CICE/FEUSP, 2000, pp. 143-158.

BASTIDE, Roger. **As Religiões Africanas no Brasil**: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações. São Paulo: Livraria Pioneira, 1989.

CAMPBELL, Joseph. **As Máscaras de Deus**: mitologia criativa. São Paulo: Palas Athena, 2010.

_____. Joseph. **As Máscaras de Deus**: mitologia ocidental. São Paulo: Palas Athena, 2004.

_____. Joseph. **As Máscaras de Deus**: mitologia oriental. São Paulo: Palas Athena, 1994.

CAMPBELL, Joseph. **As Máscaras de Deus**: mitologia primitiva. São Paulo: Palas Athena, 1992.

_____. Joseph. **As Máscaras de Deus**: mitologia primitiva. São Paulo: Palas Athena, 1992.

CARVALHO, Edgard de Assis. **Polifônicas Idéias**: Antropologia e Universalidade, São Paulo: Imaginário, 1997.

CARVALHO, José Carlos de Paula. Etnocentrismo: Inconsciente, Imaginário e Preconceito no Universo das Organizações Educativas, in **Interface**: Comunicação, Saúde, Educação, vol. 1, n. 1. Botucatu: Fundação UNI / UNESP, jan / mar de 1994, pp. 181-185. Disponível em: <<http://www.interface.org.br/revista1/debates2.pdf>>.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos Símbolos**: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

COUSTÉ, Alberto. **Biografia do Diabo**: O Diabo como a Sombra de Deus na História. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1996.

DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988.

_____. Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.



_____. Gilbert. **De La Mitocritica al Mitoanálisis**: figuras míticas y aspectos de la obra. Barcelona: Anthropos, 1993.

_____. Gilbert. **O Imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**: Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-Religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. Mircea. **Mefistófeles e o Andrógino**: Comportamentos Religiosos e Valores Espirituais Não-europeus. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FLORIANO, Maria da Graça. Presença do Negro nas Diferentes Denominações Presbiterianas, in **O Negro Evangélico**. Rio de Janeiro: Ed. ISER, 1985, pp. 23-53.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

JUNG, Carl Gustav. **Fundamentos de Psicologia Analítica**, Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. Carl Gustav. The Archetypes and the Collective Unconscious, in **Bollingen Series XX**, vol. 9. Nova York: Pantheon Books, 1959.

KHUN, Thomas, **A Estrutura das Revoluções Científicas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1982.

MUNANGA, Kabengele. Teorias sobre o Racismo, in HASENBALG; MUNANGA; SCHWARCZ. **Revista Estudos & Pesquisas - Racismo**: Perspectivas para um Estudo Contextualizado da Sociedade Brasileira. Niterói: EdUFF, 1998, p. 45-65.

MURARO, Rose Marie. Breve Introdução Histórica, in KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O Martelo das Feiticeiras**, Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997, pp. 5-41.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a Educação: um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade. In **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, nº 18, 2012. Disponível em <<http://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/7033>>.

_____. Renato. Denegrindo a Filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas. In **Griot – Revista de Filosofia**, vol. 4, nº 2. Salvador: Amargosa, 2011. Disponível em: <<http://www2.ufrb.edu.br/griot>>.

NOVAES, Regina. Igreja Metodista: Compromisso Social e Relações Raciais, in **O Negro Evangélico**, Rio de Janeiro, ed. ISER, 1985.

OLIVA, Margarida Maria Cichelli. **Ação Diabólica e Exorcismo na Igreja Universal do Reino de Deus**. Dissertação de mestrado em Ciências da Religião, PUC-SP, São Paulo, 1995.



OLIVEIRA, Julvan Moreira de. **Africanidades e educação**: ancestralidade, identidade e oralidade no pensamento de Kabengele Munanga. 298 f. 2010.

_____. Julvan Moreira de. Causos do Imaginário e da Memória Negra: Contribuições para uma Antropologia Educacional. In Trajeto das Africanidades em Educação. **Educação em Foco**, vol. 21, nº 3. Juiz de Fora: EdUFJF, 2016, pp. 709-734. Disponível em: <<https://educacaoemfoco.ufjf.emnuvens.com.br/edufoco>>.

OLIVEIRA, Julvan Moreira de. **Descendo à mansão dos mortos...**o mal nas mitologias religiosas como matriz imaginária e arquetipal do preconceito, da discriminação e do racismo em relação à cor negra. 261 f. 2000.

_____. Julvan Moreira de. Uma Leitura do Racismo a partir das Narrativas Bíblicas, in CATANI; PORTO (orgs.). **Negro, Educação e Multiculturalismo**. São Paulo: Panorama, 2002, pp. 61-73.

PAGELS, Elaine. **As Origens de Satanás**: Um Estudo Sobre o Poder que as Forças Irracionais exercem na Sociedade Moderna. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

QUEVEDO, Oscar G. **Antes que os Demônios Voltem**: Explicação dos Fenômenos e Análises das Teorias à Luz da Psicologia, Filosofia, Teologia e Parapsicologia. São Paulo: Loyola, 1993.

RICOEUR, Paul. **A Região dos Filósofos**: Leituras 2. São Paulo: Loyola, 1996.
RICOEUR, Paul. **Philosophie de la Volonté**: II. La Symbolique du Mal. Paris: Aubier, 1960.

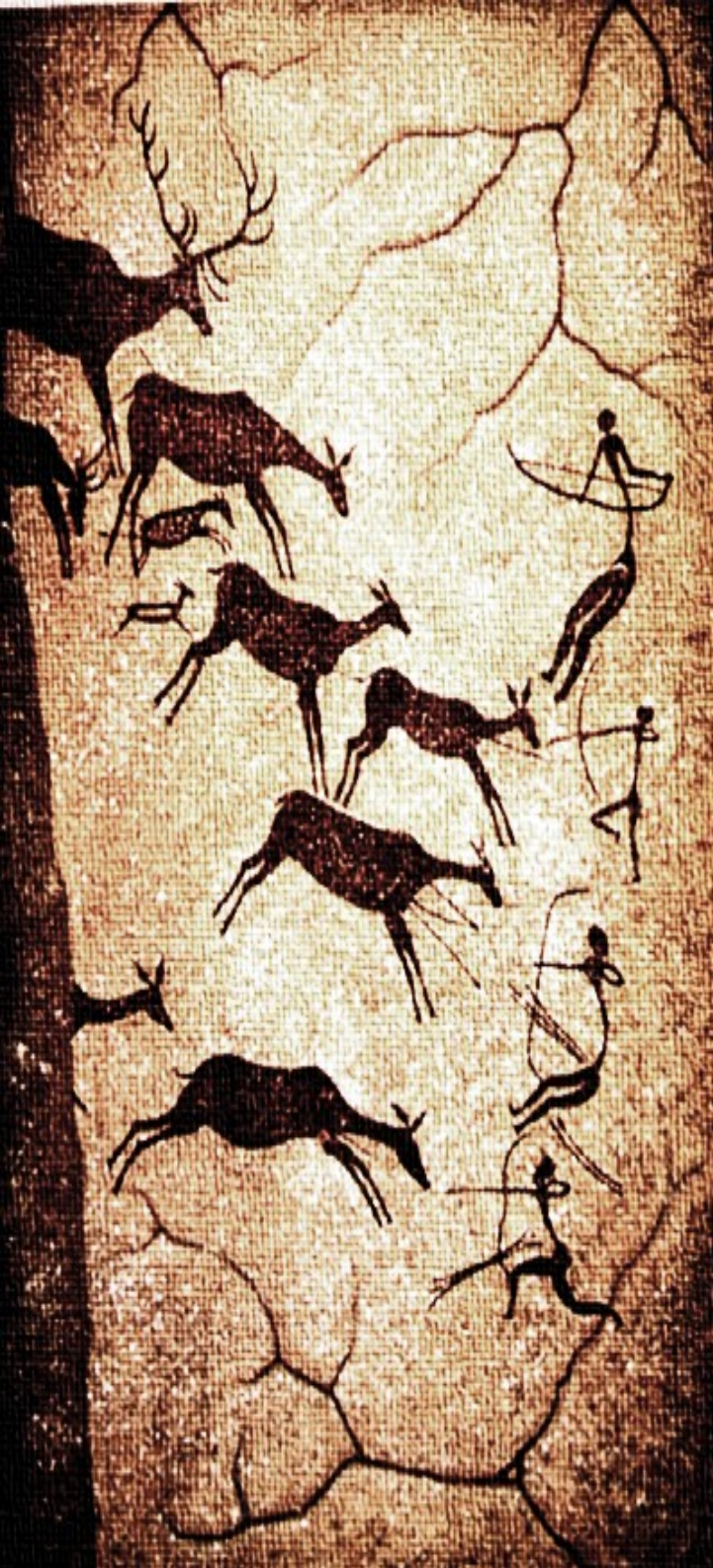
SEVERINO, Antônio Joaquim. **A Filosofia Contemporânea no Brasil**: Conhecimento, Política e Educação. Petrópolis: Vozes, 1999.

TAGUIEFF, Pierre-André. **La Force du Préjugé**. Essai sur le Racisme et ses Doubles, Paris: Editions La Découverte, 1988.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. 1990. **Antropologia das Organizações e Educação**: um ensaio holonômico. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

Submetido em: 09/06/2017. Aprovado em: 25/07/2017.





RELIGIÃO E REPRESENTAÇÕES DA HOMOSSEXUALIDADE EM ESCOLAS PÚBLICAS DE PENÁPOLIS – SP (1990-2009)

Carlos Eduardo Marotta Peters*

Resumo: O campo religioso brasileiro passou por intensas mudanças nas últimas décadas. Uma das mudanças mais sensíveis foi o avanço do Protestantismo (principalmente as vertentes neopentecostais) e o recuo do Catolicismo, a grande religião tradicional do Brasil. A disputa pelo monopólio do sagrado no campo religioso afetou outros campos da sociedade brasileira. Este trabalho discute a inserção desse embate no universo escolar, problematizando a presença de discursos e práticas religiosas no cotidiano de escolas públicas de Penápolis - SP. O foco do trabalho são as representações religiosas da homossexualidade produzidas em sala de aula. Esse tema foi inserido no universo escolar em função das discussões acerca da extensão dos direitos civis a partir da Constituição de 1988. As fontes do trabalho são os textos religiosos distribuídos pelos professores. São utilizados, como referenciais teóricos, os conceitos de Imaginário e Representações Sociais da Nova História Cultural.

Palavras-chave: Religião. Ensino Público. Homossexualidade.

Abstract ou Resumen: The Brazilian religious field has undergone intense changes in recent decades. One of the most radical changes was the advance of Protestantism (mainly the neo-Pentecostal aspects) and the retreat of Catholicism, the great traditional religion of Brazil. The contest for the monopoly of the sacred in the religious field affected other fields of Brazilian society. This work discusses the insertion of this clash in the school universe, problematizing the presence of discourses and religious practices in daily life of public schools in Penápolis - SP. The focus of the work is the religious representations of homosexuality produced in the classroom. This theme was inserted in the school universe in the light of the discussions about the extension of civil rights from the Constitution of 1988. The sources of the work are the religious texts distributed by the teachers. The concepts of Imaginary and Social Representations of the New Cultural History are used as theoretical references.

Keywords ou Palabras clave: Religion. Public Education. Homosexuality.

*Centro Universitário Toledo – UNITOLEDO.
Araçatuba, SP, Brasil.

Doutor em História Social pela Universidade Estadual Paulista – UNESP, Assis, SP, Brasil.

Professor do Curso de Graduação em História e do Curso de Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Toledo.

E-mail: marottapeters@yahoo.com.br



REVISTA
MEMORARE


www.portaldeperiodicos.unisul.br
ISSN 2358-0593

1. Introdução

Ingressei no magistério em 1999, atuando em uma escola estadual da cidade de Penápolis - SP. A partir da experiência como docente e pesquisador, busquei analisar como profissionais do ensino selecionavam conteúdos, metodologias e até mesmo valores morais a serem inseridos no processo de ensino-aprendizagem. Percebi que tais escolhas diziam ser baseadas em princípios democráticos, expressos nos parâmetros curriculares e construídos com base em certo conceito de cidadania. Por outro lado, percebi que a noção de cidadania usada pelos profissionais do ensino era polissêmica. Parte significativa dos professores inseria em sua ação pedagógica conteúdos e valores referentes às suas crenças religiosas. Legitimavam seu proselitismo evocando a liberdade de culto garantida pela Constituição de 1988.

A constatação da existência do proselitismo religioso nas instituições públicas de ensino me levou a buscar explicações para tal fenômeno no âmbito dos estudos históricos e sociológicos sobre educação e religião, sendo a questão da inserção do discurso religioso nas escolas públicas o foco de minhas reflexões. O tema é pertinente porque a ação pedagógica é fundamental no processo de reprodução de certo arbitrário cultural, portanto de formação de representações de mundo que balizam a ação social dos indivíduos.

Decidi que seria mais proveitoso um trabalho com um número reduzido de UEs, o que permitiria um levantamento de fontes mais criterioso. O levantamento de fontes foi realizado em oito escolas estaduais da cidade de Penápolis: CEFAM, EE Profa Luiza M. B. Nory, EE Augusto Pereira de Moraes, EE Profa Ester Eunice, EE Adelino Peters, EE Profa Yone Dias de Aguiar, EE Carlos Sampaio Filho e EE Luiz Crisóstomo de Oliveira. O foco da pesquisa documental foi a EE Yone Dias de Aguiar, onde lecionei a disciplina de História entre 1999 e 2008.

O resultado da pesquisa foi uma tese de doutorado (PETERS, 2010), apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP). O presente artigo é um desdobramento das reflexões contidas na tese. O trabalho se debruça sobre as representações da homossexualidade presentes nos textos religiosos utilizados pelos professores. Esses textos religiosos são inseridos no universo escolar sem



necessariamente constarem dos projetos pedagógicos das escolas ou da LDB. Fazem parte de uma estratégia de conversão criada no âmbito das igrejas às quais os professores pertencem.

Para a produção do trabalho, busquei inspiração na História Cultural, utilizando o conceito de *representação*. As *representações* têm a capacidade de substituir a realidade que representam, construindo o mundo paralelo de sinais no qual as pessoas vivem. Ela mobiliza pessoas e grupos sociais e produz reconhecimento e legitimidade social, inserindo-se em regimes de verossimilhança e de credibilidade. As *representações* podem ser vistas como matrizes geradoras de condutas e práticas sociais (PESAVENTO, 2005). As representações de mundo produzem imaginários, que podem ser definidos como conjuntos de representações que dão ao mundo um sentido ontológico. O imaginário é histórico e datado, comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores; é construtor de identidades e exclusões, serve para hierarquizar, dividir, produzindo coesão e conflito (PESAVENTO, 2005, p. 23).

O mundo é construído de forma diferente de acordo com os grupos sociais. Aqueles grupos que conseguem legitimar seus discursos e práticas, adquirem poder simbólico para impor certa leitura do real. A análise das *representações* permite que se entenda a realidade como um campo de forças para se definir o que é real (BOURDIEU, 1989).

Diversas mudanças ocorreram no campo religioso brasileiro no século XX. As disputas pelo monopólio do sagrado no interior desse campo ficaram mais acirradas com o advento da República e o estabelecimento da liberdade de culto. Na virada para o século XXI, os grupos religiosos que mais cresceram foram os protestantes pentecostais e neopentecostais, que passaram a atuar de forma incisiva na busca de novos fiéis, utilizando os meios de comunicação de massa, a política e a educação. Meu trabalho busca entender que discursos religiosos foram inseridos nas escolas públicas de Penápolis e quais representações eles produzem acerca homossexualidade.

Na análise das fontes, constatei que a oposição entre caos e ordem está presente em quase todos os documentos. O mundo profano e os valores da modernidade¹, bem como as religiões opositoras na disputa pelo monopólio do sagrado, são

¹ Não todos os valores *modernos* são representados como negativos nos textos analisados. A racionalidade capitalista e a valorização do trabalho, por exemplo, são muitas vezes exaltadas e separadas de outros valores profanos, como o pluralismo e o relativismo.



representados com diversos nomes que remetem à ideia de caos e desordem, enquanto que a ação evangelizadora dos professores e de suas igrejas, aparece como um processo de ordenação do caos, criação da ordem e do mundo. Nessas representações do mundo, existe recorrência às metáforas da guerra e da doença.

No que se refere à metáfora da guerra, o mundo é representado como caótico e palco de uma luta cósmica entre o bem e o mal. O papel do professor e da escola é submetido a tal sentido. A ação pedagógica é referida como *uma luta contra o mal, um combate pela luz, uma grande batalha contra o Diabo* etc. Em todos os textos ancorados em tal metáfora, há um chamado à ação; chamado que se diz *necessário, urgente e indiscutível*. Não haveria espaço, na pregação religiosa, para indecisões ou posturas conciliadoras. Na ação realizada no *campo avançado* da instituição escolar não haveria lugar para *ecumenismos* ou *relativismos*, representados como tentativas do inimigo de conseguir tempo para reunir forças:

Enquanto se fala em ecumenismo e tolerância, os agentes do diabo se articulam e usam as leis em seu favor. Esses aí que pregam a aceitação de tudo estão sem saber defendendo bandidos, prostitutas, gays, pedófilos e todo tipo de gente que o diabo manipula. O combate pela verdade é o combate por Deus. Não podemos jogar nos dois times. (SOLDADOS, 2003, p. 1).

Esse posicionamento levou boa parte do professorado a adotar posturas contrárias à tolerância religiosa e aos debates propostos em diversas disciplinas e eventos acerca da questão da alteridade.

2. Modernidade e homossexualidade

O processo de modernização da sociedade brasileira gerou mudanças no universo dos costumes e das crenças religiosas e se estendeu para a conduta sexual. Houve, nas últimas décadas do século XX, uma ampla luta pela liberdade e igualdade sexual, fenômeno que, segundo Michael Pollak (1985, p. 54), tirou a homossexualidade das sombras do domínio do *não-dito*. Tal processo, reforçado pela radicalização da vivência e do conceito burguês de individualidade, não ocorreu sem que múltiplos discursos fossem produzidos sobre o tema.

No âmbito da ciência, existem conflitos acerca da representação da homossexualidade. Ela foi vista como *desvio*, herança de um discurso médico-higienista



do século XIX, e como uma forma válida e não hierarquizada de se chegar ao orgasmo. A visão psiquiátrica dominante até a década de 1960 a entendia como perversão. Apenas em 1974, a Associação Psiquiátrica Americana deixou de considerar a homossexualidade como uma perturbação mental. Já os defensores da homossexualidade se apoiavam numa visão naturalizada que, na maioria das vezes, levou a uma postura liberal, reduzida aos aspectos políticos da questão, com ênfase na discriminação sofrida pelos homossexuais (POLLAK, 1985, p. 55).

A homossexualidade aflorou como fenômeno social digno de ser discutido, descrito e entendido e muitos homossexuais passaram a lutar, respaldados pelo conceito de cidadania, por direitos iguais em sociedades que sempre foram heteronormativas. A bandeira de boa parte dos movimentos homossexuais também está assentada nos conceitos básicos da tradição liberal, centrados na ideia de direitos, o que os insere no amplo espectro da ordem constitucional.

As representações sobre a homossexualidade exteriores ao campo científico ou político são mais complexas, principalmente após o surgimento da AIDS na década de 1980. A doença não só enfraqueceu os valores da liberdade sexual apregoados desde os anos 60, como serviu para a *demonização* das práticas sexuais livres e homossexuais. Nos anos 80, nos Estados Unidos, ela recebeu o apelido de *câncer gay* ou mesmo *peste gay*, o que serviu para associar o comportamento sexual dos homossexuais com a propagação da doença. Durante algum tempo, os próprios cientistas que se ocupavam do problema afirmavam que os heterossexuais eram imunes, o que acabou por fortalecer a epidemia.² Os homossexuais foram considerados responsáveis pela expansão da epidemia e também pelo seu surgimento. A AIDS, em seu início, atacou também hatitianos, usuários de drogas injetáveis e hemofílicos, grupos humanos que não se adequavam ao ideal branco, heteronormativo saudável, que é o tipo humano valorizado pela sociedade americana

² Os primeiros artigos falando sobre AIDS surgiram na virada para a década de 1980. Falavam da *promiscuidade* de jovens homossexuais masculinos que viviam em áreas urbanas e do surgimento de mortes misteriosas, causadas por doenças que normalmente não levavam à morte. O novo mal foi apelidado de “câncer gay” por causa da incidência alta de um raro tipo de câncer de pele naquela população. O primeiro nome, extraoficial, usado para designar a enfermidade foi GRID (Gay-Related Immune Deficiency ou Síndrome Imunológica Ligada a Gays). Em 1982 foi adotada a sigla AIDS (Acquired Immune Deficiency Syndrome). Nos corredores dos hospitais ela era chamada de WOG (Wrath of God ou Ira de Deus), enfatizando o aspecto moralizante de punição para um comportamento considerado desviante. A detecção da AIDS primeiramente na interior da comunidade gay gerou uma associação que perdura até os dias atuais. A ambiguidade dos dados científicos acabou por solidificar o caráter moral e estigmatizante do mal, levando à atribuição de culpa aos doentes (BÍSCARO, 2002).



(BÍSCARO, 2002, p. 13-14). Como contraponto aos valores libertários, houve um *retorno* do discurso tradicionalista de defesa de valores sociais e familiares. Uma nova onda de combate à homossexualidade surgiu dessa associação com a AIDS. A noção de que a AIDS era uma punição divina pela conduta sexual considerada antinatural no discurso religioso permeou a fala de religiosos e tornou-se senso comum nos juízos sobre o mal e jamais desapareceu, sendo utilizada até os dias atuais.

A leitura acima é generalizante, pois tenta captar uma mudança na representação da homossexualidade em grandes linhas. No âmbito das instituições de ensino estudadas, é notória a permanência de concepções conservadoras no que se refere ao tema. Desde sempre a escola foi *locus* para a afirmação de valores tradicionais como casamento monogâmico e indissolúvel e conduta sexual *saudável*, o que significa que as instituições escolares tentavam controlar os impulsos sexuais de seus alunos. A homossexualidade era ocultada como algo indigno de ser debatido.

A defesa da *normalidade* sexual passava necessariamente pela afirmação dos valores familiares. Com relação à homossexualidade, havia sido uma grande ausência de debates no universo escolar. Só a partir dos anos 80 a questão ficou mais visível e, na virada para os anos 90, o homossexual apareceu como uma *pessoa como outra qualquer* na fala dos professores, então imbuídos de valores liberais e democráticos. Em muitos trabalhos produzidos pelos alunos sobre a questão da cidadania, o homossexual aparece ao lado de outras *minorias* que ainda não gozavam de todos os direitos civis, como índios, mulheres, negros, deficientes etc.

O homossexual passou a ser representado como um cidadão que deveria ter direitos reconhecidos. Mesmo o tema da união civil entre homossexuais gerou tantos embates, sendo entendido unicamente como exercício de direitos civis. Existiam representações negativas do homossexual. Alguns alunos, em seus trabalhos, deixavam claro que acreditavam que todos deveriam ter direitos iguais, mas que os homossexuais não eram *totalmente normais*.³ Mas, acima das concepções pessoais, pairava uma fachada de tolerância, com base na concepção oficial de cidadania, calcada nos conceitos de liberdade e igualdade que norteavam a ação pedagógica do professorado.

A visão do homossexual como um igual também vinha carregada de estereótipos, a ponto de, em alguns casos, ele ser representado como portador de uma

³ Concepções extraídas de trabalhos de alunos sobre diversidade e cidadania entre 1990 e 1996.



substância diferente da dos homens e mulheres *normais*, um *outro* nas representações sobre a sexualidade. A cultura escolar, por sua vez, principalmente no universo mental do alunado, sempre foi *homofóbica*.⁴ A afirmação da masculinidade, no universo escolar adolescente, passava necessariamente pela representação negativa do homossexual.

A partir da década de 90 houve uma mutação no discurso sobre a homossexualidade em função da inserção de representações religiosas nas escolas. Surgiram cada vez mais menções ofensivas a eles. O ápice dessa mudança foi no ano de 2004, quando os professores capitalizaram o sucesso do filme *Paixão de Cristo* (2004) para ampliar sua ação proselitista.

O referido filme teve várias sessões especiais para igrejas, empresas e escolas. Quase todas as escolas da região realizaram sessões para seus alunos. Eles foram acompanhados por professores, que se responsabilizavam também pelo debate sobre o filme. Observei muitas dessas sessões. A exibição do filme causou reações apaixonadas. Em muitas sessões, a comoção foi tão grande após a crucificação do Cristo, que os professores passaram a *pregar* para os alunos aos prantos, na maioria das vezes frisando que Cristo havia morrido por eles. Uma ideia onipresente nessas pregações improvisadas é a de que Cristo morreria por causa de uma conspiração. Em determinada sessão, uma professora indicou aos alunos quem eram os conspiradores:

E vocês, o que fazem? É que vocês ficam aí sentados olhando para o mundo enquanto ele está sendo destruído assim como Cristo foi destruído por conspiradores e infiéis. Vocês viram o diabo no filme? Qual era a cara dele? O diabo era romano, era judeu, era mulher e homem. Vocês não viram que era mulher e homem? Não era uma coisa só, era duas.⁵

Ela referia-se à imagem andrógina do diabo construída pelo filme. Sua fala reforçou a ideia de ele seria *homem e mulher*; uma espécie de retrato da *indecisão* do homossexual. Essa associação do diabo com a homossexualidade já havia aparecido em diversos textos distribuídos antes da exibição do filme. A partir de então, tal associação passou a ser corriqueira. Na evolução do discurso religioso sobre o homossexual nas escolas, podemos precisar dois momentos. No primeiro, o homossexual é representado como um doente que precisa ser tratado. Tal representação reproduz, em linhas gerais, o

⁴ Conceito impreciso, que cria a impressão de que o medo frente ao homossexual é algo genético ou psicologicamente profundo e não cultural e histórico.

⁵ Fala anotada em caderno de pesquisa de campo. Agosto de 2004.



antigo discurso médico sobre a questão, que qualificava o homossexualismo como desvio. Assim, na maioria dos textos sobre o tema há um chamado à ação que insiste na necessidade de se *curar o desvio*:

A homossexualidade é uma doença que deve ser combatida. Não devemos tratar mal os enfermos mas dar a eles um remédio eficaz para a sua doença. E o remédio é Cristo. A cura definitiva é quando se constrói uma família cristã saudável com um homem e uma mulher. (UMA DOENÇA, 1995, p. 1).

O homossexual, no novo contexto, não era mais visto como um doente, apesar de tal perspectiva permanecer. Ele passou a ser descrito como um conspirador, capaz de destruir as famílias e a própria sociedade. O princípio do caos passou a ser utilizado para fazer referência a ele.

3. Representações religiosas da homossexualidade

A questão da sexualidade ocupou espaço privilegiado no cristianismo. Nas pregações de São Paulo se estabeleceu o pecado contra o próprio corpo como uma das cinco grandes categorias de pecado (ARIÉS, 1985, p. 50). O corpo, nesse sentido, foi representado como templo do Espírito de Deus, um lugar sagrado que deve ter seus interditos. Tais pecadores da carne foram divididos em subgrupos, que abarcavam prostituídos, adúlteros e os *masculorum concubitores*, ou seja, aqueles homens que dormem com outros homens. Os pecados sexuais criaram uma nova moral sexual, que igualava os atos sexuais proibidos com o homicídio.

A homossexualidade, comum na cultura greco-romana, passou a ser representada como abominável (ARIÉS, 1985, p. 51-52). De fato, a cristandade inaugurou uma moral sexual em que o *combate da castidade* (FOUCAULT, 1985) tornou-se quase uma obsessão, sendo a fornicação muitas vezes associada a outros vícios, como a gula. Segundo Michel Foucault (1985, p. 26), isso ocorreu porque são dois vícios considerados inatos, e que dificilmente são vencidos pelos homens. São vícios que implicam a participação do corpo para se formarem e para realizarem seu objetivo. Além disso, estabelece-se um vínculo de causalidade muito direta entre eles.

Tal condenação se insere num processo de transformação do corpo como metáfora e de suas funções baixas, principalmente sexuais, como representação dos



vícios. A oposição alto-baixo é fundamental em tal sistema simbólico, com a cabeça e os olhos representando as virtudes e o ventre e as partes *pudentas* transformados em símbolos da perdição (LE GOFF, 2006). Os mecanismos de repressão às sexualidades *desviantes* tiveram, a partir de então, uma longa e multifacetada história.

A sodomia foi um dos crimes sexuais combatidos pela Inquisição. Ela foi considerada como um pecado tão feio, sujo e desonesto que afugentava até mesmo o diabo (MOTT, 1988, p. 14). Em linhas gerais, podemos dizer que a condenação da sodomia e da homossexualidade em geral não arrefeceu nos séculos posteriores à perda de hegemonia da Igreja Católica. Segundo Foucault, após a Reforma houve o nascimento de grandes proibições, com a valorização exclusiva da sexualidade adulta e matrimonial (FOUCAULT, 1984, p. 109). Os imperativos da decência reprimiram novamente o corpo e o *processo civilizador* então em curso mudou paulatinamente as atitudes relativas às funções corporais, o que gerou um aumento de interditos relativos ao corpo (ELIAS, 1994).

Múltiplos discursos foram produzidos sobre a homossexualidade. A maioria com representações negativas. Entre os séculos XIX e XX, houve a inscrição do comportamento sexual *desviante* no rol das doenças mentais. Tal representação negativa esteve no cerne da moral burguesa presente no processo de modernização do Brasil do século XX.

A visão negativa do homossexual produzida pela professora referida anteriormente, associando o homossexualismo com o diabo, de certa forma se apropria da concepção cristã tradicional de condenação à sodomia. O homossexual seria, na visão de parte dos textos arrolados, um *seguidor de Satanás*, um portador de *sexualidade antinatural*, um *inimigo da verdade e da fé* e, segundo a mais exaltada das representações, um *conspirador contra a ordem natural do mundo*. De fato, muitos textos passaram a representar o homossexual como um conspirador. Alguns textos apresentam a ideia de que os homossexuais, por não poderem se reproduzir, costumam adotar crianças pequenas, que podem ser *transformadas* em novos homossexuais:

As pessoas defendem os gays e dizem que eles devem ter uma vida feliz como todo casal, inclusive adotando filhos. Mas porque eles só querem adotar crianças? É para molestar e fazer a criança virar um homossexual como eles e acabar com tudo pela raiz. Sim, é assim que eles se espalham e querem acabar com a família natural. (O QUE. 2004, p. 1).



A argumentação presente nesses textos se assemelha àquela apresentada pelo deputado estadual Edino Fonseca do Rio de Janeiro no ano de 2004. O referido deputado, pastor da Assembleia de Deus, pregou que existiria uma conspiração homossexual contra a humanidade e apresentou um projeto de lei para evitar que os homossexuais conseguissem seu intento. Propôs a criação de um serviço de atendimento psicológico para reconduzir os homossexuais à heterossexualidade. O projeto gerou grande polêmica, sendo depois barrado. Um artigo de André Petry (2004, p. 116) publicado na revista *Veja*, comentou o projeto e circulou também em muitas salas de aula entre 2004 e 2006. Tal artigo foi usado como exemplo de como a grande imprensa teria sido cooptada pelos homossexuais para consolidarem seu domínio:

Vocês já deviam saber que os inimigos da fé e amigos dos homossexuais são insidiosos. Estão espalhados por aí, nos jornais e nas revistas. O projeto do pastor Edino Fonseca que queria barrar o avanço dos homossexuais e tratá-los como doentes que são foi apedrejado por defensores do mal. Pois a luta contra o demônio é dura e os amigos do diabo são poderosos. (A REVANCHE. 2004, p. 1).

Uma aproximação que começou a ser feita a partir dessa teoria conspiratória foi entre homossexualismo e pedofilia. Não são poucos os textos que afirmaram que os homossexuais seriam os principais praticantes da pedofilia.⁶

Outra *prova* de que haveria uma conspiração homossexual, segundo os textos, seria a propagação da AIDS a partir da década de 1980. Nas representações da doença, os homossexuais são constantemente apontados como responsáveis pela epidemia:

Quero que vocês vejam a AIDS que se espalhou como uma praga nas famílias. A tentação do diabo levou até a doença, o sexo sem compromisso dos

⁶ A pedofilia é considerada atualmente uma perversão na psicologia e na psicanálise e tem punição prevista no Código Penal desde pelo menos 1940. Mais recentemente, ela foi classificada como um crime hediondo. É interessante notar que, na Idade Moderna, as pregações moralistas do clero católico e protestante se voltou para a reforma da cultura do povo comum (BURKE, 1989). No bojo de tal processo que se construiu um novo conceito de infância. Disseminou-se uma preocupação com a educação das crianças. Elas seriam alvos de cada vez mais cuidados, o que acabou por inspirar sentimentos de afetividade e proteção (ÁRIES, 1981). O moralismo advindo de tal mudança acabou por gerar a noção de inocência infantil, que levou a uma mudança na concepção do sexo relativo às crianças. Se antes elas eram integradas rapidamente ao mundo adulto, a partir de então, num processo que se consolidou nos séculos XVIII e XIX, ela passou a ser *protegida* dos adultos por um longo período. A representação do homossexual como pedófilo em potencial é característica, portanto, de uma representação contemporânea, onde a sodomia é vista como uma *aberração* menor do que a pedofilia. Trata-se de uma estratégia de desqualificação da homossexualidade, que visa sua associação com condutas sexuais hediondas.



sodomitas foi responsável pela difusão da praga entre nós, mas a AIDS não é só uma punição de Deus contra os atos dos homens ela é também obra do demônio para enfraquecer a humanidade. Ele usa os seus servidores para espalhar a praga com o consentimento de Deus que quer punir os homens pela sua má conduta. E quem são os lacaios do diabo? São os gays e seus defensores. (A AIDS, 2002, p. 1).

São muitas as leituras possíveis da passagem acima. A AIDS seria um flagelo de Deus para punir os homens por sua conduta sexual e uma forma do diabo espalhar o caos e a destruição do mundo, com o consentimento de Deus. Nesse caso, o diabo seria um laçao de Deus e suas ações também estariam previstas no plano divino. Os homossexuais, por sua vez, seriam veículos para a ação do diabo. Há semelhanças entre essa representação do homossexual e aquelas construídas a respeito dos judeus, vistos como profanadores, deicidas e agentes do diabo, que espalhariam a peste e a morte (DELUMEAU, 1996). O homossexual seria o responsável pela difusão da *nova peste negra* do mundo contemporâneo. A eles também caberia, em diversos textos, outras acusações, como a de *pedófilos, viciados, imorais, insidiosos* etc. Todos os atributos associados ao diabo, nos textos arrolados, também são aplicados aos homossexuais. A acusação de tramar contra a humanidade naturalmente é reforçada pelo uso da representação da serpente, agente da perdição do homem:

Devemos saber que é como uma víbora maldita eles se esqueiram pelos meios de comunicação, pelas escolas, pelos governos, pelas famílias e até pelas igrejas para espalhar seu veneno e seus valores deturpados e devassos. (CUIDADO, 2002, p. 1).

O texto refere-se uma suposta *cultura gay* presente nos meios de comunicação de massa e em instituições religiosas que realizam casamentos entre pessoas do mesmo sexo. Qualquer manifestação cultural que defendesse a pluralidade de vivências sexuais e mesmo culturais passou a ser associada à conspiração dos homossexuais, vistos como um grupo coeso e organizado, tal como a Maçonaria e as próprias igrejas:

Não podemos deixar de dizer que eles são como que membros de uma igreja do mal, que trama nas sombras contra o mundo de Deus e de seus seguidores. Não podemos fechar os olhos e os ouvidos, eles são mais silenciosos e perigosos que os maçons, os infieis e os maus cristãos. (CUIDADO, 2002, p. 1).



Essa representação do homossexual, que mescla teoria de conspiração e metáforas da doença apresenta, naturalmente, ações possíveis para barrar o avanço dos conspiradores e de suas doenças. A defesa do *tratamento* da homossexualidade como doença permanece, mas, junto a ela, surge outra solução:

Se é uma doença deve ser tratada, mas e se ele estiver espalhando sua doença porque é mal e é um peão do diabo o que se deve fazer para acabar com sua falta de vergonha e de fé? Muitas famílias cristãs já matam o mal pela raiz porque não existe nada melhor para se curar a maldade e a falta de caráter do que uma boa surra. (EM DEFESA, 2000, p. 1).

Se o castigo físico foi apontado como um corretivo eficaz para o *problema*, a defesa de seu uso não se restringiu à educação infantil:

Você vê esses gays sem vergonha nas paradas gay lá de São Paulo, se eles fossem tratados na base do cacete isso não aconteceria, aí a sem vergonhice ia ser menor no país, a falta de moral também. Digo que a lei tinha que ser mais dura. (EM DEFESA, 2000, p. 1).

A condenação da *Parada Gay*, que acontece anualmente na cidade de São Paulo, é comum também nos textos de teor religioso, onde ela é representada como *carnaval de Satã, passeata dos imorais, festa do diabo* etc. São muitos os textos que apregoam a repressão oficial da parada, o boicote aos meios de comunicação que a divulgam e mesmo rezas coletivas pelas almas dos homossexuais que participam do evento.

Os textos divulgam a concepção de que os homossexuais possuem algumas características distintivas, que servem como índice para se detectar seu *grau* de homossexualidade. Tais características se ligariam principalmente ao gestual. Ele é descrito como alguém que *gesticula demais, não consegue controlar o corpo e, principalmente, que tem a boca nervosa*. A expressão *boca nervosa* aparece diversas vezes para caracterizar aquilo que se entende ser um *destempero vocal* do homossexual. A boca, assim como a mão, em função da influência da obra Etimologias de Isidoro de Sevilha (1982), publicada na Alta Idade Média, é representada como um instrumento de ambiguidade pelo cristianismo, já que por ela se prega a palavra de Deus, se suplica a salvação divina, mas também por onde entram os alimentos, que podem potencializar o pecado da gula. Por ela também se blasfema e se proferem impropérios. Assim, a representação do homossexual como portador de uma *boca nervosa* parte de uma



oposição básica. A *boca nervosa* proferiria impropérios, blasfêmias, inverdades, de forma desarticulada e histérica, enquanto que a *boca santa*, dos pregadores, espalharia a verdade de forma articulada e lúcida:

A boca nervosa desses homens treme para dizer coisas malignas e incompreensíveis, mistura as coisas para confundir os fiéis de Cristo e espalhar a confusão e com suas ideias de tolerância e igualdade. Tudo para despistar da verdade que é uma só e só pode ser simples, límpida como um riacho, proferida pela boca santa do pastor de Deus. (CUIDADO, 2002, p. 2).

O gestual e as palavras dos pregadores cristãos foram sempre referidos com adjetivos que denotam ordem, enquanto que as dos *blasfemadores* seriam sempre desarticuladas, caóticas e confusas. Tal concepção não foi utilizada apenas no ataque aos homossexuais, mas abriu espaço para a divulgação de um feroz anti-intelectualismo na instituição escolar. As análises conceituais complexas presentes no discurso das ciências humanas e sociais também foram consideradas como expressões dessa *boca nervosa*, cuja função seria confundir os fiéis e apartá-los do rebanho de suas igrejas:

Esses que falam difícil só querem desviar o fiel do caminho de Deus. O caminho da perdição está cheio de palavras doces e complicadas como igualdade e liberdade que são artimanhas para apanhar os menos informados da verdade. A gente deve jogar no lixo todas essas explicações de ateus e outros monstros difamadores e se basear só na verdade escrita. Nenhum livro merece ser lido se não está sob a autoridade da Bíblia. (O QUE, 2003, p. 1).

O grande problema de tais ciências, na leitura religiosa, é que intentariam explicar e justificar aquilo que não deve ser explicado. A visão relativista, assumida por boa parte das ciências humanas e sociais, serviria como uma alerta para os professores religiosos, pouco afeitos a explicações complexas que fujam do raciocínio explicativo assentado num princípio de oposição simples. Dessa visão, nasceu a prática, que se disseminou nos primeiros anos do novo século, de se respaldar ou negar toda fala a partir do uso da Bíblia. Essa prática ganhou tanta força nos primeiros anos do século XXI, a ponto de alguns professores levarem sempre um exemplar para a sala de aula com o intuito de comentar os conteúdos da aula.

Um dos poucos textos católicos distribuídos em sala de aula no período tratado faz eco à preocupação dos evangélicos com relação à homossexualidade. Trata-se de um artigo publicado originalmente na página do site *yahoo.com.br* no começo de 2007. O referido artigo foi distribuído como material de apoio para a discussão de diversos



temas controversos, como eutanásia, aborto, união civil de pessoas no mesmo sexo etc. O texto trata do apelo do Papa Bento XVI aos cristãos para que se mobilizassem contra o que ele considerava “ataques ao direito à vida” (aborto e eutanásia) e “legalizações de uniões alternativas ao casamento” (PAPA, 2007). No referido apelo, o papa dedicou pouco espaço para a questão da homossexualidade, mas o uso feito em sala de aula do documento deu grande peso à questão. O texto integral circulou em muitas salas de aula em 2007 e gerou trabalhos marcadamente favoráveis à postura do papa. A questão da homossexualidade e do casamento civil entre pessoas do mesmo sexo foi tratada segundo uma perspectiva estritamente religiosa, já que nenhum texto de contraponto foi fornecido aos alunos. Pode-se perceber esse viés nos trabalhos produzidos por eles:

O papa pediu aos cristãos para combaterem coisas ruins que assolam nosso mundo, como assassinato de embriões e de pessoas doentes. Fala também do casamento entre gays como uma coisa errada que devemos combater. Eu concordo com ele e com o professor porque os gays já foram longe demais e não devem poder se casar porque o casamento não pode ser baseado no pecado. (O APELO, 2007).

Temas como esses passaram a ser debatidos em sala de aula a partir de critérios puramente religiosos. Encontrei poucos indícios de que a questão da eutanásia e, principalmente, do aborto e do casamento civil entre homossexuais tenha recebido outro tratamento nas escolas. Professores que não possuíam vinculações tão fortes com instituições religiosas pareciam preferir o silêncio a respeito de tais temas para evitar atritos. Assim como os homossexuais eram estrategicamente excluídos de trabalhos e discussões sobre direitos civis, o aborto não era mencionado quando se desenvolviam reflexões sobre a condição feminina.

A partir de 2004, como vimos, ocorreu uma guinada nas discussões sobre a homossexualidade, em função da exibição do filme *A paixão de Cristo*. Muitos textos usados a partir de então foram extraídos diretamente da *internet*. Os primeiros textos de internet identificados foram aqueles extraídos do site do *Movimento pela Sexualidade Sadia* (MOSES). A primeira ação de tal grupo ocorreu na parada gay do Rio de Janeiro em 1997, onde distribuiu panfletos e buscou *curar* os homossexuais participantes do evento. O uso de textos veiculados pelo site se disseminou em algumas escolas públicas de Penápolis a partir de 2006. O primeiro texto encontrado, intitulado *A Bíblia e o homossexualismo*, foi amplamente utilizado em 2006 pelos professores para *historicizar*



a homossexualidade a partir da autoridade da Bíblia, que superaria as discussões sociológicas, psicológica e éticas sobre a questão. Percebe-se, no texto, a defesa da transformação do homossexual:

O tema homossexualidade nunca foi tão explorado pela mídia como atualmente. Na televisão, os programas de auditório recebem militantes gays para entrevistas e debates sobre suas conquistas e promoção de seus eventos. Novelas e filmes também exaltam a homossexualidade. Rádios, jornais e revistas abriram-se para a questão. Os acalorados debates atravessam muitas perspectivas quando o assunto é a homossexualidade: psicológica, sociológica, ética e, a mais polêmica, a religiosa. A Igreja Evangélica, entretanto, mesmo não sendo favorável à prática homossexual, acredita que os homossexuais devem ser acolhidos, receber compaixão e ouvir a palavra de Deus. As Sagradas Escrituras prometem transformação para todo e qualquer pecador que se arrependa dos seus pecados e creia em Jesus Cristo. (A BÍBLIA, 2007).

A partir dessa afirmação de autoridade e da defesa da necessidade de transformação dos homossexuais, o texto discorre sobre a posição da igreja evangélica sobre o tema:

A Igreja Evangélica tem uma postura bem firme quanto à questão da homossexualidade. Apesar de lançar mão de argumentos psicológicos, científicos, sociológicos e éticos, é da Bíblia Sagrada que retira o substrato para nortear sua compreensão teológica e suas ações práticas. Tanto no Antigo como no Novo Testamento, a Bíblia faz menção aos atos homossexuais. A primeira referência ao homossexualismo está no livro de Gênesis, quando os habitantes das cidades Sodoma e Gomorra tentaram violentar sexualmente dois anjos com aparência humana. (A BÍBLIA, 2007).

A descrição dos males causados pelo homossexualismo, segundo o Antigo Testamento, é apresentada como uma lição para os cristãos contemporâneos:

Ele considera a história de Gibeá um alerta para os cristãos dos dias de hoje pois, segundo afirma, esses também são suscetíveis de abrigar o pecado em suas comunidades: “Para que toda influência homossexual fosse arrancada do meio do povo de Deus, o Senhor ordenou que os benjamitas fossem combatidos. Na guerra que se seguiu, morreram quarenta mil soldados de Israel e vinte e cinco mil de Benjamin, sem mencionar as vítimas civis, que foram em número muito maior. A tragédia moral de Gibeá é um alerta para a comunidade cristã de todos os tempos. Ela mostra que não só a sociedade secular, mas também os próprios crentes são suscetíveis de perder a aversão pelas opiniões e práticas sexuais erradas. O ex-povo de Deus de Gibeá foi destruído porque não amou a Palavra do Senhor”. (A BÍBLIA, 2007).

A prática e a defesa do homossexualismo foram associadas à decadência do mundo contemporâneo, marcado por guerras e destruição. Nos trabalhos produzidos pelos



alunos a partir de tal texto, há uma associação direta entre homossexualismo, permissividade e fenômenos políticos, econômicos e sociais como pobreza, guerra e corrupção:

O mundo está sendo destruído porque nós não seguimos mais os mandamentos de Deus, porque toleramos que os homossexuais envenenem nossos poços e destruam a verdade. O resultado só pode ser o caos em que vivemos. (OS HOMOSSEXUAIS, 2007).

O referido texto também cita diversas passagens bíblicas para sustentar a condenação da homossexualidade:

Há, ainda, no antigo Testamento duas passagens muito claras a respeito do homossexualismo. São Levítico 18:22 e Levítico 20:13 que dizem o seguinte, respectivamente: “Com homem não te deitarás como se fosse mulher; é abominação” e “Se também um homem se deitar com outro homem, como se fosse mulher, ambos praticaram coisa abominável; serão mortos; o seu sangue cairá sobre eles”. (A BÍBLIA, 2007).

A parte do texto mais usada pelos alunos é a que aponta a condenação da homossexualidade no Novo Testamento. Entre os alunos leigos evangélicos, o Novo Testamento é muito mais estudado, daí sua autoridade ser muito mais referenciada quando se pretende defender uma ideia. A passagem abaixo foi utilizada em vários de trabalhos produzidos por alunos:

No Novo Testamento a homossexualidade também é abordada de forma clara em três momentos: Rm 1, 1 Co 6.9 – 11 e 1 Tm 1.8 - 11. As três referências são feitas pelo apóstolo Paulo. As principais passagens que abordam a questão homossexual, no entanto, encontram-se nas cartas do apóstolo endereçadas às igrejas de Roma e da cidade de Corinto, na Grécia. Tanto em Roma como na Grécia antiga, o homossexualismo era uma prática comum. A posição passiva era reservada para os escravos e para as mulheres, para os quais, aliás, era um dever. A palavra lésbica vem da ilha de Lesbos, na Grécia, onde vivia uma poetisa e sacerdotisa chamada Safo. Ela iniciava mulheres no homossexualismo. As palavras sodomitas e efeminados usadas em 1 Co 6.9 têm significados distintos: sodomita vem do pecado de Sodoma e tornou-se sinônimo universal de homossexualismo ativo; e efeminado é quando o homossexual faz o papel de passivo e, também, quando tem trejeitos femininos ou gosta de vestir-se com roupas de mulher. (A BÍBLIA, 2007).

A utilização de categorias bíblicas para explicar a diversidade da prática homossexual contemporânea teve grande receptividade entre os alunos, a ponto de a palavra sodomita substituir homossexual num número significativo de trabalhos. Os



trabalhos demonstram um posicionamento contrário à extensão dos direitos civis aos homossexuais, só os aceitando em caso de *cura*:

Porque se fala tanto em dar direitos aos homossexuais para fazerem suas perversidades. Não devemos encorajar o pecado, porque como disse Paulo o homossexualismo é contra tudo que é certo que foi criado por Deus. A lei deve dar a eles cura para o seu mal e assim eles podem ter direitos. Senão o mal vira epidemia e ninguém mais vai ter direitos. (OS DIREITOS, 2007, p. 1).

Esse tipo de raciocínio abriu espaço, em muitos trabalhos, para a defesa de um *combate* contra os homossexuais, *combate esse* que se assemelha à ideia de uma *guerra justa*. Uma parte significativa dos textos defende a ação do Estado para a resolução do *problema* homossexual:

Quem deve cuidar do problema é o governo com a ajuda das igrejas e o apoio da polícia. É um trabalho de limpeza longo e demorado que só pode ser feito se se tiver peito e mão firme. Não é possível ser fraco com essa questão. (A BUSCA, 2007).

A associação com o diabo e com a *luta cósmica* referida anteriormente naturalmente está presente em tais trabalhos. A metáfora da doença é misturada com as representações do diabo e de suas maquinações no mundo para criar um quadro caótico que demanda a ação efetiva dos cristãos.

O homossexual, nesses textos, é representado como um ser violento e impulsivo. A luta contra a *influência homossexual* seria, nesse sentido, respaldada pela vontade de Deus. A crítica também atinge a sociedade secular, representada em muitos textos como permissiva. Outro texto mostra o homossexual como alguém que manipularia os direitos e perverteria a sociedade. O texto possui longa digressão sobre a essência dos direitos humanos, associando a criação de tais direitos a preceitos bíblicos:

O sistema inteiro das leis de direitos humanos se baseia no fato de que cada ser humano tem direitos inalienáveis por causa de sua dignidade intrínseca. Esses direitos existem porque cada ser humano foi criado conforme a imagem de Deus. A origem dos direitos humanos não está nos governos nem nas organizações internacionais, mas nas leis de Deus. Em reação às atrocidades que o governo nazista cometeu, países de comum acordo criaram um sistema para proteger os direitos humanos fundamentais. O principal alicerce desse sistema é a Declaração Universal dos Direitos Humanos que, de acordo com René Cassin, se baseou nos Dez Mandamentos da Bíblia. Hoje, a Declaração é o ponto de referência mais importante quando se debate maneiras de colocar ordem num mundo interdependente cada vez mais cheio de conflitos. Conforme diz o Artigo 16 da Declaração Universal dos Direitos Humanos: Os



homens e as mulheres de plena idade, sem nenhuma limitação devido à raça, nacionalidade ou religião, têm o direito de se casar e estabelecer uma família. (A AGENDA, 2006, p. 1).

A família foi apontada no texto como sendo a instituição em nome da qual os direitos teriam sido erigidos, enquanto que a liberdade de pensamento foi associada diretamente ao pensamento religioso:

A família é a unidade fundamental da sociedade e tem o direito à proteção da sociedade e do Estado. Conforme o Artigo 18: Todos têm o direito à liberdade de pensamento, consciência e religião. Expressar a religião livremente é direito de todos. (A AGENDA, 2006, p. 1).

A partir desse ponto, o texto se centra naquilo que ele entende como ataques contra os pressupostos fundamentais da Declaração Universal dos Direitos Humanos por parte de grupos minoritários, representados como *perversos* e *conspiratórios*:

Infelizmente, em nossa época os direitos fundamentais que a Declaração Universal expressa estão sob constante ataque de grupos que estão tentando destruir a proteção da família e a liberdade religiosa. Esses grupos estão promovendo a aceitação de vários conceitos perversos, inclusive o homossexualismo como um direito humano reconhecido no mundo inteiro. Referindo-se aos principais autores da Declaração Universal dos Direitos Humanos, Habib C. Malik escreveu: “Um dos fenômenos mais preocupantes que está avançando hoje pode ser descrito como o seqüestro sistemático dos direitos humanos para servir a interesses especiais e promover agendas duvidosas de natureza política e, de modo geral, secular”. (A AGENDA, 2006, p. 1).

O texto também ataca os diversos discursos produzidos sobre sexualidade, defendendo uma suposta manipulação de conceitos:

Para os ativistas que estão sempre criando um “novo” significado para certos termos, “interrupção voluntária da gravidez” quer dizer fazer aborto, “saúde reprodutiva” ou “direito reprodutivo” e “saúde sexual” ou “direito sexual” incluem o controle da natalidade e o aborto médico (inclusive para adolescentes), “orientação sexual” significa a homossexualidade, “gênero” inclui o homossexualismo e outras anormalidades sexuais e o conceito de “família” abrange “famílias” de variados tipos, inclusive homossexuais. Assim, esses e outros termos aparentemente inocentes usados em documentos da ONU e de muitas ONGs trazem significados disfarçados que abrem espaço para interpretações e aplicações nada inocentes. Um dos exemplos mais importantes da influência dos ativistas pró-homossexualismo em seus esforços para alterar o modo como entendemos a questão dos direitos humanos pode ser visto no empenho de alguns países membros da Comissão de Direitos Humanos da ONU para aprovar uma resolução que reconhece a orientação sexual como direito humano. (A AGENDA, 2006, p. 2).



O texto finaliza com uma reflexão sobre o homossexualismo que nega o direito de liberdade sexual em função dos supostos danos que tal liberdade acarretaria para a instituição central da sociedade, a família monogâmica e heterossexual:

O reconhecimento da orientação sexual como direito humano demolirá a natureza universal dos direitos humanos. Se a orientação sexual for reconhecida como direito humano, as leis que protegem a família em todos os países sofrerão uma séria agressão e precisarão ser mudadas a fim de que os praticantes do homossexualismo possam ter o direito de se casar, adotar crianças, se alistar no serviço militar e gozar a proteção de leis de ação afirmativa, entre muitos outros privilégios. Tal aceitação do homossexualismo violará os direitos da família e o significado legal do casamento da maioria esmagadora das pessoas no mundo inteiro. (A AGENDA, 2006, p. 3).

A repercussão dos textos mencionados acima foi grande entre o alunado. Eles produziram, com base nele e nas discussões travadas em sala de aula, muitos trabalhos sobre o tema. Numa análise do conteúdo discursivo de tais textos, percebe-se que a oposição natural-antinatural passou a ser fundamental da representação do homossexualismo. A visão dos direitos humanos como prioritariamente criados para salvaguardar as famílias também permeia uma parte significativa dos trabalhos. Quase nenhum aluno produziu uma interpretação diferente. Alguns trabalhos, marcados por argumentos contrários de outros professores ou de outros textos, mais laicizados, apresentam a ideia de que os direitos civis são universais e não podem ser restringidos em função da conduta sexual, entendida como algo de foro íntimo. Mas tais trabalhos são minoritários. As observações em vermelho produzidas pelos professores e a nota atribuída a tais trabalhos demonstram que sua argumentação não se enquadra naquilo que o professor responsável pela distribuição dos textos esperava.

Uma cultura política que situa a origem dos direitos do homem unicamente na Bíblia é, nesse contexto, disseminada nas escolas públicas pesquisadas. O conceito democrático-liberal, que atribui a soberania do Estado à vontade geral, portanto da esfera política como expressão puramente humana, não encontra o mesmo respaldo que a concepção supracitada. A diversidade de comportamentos sexuais, no caso, não é respaldada pelo conceito de direitos presente nos textos em questão. Nesse sentido, a atuação dos cristãos no mundo, inclusive nas esferas política e educacional, é justificada como parte de uma luta para a instituição das leis de Deus em espaços *contaminados* por ideias profanas.



4. Considerações Finais

O campo religioso brasileiro passou por grandes transformações na virada para o século XXI. Este trabalho analisou um dos fenômenos ligados a essas mudanças, a inserção do proselitismo religioso em escolas públicas do interior paulista. A presença desses discursos no universo escolar serviu para aumentar a clientela das igrejas em ascensão no campo, principalmente pentecostais e neopentecostais e reforçou certas representações de mundo tradicionais acerca da família e da sexualidade. O homossexualismo, nesse processo, foi demonizado e a extensão dos direitos civis aos homossexuais foi arduamente combatida. A pesquisa de campo constatou que essas representações consolidaram certo imaginário sobre o mundo que entende a realidade como uma luta entre opostos, representados pelo caos e pela ordem, sendo a ação dos professores religiosos responsável por manter ou reestabelecer a ordem do mundo.

Referências

A AGENDA gay e a sabotagem dos direitos humanos. Penápolis, 2006. Texto crítico distribuído nas escolas.

A AIDS e suas verdadeiras causas. Penápolis, 2002. Texto crítico distribuído nas escolas.

A BÍBLIA e o homossexualismo. 2007. Texto crítico extraído do site do MOSES. Disponível em <http://www.moses.org.br/artigos/mostra_artigo.asp?ID=23>. Acesso em jan. de 2008.

A BUSCA da cura. Penápolis, 2007. Trabalho de aluno do primeiro colegial da EE Yone Dias de Aguiar.

A REVANCHE dos adoradores. Penápolis, 2004. Texto crítico distribuído nas escolas.

ARIES, Philippe. **História social da criança e da família.** Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

ARIÉS, Philippe. São Paulo e a carne. In: ARIÉS, Philippe, BÉJIN. (orgs.). **Sexualidades ocidentais.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BÍSCARO, Roberto Rillo. **“Eles” não fumam charutos: a inversão no uso de estereótipos gays na peça Lips Together, teeth apart de Terrence McNally.** 196 p.



Dissertação de mestrado em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2002.

BURKE, Peter. **A cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. São Paulo: Difel, 1989.

CUIDADO com os inimigos de Deus. Penápolis, 2002. Texto crítico distribuído nas escolas.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador volume I: uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

EM DEFESA de uma educação verdadeira. Penápolis, 2000. Texto crítico distribuído nas escolas.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. O combate da castidade. In: ARIÉS, Philippe, BÉJIN. (orgs.). **Sexualidades ocidentais**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LE GOFF, Jacques, TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MOTT, Luiz. **O sexo proibido: virgens, gays e escravos nas garras da Inquisição**. Campinas, SP: Papyrus, 1988.

O APELO do papa. Penápolis, 2007. Trabalho de aluno do terceiro colegial da EE Yone Dias de Aguiar.

O QUE falam os infiéis e os incrédulos o cristão não escuta. Penápolis, 2003. Texto crítico distribuído nas escolas.

O QUE querem os gays e simpatizantes. Penápolis, 2004. Texto crítico distribuído nas escolas.

OS DIREITOS dos homossexuais. Penápolis, 2007. Trabalho de aluno do segundo colegial da EE Yone Dias de Aguiar.

OS HOMOSSEXUAIS e a destruição do mundo. Penápolis, 2007. Trabalho de aluno segundo colegial da EE Yone Dias de Aguiar.



PAIXÃO de Cristo. Direção: Mel Gibson. [S.l.]: Warner, 2004. 1 DVD (127 min).

PAPA pede mobilização dos fiéis diante de ataque ao direito à vida, 2007. Disponível em <<http://brnoticias.yahoo.com/s/24022007/entretenimento-papa-pede-mobiliza-dos-fieis-diante-ataques-direito-vida.html>>. Acesso em 01 de jan. de 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PETERS, Carlos Eduardo Marotta. **A cadeira de rodas de Stephen Hawking:** religião, representação do outro e da ciência em escolas públicas de Penápolis na virada do século XX para o XXI (1990-2008). 2010. 258 p. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2010.

PETRY, André. Eis uma conspiração. **Revista Veja**, 03 nov. 2004, p. 116.

POLLAK, Michael. A homossexualidade masculina, ou: a felicidade do gueto? In: ARIÉS, Philippe, BÉJIN, André. (Orgs.). **Sexualidades ocidentais:** contribuição para a história e para a sociologia da sexualidade. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SOLDADOS de Cristo. Penápolis, 2003. Texto crítico distribuído nas escolas.

SEVILHA, Isidoro de. **Etimologias.** Ed. Bilíngue (latim-espanhol) de J. O. Reta e M. A. M. Casquero. 2. v. Madrid: BAC, 1982.

UMA DOENÇA que atinge as famílias brasileiras. Penápolis, 1995. Texto crítico distribuído nas escolas.

Submetido em: 09/06/2017. Aprovado em: 13/07/2017.





VIAGEM E MEMÓRIA EM VENEZA: O IMAGINÁRIO DA CIDADE ENTRE A ÁGUA E OS SONHOS

Valéria Cristina Pereira da Silva *

Resumo: O presente artigo busca compreender a cidade imaginária através do simbolismo da água. A imagem de Veneza é analisada a partir da fenomenologia da imaginação unida à experiência, a percepção e o contato com a própria cidade. A Veneza poética, simbólica, transcendental, arquetípica presente na consciência dos poetas da forma e das palavras, dos sons, das cores e todas artes sinestésicas, é aqui também reatualizada em forma de narrativa e memória, através da experiência da viagem, do olhar estrangeiro e do contato afetivo com essa bela e emblemática cidade azul.

Palavras-chave: Cidade. Imaginário. Água. Onirismo. Simbolismo

Abstract: This paper search understands the imaginary city thought water symbolism. Venice's image is analyzed by the imaginary's phenomenology united in the experience, the perception and with the contact with the city itself. The poetic, symbolic, transcendental, archetypical Venice, present at forms, words, sounds, colors and all "kinesthetic arts" poetry's conscience, and the city is updated in narrative and form, by the travel experience, the foreign regard and affective contact with this beautiful and emblematic blue city.

Keywords: City. Imaginary. Water. Oniris. Symbolism

* Universidade Federal de Goiás – UFG,
Goiânia, GO, Brasil.

Professora Adjunta IV. Coordenadora do Grupo de
Estudos de Paisagem, Imaginário e Transculturalidade
(GEIPAT).

Doutora em Geografia
vpcsilva@hotmail.com



REVISTA
MEMORARE


www.portaldeperiodicos.unisul.br
ISSN 2358-0593

1. Introdução

Veneza, verdadeira senhora de Constantinopla

Marco Polo

O livro das maravilhas

Veneza é uma cidade imaginária por excelência, já muito representada na literatura, na pintura, no cinema, na fotografia e em muitas outras formas de arte e expressão, é evocadora de imagens e um dos destinos turísticos mais desejados mundialmente devido a sua paisagem esplendida que facilmente torna-se cenário para a criação. Veneza tem muitas faces, muitas cores, muitas imagens. Calvino (1990) explorou essas imagens em suas cidades invisíveis e a partir da personagem Marco Polo, recriou o universo memorialístico do legendário veneziano.

Neste trabalho busco revisitar a Veneza imaginária, a partir de uma leitura bachelardiana que engendra as forças imaginantes da água e nos permite compreender essa cidade flutuante na profundidade de sua significação simbólica. Essa fenomenologia foi aliada à experiência empírica e ao olhar estrangeiro. Uma cidade que flutua sobre a água é geradora dos sonhos mais profundos que, como disse Bachelard (1997), constitui-se entre o primitivo e o eterno e na sua intimidade substancial está inscrita uma causa sentimental que faz desta cidade uma matéria poética ao longo dos séculos.

Partiremos da paisagem de Veneza e do simbolismo da água em seu universo mítico, ou seja, como esse simbolismo reatualiza Veneza, ao mesmo tempo em que permite pôr em perspectiva imagens novas que ainda não foram analisadas neste espaço. Seguindo a perspectiva de G Bachelard (1997, 1993, 1985) e G. Durand (1997, 1996) buscaremos estabelecer uma fenomenologia da paisagem relacionando a cidade, a água e sua experiência onírica. Pois, para o filósofo da imaginação “toda paisagem é uma experiência onírica. Só olhamos com paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho”. (BACHELARD, 1997, p.5).

Nesta via metodológica estará o cruzamento da narrativa de viagem, a percepção da paisagem veneziana e o imaginário da cidade. Também examinaremos a imagem de Veneza nas obras de Calvino (1990), de Cecília Meireles (1968) (1997) e de Augusta de Faro Curado (1988) em textos literários e memorialísticos, como também os devaneios da água que dão cor, imagens e sentidos à Veneza.



2. Morte em Veneza: simbolismo e imaginário

Em Veneza todo viajante é um viajante no tempo. Tomamos uma embarcação pequena que nos levava à flor da água para alcançar uma cidade entre as brumas: Veneza. A travessia da laguna foi uma eternidade, parecia imensa mesmo com a velocidade do barco a motor. Um barco de madeira escura como a última nau que tomamos em cada existência. Era como se tivéssemos por um fio! Mas nada podia dar errado, não dava nos séculos de travessias que ali sucederam, fosse dia ou noite. Mesmo assim, o tempo gotejava lentamente no meu semblante e aproximando-me da cidade a travessia parecia infinita.

A dependência da nau para alcançá-la gerou um estado, ao mesmo tempo, de limitação e transcendência. Senti-me como as personagens de Vermeer no quadro a Vista de Delft e o significado mais profundo daquela imagem – o poder da cidade do outro lado – a alusão a uma cidade sagrada, a mais sagrada da nossa história cultural e mítica, a cidade flutuava sob as águas, como a Jerusalém Celeste flutua sob as nuvens.

De acordo com Beckett (1997, p. 210) a imagem de Delft (ver figura 1) tem uma aparência despretensiosa, ou seja, uma visão topográfica da cidade holandesa na qual Vermeer apenas descreve, mas para além dessa aparência há uma realidade maior e não cotidiana e transcendente:

A cidade que reluz para nós do outro lado das águas é tanto Delft quanto a Jerusalém Celeste, a cidade da paz. Oferece profunda variedade, não na extravagância, mas na mistura simples de telhados e torres, igrejas e casas, zonas ensolaradas e faixas encantadoramente sombreadas. Acima, o céu torna-se abóboda, as nuvens de chuva se erguem e se dispersam, a sublime área azul expande-se de modo quase visível. As diminutas figuras perto do cais somos nós, ainda sem chegar à cidade santa, ainda apartados e desejosos, mas cheios de esperança. Os barcos estão ancorados e nenhum obstáculo se apresenta. O que se mostra tão agudamente evocativo do paraíso é a total normalidade da cena. (BECKETT, 1997, p. 210).

Veneza, como a Delft de Vermeer, remete-nos com força também esse lugar mítico que pode comparecer em diversas imagens arquetípicas e simbólicas tal como a Jerusalém Celeste ou os Campos Elísios, a cidade ao longe separada de nós pelas águas claras e suas torres cintilavam à vista (Ver figura 2). Veneza participa desse mesmo simbolismo, desse mesmo mistério. O encanto no sentido espiritual e religioso que uma



cidade banhadas pelas águas contém, soma-se a imagem sensual de sua paisagem em estado de água, a imensidão líquida que a contorna, a água em forma de vapor, ou seja, o nevoeiro como a água celeste que envolve suas torres e cúpulas, dilui e adoça a luz que a reveste. Uma poética do sentido e do sentimento envolvem-na e se manifesta em múltiplas formas de expressão, de representação e de lugar vivido.



Figura 1 - Jan Johanes Vermeer, Vista de Delft, 1658, 100X117 cm. Disponível em:
<https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/view-of-delft-92/> . Acesso em 30 de maio de 2017.

A relação e a dependência dos barcos para transitar em Veneza, como a imagem folclórica das gôndolas, sobretudo, as de cores escuras e douradas, lembra-nos, sem esforço, a imagem de Caronte – a lenda do barqueiro das almas – que foi trabalhada por Bachelard (1997) como o complexo de Caronte, pois, trata-se de uma lenda com mil formas incessantemente renovadas na cultura. E, apesar dessa variedade de manifestações, o tema nas palavras de Bachelard, possui *unidade onírica* dando-lhe



consistência e emergindo de modo recorrente na expressão literária. Em Veneza a manifestação arquetípica dessa lenda associa-se diretamente a paisagem, pois, a necessidade de tomar barcos “desconhecidos”, o tempo todo, para se deslocar de um ponto a outro da cidade, ter os canais no lugar das ruas e o onirismo da imagem da gôndola reforçam essa associação mítica. Sobretudo, através da imagem da gôndola revivemos uma memória profunda, uma beleza misteriosa e ao mesmo tempo sedutora, fazendo com que a figura de Caronte seja renovada, não mais o barqueiro como uma imagem aterrorizante, mas uma figura suave, cantante, emblemática que participa do mesmo sensualismo da cidade e de sua magia (ver figura 5).



Figura 2 - Vista de Veneza - Foto de Valéria Cristina P. da Silva - 2016

A sabedoria popular aconselha aos navegantes que não subam num barco desconhecido. Não há porque temer tonalizar essa prudência dando-lhe o seu sentido mítico. Em suma, todos os barcos misteriosos, tão abundantes nos romances do mar, participam da barca dos mortos.[...] Por mais que atravesse um simples rio ele traz o símbolo de um além. O barqueiro é guardião de um mistério (BACHELARD, 1997, p. 80-81).



No barco, a experiência dessa viagem trazia uma palpitação, rosava as faces aquecidas de sol, refrescadas com os respingos e a brisa a penetrar no barco com força. A breve travessia era uma jornada, embora as águas fossem mansas e verdes, havia um sentido maior nessa passagem e pagamos ao barqueiro 10 euros para chegar ao outro lado. Por um instante, eu estava numa barca de Caronte e a cidade que eu buscava alcançar era aquela dos ancestrais mais remotos. Como não encontrar naquela cidade o devaneio das águas? O complexo de Ofélia e, principalmente, o complexo de Caronte? O mais profundo simbolismo das águas e a metapoética da verdadeira viagem:

Aqui uma pergunta me oprime: *Não terá sido a Morte o primeiro navegador?* Muito antes que os vivos se confiassem eles próprios às águas, não terão colocado o ataúde no mar, na torrente? O ataúde, nesta hipótese mitológica, *não seria a última barca*. Seria a *primeira* barca. A morte não seria a última viagem. Seria a *primeira* viagem. Ela será para alguns sonhadores profundos, a primeira viagem verdadeira...A morte é uma viagem e a viagem é uma morte. “Partir é morrer um pouco”. Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos mortos. Apenas essa morte é fabulosa. Apenas essa partida é uma ventura. (BACHELARD, 1997, p. 75,77, grifos do autor).

As águas de Veneza trazem à tona muito fortemente esse inconsciente, as imagens afloram, pois atravessar as águas equivale a “atravessar a morte” para atingir a cidade e, estando nela, tudo é travessia: os canais, as gôndolas, as pontes. Há uma superabundância de imagens. Sua paisagem é mitopoética e repleta de símbolos de transcendência e esse é o primeiro traço fundamental de Veneza, que a faz eterna.

Como afirma Bachelard (1997) todo um lado de nossa alma noturna explica-se pelo mito da morte concebida como uma partida sobre as águas e esse inconsciente marcado pela imagem da viagem sobre a água é uma força imaginária na paisagem de Veneza que se conecta a várias lendas fúnebres da travessia e culmina com a imagem do cemitério de Veneza (Ver figura 3) em uma alusão cênica do próprio Hades. Neste cenário todos devem subir a barca de Caronte! A cidade é um sonho dentro do sonho.

A morte é uma viagem que nunca acaba, e uma perspectiva infinita de perigos. Se o peso que sobrecarrega a barca é tão grande, é porque as almas são culpadas. A barca de Caronte vai sempre aos infernos. Não existe barqueiro da ventura. Quando um poeta retoma a imagem de Caronte, pensa na morte como uma viagem. Revive o mais primitivo dos funerais. (BACHELARD, 1997, p. 81-82).



O cemitério, ao longe, com seus longos portões em arcos, e por ser um dos espaços mais verdes de Veneza simboliza, de forma ambivalente, o “Hades”, e também os Campos Elísios como imagem do paraíso floral e verdejante, para onde seguem as almas dos homens virtuosos, tal como no antigo mito. De acordo com Brandão (1986) o domínio de Hades, personificação do além, foi compartimentado geograficamente em três espaços distintos: o Érebo, o Tártaro e os Campos Elísios. Para chegar a qualquer uma das partes desse além é necessário atravessar o rio dos mortos! A paisagem pungente e silenciosa do cemitério San Michele é evocadora desses sonhos míticos e pode ser vista como um entre-lugar de repouso, onde habitam deuses, lembranças e anjos de pedra.



Figura 3 - Cemitério San Michele – Veneza - Foto de Valéria Cristina P. da Silva - 2016

No primeiro contato com a cidade, vi apenas uma pequena face de Veneza, quando atravessei a Ponte Calatrava e ao longe estava uma parte do Grande Canal, nesse momento, a paisagem foi tomada por uma tempestade aromática, um fortíssimo odor de rosas, magnólias e petúnias lilases. Meu espírito ficou inundado por uma sensação de que as flores dos mortos no mar de Veneza de todos os séculos emergiam naquele canal e flutuavam nas águas turvas como as flores de Ofélia na correnteza. Respirei



profundamente para confirmar os meus sentidos e essa aroma inundou-me com mais ímpeto, sinestesticamente. Era primavera e a abundância de odores florais e frutais tomavam as brisas.

Os barcos de madeira enegrecidos estavam aportados e eram as próprias naus dos mortos! Porém, uma outra ambivalência simbólica reveste a cidade, além da melancolia imaginária do simbolismo da passagem fundamental, as cores vivias de Veneza afloravam como um poema imaginário. E nessa paisagem, o trânsito das gôndolas e de pequenas embarcações adquirem uma imagem igualmente doce e acariciante ao longo em toda laguna de Veneza. A cidade estava repleta de luz embelezando a imensidão líquida que a contorna. Neste cenário fabuloso muitas gôndolas cruzavam ao mesmo tempo, como nos quadros antigos que retrataram a cidade.



Figura 4 - Gôndola no canal - Paisagem de Veneza - Foto de Valéria Cristina P. da Silva - 2016





Figura 5- Gôndola sob o arco da ponte - Paisagem de Veneza - Foto de Valéria Cristina P. da Silva - 2016

Desse modo, as almas salvas veem a Veneza azul flutuante dos poetas, ouvem as músicas dos concertos ao ar livre e seus sons de harpas e violinos. Já as almas perdidas a veem por debaixo das pontes e o que enxergam na travessia das águas é a Veneza dos cassinos, da jogatina, das máscaras mais tétricas. À noite, porém, as almas salvas e as perdidas encontram-se na mesma cidade e somos nós mesmos andando por seus labirintos de pedra e tempo, como muitos o fizeram antes de nós. As almas do passado, as encontramos sem sabermos e, como na cidade de Adelma de Calvino (1990, p. 89-90), elas também se misturam, as do passado e as do presente, porque lá todos se confundem e isso faz a memória de Veneza, forja seus registros indelévels e a marca dos seus passantes.





Figura 6 - Grande Canal - Veneza - Foto de Valéria Cristina P. da Silva - 2016

3. Veneza e o viajante do tempo

O tempo do viajante escoá como as águas do Grande Canal no agito dos Vaporettos, enquanto o tempo da cidade parece imutável. Ir à Veneza é ir ao passado, não há rodas, nem mesmo de bicicletas. Tudo se faz a pé ou de barco, cruzando pontes curvas, por cima ou por baixo delas, atravessando canais, espremendo-se em ruelas ou vagando em grandiosas praças. Não há verticalização que não sejam de torres sagradas ou cúpulas fabulosas. As igrejas e os museus se confundem encantadoramente.

Aqui se toma uma barca para o passado: quem foi um dia a Veneza carregará para sempre esse pretérito dentro de si. As cores de Veneza vicejarão na alma das lembranças, porque lá se vai para viver um passado de uma vida latejante que sonhamos um dia e não tínhamos encontrado nunca. Ao colocarmos uma máscara veneziana de cor púrpura brilhante, o passado nos espera como uma fotografia, uma tela de cinema ou um diário aberto onde cada qual escreve o enredo de sua própria fantasia; cada qual é o protagonista desse tempo-passado-sonho e ensaia o seu final como queira, com glamour



ou tragédia, terminado num baile de máscaras ou as portas de um palácio fabuloso, você escolhe! Mas o que não se escolhe é fugir do tempo! Quem vai a Veneza vai para encontrar uma vida perdida na engrenagem das folhas de hera. Todos nós nos deparamos com um passado para viver e reviver. Sem nunca ter estado antes nesta cidade, a reconheci como minha, como uma cidade de tudo e de todos que me eram caros e na Veneza azul encontrei mais que um destino de viagem, comecei pisando um lugar arquetípico, tantas vezes sonhado através do viajante Marco Polo, recriado por Ítalo Calvino, no qual eu via não as sete, mas as setenta e sete maravilhas que ele descrevera. Vindo de longe, chegar-se a Veneza pelo aeroporto Marco Polo esse é o primeiro encontro com o viajante veneziano.

4. A Veneza azul

Veneza é uma cidade Azul, descobre-se isso olhando-a do outro lado da laguna, vista de longe, por entre as brumas, ou olhando-a através das pinturas emoldurada por diferentes matizes azul celestes. Os poetas e pintores conseguem enxergar na infinita palheta de tons que cobre a cidade o predomínio do azul. O azul do céu e das águas a envolvem e tingem na bruma esfumada dos mais delicados pasteis ou em tons que caem como um manto, que vão do azul royal ao safira, passando pelo turquesa. Nos dias nublados um azul plúmbeo, como véu delicado, cai sobre sua face. Nos dias ensolarados, o céu muito azul, reflete em suas águas tornando-as azul celestes, verde-água e esse jogo de cores e luzes trazem um efeito especial para suas cúpulas, as brancas ficam de um azul muito especial, somente um pintor-poeta capta esses matizes angelicais da cidade.

De acordo com Heller (2000, p. 23) no simbolismo das cores o azul é a cor mais amorosa. Podemos dizer que todas as cores podem servir para o bem ou para o mal. O azul porém liga-se apenas ao bem! O azul conecta-se a todos os sentimentos bons, mesmo a melancolia evocada pelo azul é desejo de transcendência. Segundo a autora não existe sentimento negativo em que o azul predomine. É a cor da harmonia, da simpatia, da amizade e da confiança é também a cor do divino, a cor eterna. Evocação daquilo que deve durar para sempre e em combinação com o branco simboliza os mais altos valores “ No mundo inteiro, a combinação de azul e branco simboliza valores supremos. Esse é o acorde cromático □□da verdade □ do bem □ do judicioso”. (HELLER, 2000, p. 27).



Perguntei a uma artista plástica veneziana de que cor era a cidade e ela respondeu-me sem titubear: - É azul! Na aquarela abaixo do veneziano Fabio Baldan vemos uma Veneza azul e branca diluindo-se na bruma com uma luz adocicada e refrescante.



Figure 7 – Aquarela de Fabio Baldan - 2016. Acervo Particular

Além da cor, esses dias brumosos trazem-lhe perfumes especiais, odores refrescantes das flores dos jardins espalham-se pela cidade. Nos dias de ventania chegam as flores do campo e nos dia de cheia o odor de rosas....

Os matizes e os odores acompanham os dias de Veneza e compõem junto com os sons das águas a sinestesia de uma melodia viva. Veneza é azul como Paris é sépia e rosa-choque, num misto de Audrey Hepburn e Maria Antonieta. Veneza é azul ao som de flauta doce e piano com notas de vinho acompanhado de romãs. A fruta de Veneza é a romã, ainda hoje presente em suas praças e jardins. Uma romã vermelha como amor. Veneza é a capital do amor como de romã, tal o palíndromo faz-se harmoniosamente na cidade e nas palavras. Uma romã vívida, rosada, plena de sementes cheias de cristais de água. Os espaços da cidade são como as sementes de uma romã, um número sem par de sementes envoltas em água aglutinam-se e coadunam em camadas e camadas separadas apenas por finas membranas internas, uma romã aberta, revelada, romântica em cada pedra, cada canal, cada história inscrita no seu chão calcinado de séculos e de gente que



passa. Você encontra romãzeiras cruzando a Ponte do Arsenal na rua Campiella Della Malvasia e encontra também bancos para ficar debaixo delas. Em Veneza duas senhoras podem ficar por horas sentadas num banco público em absoluto silêncio, contemplando um canal, às águas e as brumas verdes e azuis pastéis. Somente depois de horas elas começam a conversar. Esse é o ritmo que a cidade oferece para quem a contempla.



Figura 8 - Veneza - Praça com romãzeiras - Foto de Valéria Cristina P. da Silva - 2016

Veneza é uma grande gema anamórfica plena de construções monumentais, casarios e janelas. As venezianas trazem uma imagética temporal. Na primavera e no verão todas as janelas estão floridas e há mais flores no alto do que no chão, convidando-nos a contempla-las, pois Veneza faz seus jardins nas janelas. Miraculosas e belas voltam-se para o céu do mediterrâneo, para as estrelas do Adriático.

As janelas, porém, quando abertas dão para interiores opacos, sombrios, pouco visíveis. Os interiores, assim, permanecem um mistério como tudo que acontece nestes espaços. O oposto do interior é a vitrine – ao mesmo tempo transparência e espelho - exibem diversos tipos de mascarados, bruxas de variadas formas, gatos vestidos com



roupas do medievo, bonecos articulados e toda uma engenharia diabólica da bonecaria pendurada que nos surpreende nas curvas entre uma ponte e outra. Esses fantasmas de porcelana, gesso, vidro, couro, madeira e tecido a noite são iluminados por lâmpadas internas, por vezes, bruxuleantes e estampam os personagens com os quais nos encontramos o tempo todo, figurando como uma espécie de reflexo dos passantes. Essas vitrines são, ao mesmo tempo, mercadoria em exposição e espelho do exterior.

Veneza é uma cidade dos objetos que as águas marinhas levam e trazem até ela: ânforas de Murano, sombrinhas brancas de renda, gôndolas em miniatura, máscaras, pequena peças de vidro e renda que são verdadeiras joias.

Há muita luz! Velas elétricas, lâmpadas, luminárias em diversa formas e intensidades que se multiplicam na noite de Veneza forjando sua claridade, já que se trata de uma cidade banhada pela escuridão dos tempos!

A cada dia desembarca nesse espaço uma nacionalidade: na segunda são os chineses, que veem em embarcações que cabem uma cidade inteira! Na terça é a vez dos japoneses, na quarta os árabes, na quinta os ingleses, nos sábados os próprios italianos e no domingo a Europa inteira aporta na Praça de São Marcos.

Veneza fala uma linguagem única... À Veneza se vem sobretudo para sonhar! É a mais inspiradora de sonhos de todas as cidade que visitei... Paris pode ser a mais imaginária das cidades, mas Veneza é mais onírica. Para sonhar em Veneza basta tomar a barca, aqui o tempo escorre não como areia, mas como a correnteza das águas, as ondas brancas, azuis, plásticas passam rápido e mudam como as nuvens na ventania.

5. A Veneza invisível: filigranas da cidade

Calvino é o único capaz de revelar segredos e ainda assim cultivar o mistério. O segredo semi-revelado é uma fresta aberta que nos move a seguir. É difícil terminar o livro de Calvino (1990) e lembrar o nome de todas *as cidades invisíveis*, mas é fácil reconhecer na sua descrição traços de Veneza e das nossas cidades, tanto as cidades do passado, quanto as contemporâneas. Nelas depositam-se características das cidades que conhecemos. Assim, Cavnevacci (2004), ao interpretar a cidade polifônica identifica São Paulo com *Cecilia* – a cidade em todo lugar – que mesmo percorrida por horas, ainda é a mesma cidade. A invisibilidade da cidade de Calvino (1990) é a sua dissolvência em todas



as cidades, a cidade que se repete para fixar uma imagem na mente. Àquela em que *os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas* (CALVINO, 1990, p.17).

As cidades guardam segredos dentro das palavras que a descrevem. Assim, Calvino (1990) costura uma palavra na outra plenas de força, repletas de sentidos, para revelar cidades cujas paisagens nunca mais poderíamos nos esquecer, que fixam uma memória extraordinária, plena de recordações. E são cidades que nos permitem imaginar as ruas, ponto por ponto na sua sucessão e as casas ao longo destas, as portas e janelas, também a praça e suas esculturas, as torres de vidro, o relógio, o coreto, os arranha-céus e tudo o mais que podemos colocar no mosaico de nossas lembranças. Como não nos envolvermos com os segredos de *Maurília, Olívia, Esmeraldina, Anastácia, Ercília, Otávia, Tamara* e tantas outras. De certo modo, moramos em cidades de Calvino.

As cidades de Calvino são cidades portuárias, cidades antigas, cidades no pináculo do tempo, são também cidades sonhadas e desejadas. Cidades onde a vida acontece por entre pátios de azulejos, chaminés e salões e as bailarinas dançam em trajes esvoaçantes. Cidades picturais onde a imaginação fervilha e pinturas são executadas com perfeição. São cidades contadas por elas mesmas, repetindo-se simbolicamente dentro de nós. Assim, são as nossas cidades, vista através de um negativo fotográfico. A narrativa de Calvino abarca o que elas são e ainda o que elas virão a ser.

Cidades aéreas cortadas por dirigíveis a flutuar sobre os cumes dos edifícios, cidades subterrâneas com seus ocos, com seus poços, suas passagens, suas agulhas, suas tatuagens. Cidades cujo trânsito condiciona a passagem da paisagem visível à paisagem invisível. Por vezes, opacas e sonoras, por vezes, um caleidoscópio silencioso - a imaginação nas cidades de Calvino caminha de mãos dadas com os sentidos - as cidades conservam seu mistério na narrativa que se abre como as dobras de um leque e, ao mesmo tempo, conservam a sua redondez.

Calvino (1990), como nas *Mil e Uma Noites* em que um conto aparece dentro do outro e há um caráter infinito da criação, como afirma Haddad (2011), faz das cidades invisíveis também uma narrativa dentro da narrativa – Calvino, através de Marco Polo, com os fios dourados da imagem-lembrança faz a imaginação cerzir e tece dentro da noite, como Scherazade, o fez nas suas noites árabes. Contudo, apesar da multiplicidade de



características e imagens urbanas, a obra de Calvino (1990) contém uma cidade essencial, profunda, revelada em filigranas em todas as cidades invisíveis: Veneza.

Em algumas cidade de Calvino, porém, Veneza não está apenas na essência, mas é ela toda, um perfil de Veneza, são as cidades aquáticas tais como Ipásia, Armila, Valdradada, Olívia, Eutrópia, Esmeraldina, Fílide ou Pirra. Essas cidades circundadas pelas águas são as mais encantadoras, simbólicas e estéticas tais como as imagens de Veneza em seu onirismo. A imagem da cidade figura como um sonho azul com pontos reluzentes de dourados e verdes. Jardins que exalam petúnias, romãs e figos maduros e as cantigas dos canais, correndo cheios de sons cristalinos, tudo ao redor acompanha a harpa das águas.

Em Ipásia, por exemplo, encontramos novamente o simbolismo da morte nas águas:

De todas as mudanças de língua que o viajante deve enfrentar em terras longínquas, nenhuma se compara à que o espera na cidade de Ipásia, porque não se refere às palavras mas às coisas. Uma manhã cheguei a Ipásia. Um jardim de magnólias refletia-se nas lagoas azuis. Caminhava em meio às sebes certo de encontrar belas jovens damas de banho: mas, no fundo da água, caranguejos mordiam os olhos dos suicidas com uma pedra amarrada ao pescoço e os cabelos verdes de algas. (CALVINO, 1990 p. 47).

Já em Armila o encantamento das águas se dá na cidade porque as águas são seu próprio feitiço e sentido “nela não há nada que se pareça com uma cidade, exceto os encantamentos da água” (CALVINO 1990, p. 49). Armila é uma cidade das ninfas a irromper nas fontes com seus espelhos e modos de desfrutar a água. Essa água ninfeizada é mais uma manifestação do devaneio das águas que banham a cidade.

Há uma profunda correlação entre as águas e o espelho, de acordo com Durand (1997). Para numerosos pintores o espelho é um elemento líquido e na mitologia as ninfas que se miram no espelho e nas águas podem deter uma metamorfose mortal.

Segundo Bachelard (1997, p. 23-24) a miragem nas águas são menos verdadeiras do que todos os outros espelhos da terra. O espelho necessita de uma longa psicologia para compreender a ambivalência profunda do narcisismo, pois, o espelho aprisiona em si, um segundo mundo que lhe escapa. No entanto, o espelho da fonte é voltado para uma imaginação aberta. Tal espelho das águas é visto como um *sonho*



natural, como expôs Bachelard (1997), com a junção da experiência poética e onírica. Porém, o verdadeiro espelho que podemos de fato atravessar é o espelho das águas.

Veneza, por vezes, é imaginada espelhada. Na obra de Calvino (1990) muitas das cidades invisíveis são espelhadas, duplicadas, como Eudóxia, Eusápia, Bersabéia, Valdrada. Está última é a cidade a beira do lago duplicada no espelho que convive com uma cidade gêmea cujas faces estão voltadas uma para outra, mas sem se amarem.

Em Olívia também há uma cidade banhada pelas águas, entrelaçadas de tapetes e canais suspensos, com cascatas que movem as pás dos moinhos. Nela, as mulheres navegam à noite em canoas iluminadas! Cidades aquáticas detentoras de cursos d'água, banhadas por rios, fontes ou pelo mar, sejam quais forem as águas uma filigrana de Veneza aparece, como em Esmeraldina que vemos os traços mais expressivos da cidade.

Em Esmeraldina, cidade aquática, uma rede de canais e uma rede de ruas sobrepõe-se e entrecruza-se [...] Em Esmeraldina a linha mais curta entre os dois pontos não é uma reta mas um ziguezague que se ramifica em tortuosas variantes, os caminhos que se abrem para os transeuntes não são dois mas muitos, e aumentam ainda mais para quem alterna trajetos de barco e transbordos em terra firme.[...] Um mapa de Esmeraldina deveria conter, assinalados com tintas de diferentes cores, todos esses trajetos, sólidos ou líquidos, patentes ou escondidos. (CALVINO 1990, p. 83-84).

Esmeraldina tem uma paisagem de canais e pontes arqueadas, sempre possibilitando um novo itinerário, livrando os habitantes do tédio. Lá, mesmo as vidas mais rotineiras seguem sem se repetir Calvino (1990). Uma cidade da variedade de caminhos e da multidão, milhares de olhares a percorrem todos os dias. Sua paisagem é multiplicada infinitas vezes a cada quarto de hora, uma cidade que sua imagem adere, impregna e mesmo assim, nunca a esgotamos o fundo do seu mistério. Contudo, Fílida parece ainda a fotografia imaginária ainda mais fiel, pois, é possível deter-se na sua beleza, como nos detemos na imagem de Veneza.

Ao chegar a Fílida, tem-se o prazer de observar quantas pontes diferentes entre si atravessam os canais: pontes arqueadas, cobertas, sobre pilares, sobre barcos, suspensas, com os parapeitos perfurados, quantas variedades de janelas apresentam-se diante das ruas: bifores, mouriscas, lanceoladas, ogivais, com meias luas e florões sobrepostos; quantas espécies de pavimentos cobrem o chão: de pedregulhos, de lajotas, de saibro, de pastilhas brancas e azuis. Em todos os pontos, a cidade oferece surpresa para os olhos [...] “Feliz é aquele que



todos os dias tem Filide ao alcance dos olhos e nunca acaba de ver as coisas que ela contém”. (CALVINO, 1990, p. 85).

As cidades esplendidas da narrativa de Marco Polo para o grande imperador Kublai Khan, recriadas por Ítalo Calvino, terão em Veneza a sua partida imaginária, de onde Polo saiu e para onde almejava voltar, onde sua memória conserva a imagem, o simbolismo e o desejo. As outras cidades são representadas, são filigranas, são invisíveis e, no meio destas, só a visão de Veneza permanece.

Todas às vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza [...] Para distinguir a qualidade das outras cidades, devo partir de uma primeira que permanece implícita. No meu caso, trata-se de Veneza. (CALVINO, 1990, p.82).

A cidade é sempre um convite à lembrança e encontramos este sentido nos mais variados poetas. Augusta de Faro Curado (1988) afirma que: quem esteve em Veneza não poderá jamais esquecer a formosa “rainha do Adriático” e a descreve também sublinhando seu encanto misterioso, o céu azulíssimo da cidade, suas quatrocentas pontes, palácios e vários lugares, mas que na sua beleza não contém apenas alegrias, há algo de mortal, de uma profunda dor, uma angústia e todos esses elementos são citados na sua poesia em prosa denominada For Ever:

Mas do que ninguém sempre hei de recordar da bela cidade, não só pela impressão que me deixou o aspecto encantador de suas lagunas, onde se cruzam em todas as direções as gôndolas, que deslizam mansamente sobre as águas, mas igualmente por ter aí conhecido uma dessas criaturas infelizes, cuja história é um poema de dor. (FARO, 1988, p. 79).

O texto de Faro Curado (1988) une paisagens de festa e noites enluzadas cobertas de estrelas no céu de Veneza a uma história de amor e morte, assim, o encanto mistura-se a melancolia, com gondoleiros na aurora e gôndolas cobertas de flores, verduras e peixes. A essência das imagens de Veneza e seu onirismo reúnem assim, amor e morte, um azul intenso, a imensidão líquida e muitas gôndolas.

Devido ao céu que contrasta com as cúpulas forjando o azul da cidade podemos dizer que Veneza detém primordialmente dois dos estados da imaginação material descritos por Bachelard (1997, 2001): água e o ar. Os canais, as gôndolas, as pontes, as torres, as cúpulas, as brumas traçam a ligação entre às águas e o céu. Por isso



há sempre uma duplicação, um espelhamento da cidade que reforça seu simbolismo, deixando a marca de uma beleza *tragicamente lírica*, como representa Cecília Meireles (1968) no poema *Pintura de Veneza*:

*E o Canal a oscilar as longas águas plúmbeas,
e a voz do gondoleiro a ecoar em muros úmidos,
a abrir passagem nas estreitas ruas líquidas...*

*Ouro, negro, escarlate, essas cores da gôndola,
E seu fino perfil, tragicamente lírico:
- harpa, sereia, cimitarra – transformando-se...*

*Este fundo de mar, estes mortos crustáceos,
Este limo, esta sombra, e esta ramagem límpida,
Nos remos – franja vã de esmeraldas e pérolas.*

*Ah! o tempo concentrado entre as pontes e a névoa,
E as escadas à chuva, e à solidão levando-nos,
E os olhos cheios de mosaicos de lágrimas...*

*Labirintos de calcedônias e crepúsculos.
Guardai meu sonho que deixei sobre relíquias,
Na asa dos pombos, e na vasta, insigne púrpura*

Dos rododendros, fugitivos como pássaros...
(MEIRELES, 1968, p. 129).

Se Veneza é tão bela e cheia de seduções, o que explica esse dilaceramento que ela provoca? De certo modo, já respondemos a essa questão na apresentação dos tópicos anteriores: a própria paisagem de Veneza, em sua beleza transcendental e simbólica evoca imagens da viagem fundamental. É impossível ir à Veneza e esquece-la, ela detém imagens poderosas e de certo modo é impossível ir à Veneza e não morrer um pouco! O poema de Cecília Meireles está cheio de evocações: águas plúmbeas, solidão, crepúsculo, mosaico de lágrimas, púrpura. Palavras, cores, signos e sentidos que evocam o adeus e o dilaceramento da última partida.

Também na sua crônica de viagem *Cidade líquida*, Veneza vem como que saída de um sonho milenar:

As gôndolas parecem cisnes pretos [...] O dia é cinzento, as ondas são turvas. [...] Mas as fachadas dos palácios perpendiculares à água têm uma imponência melancólica e inatural, em suas linhas góticas, bizantinas e do Renascimento. Num dia de sol, tudo isso brilhará: torres, agulhas cúpulas, arcos, varandas – e a travessia do Canal será um passeio fantástico, ao balanço das negras gôndolas oscilantes. Mas assim com o céu nublado e um leve chuveiro, parece que se está dormindo e sonhando um sonho milenar. (MEIRELES, 1999, p.80).



Além do sonho milenar, a cidade também possibilita um estado de epifania, uma experiência do sagrado, como um batismo de luz:

Quanto a nós, iremos para muitos lados: entraremos na resplandecente igreja que é como o limiar de outro mundo[...] Passaremos sob o batismo de luz que cai das abóbodas, quem vem pelas paredes, de santo em santo, até o chão. Descansaremos a alma em relíquias, alabastros, objetos encantados, de ouro e milagre. Pensaremos entre as colunas do pórtico deslumbrante: “Os céus se abriram e o Espírito desceu como uma pomba [...] E assim a andar de ponte em ponte, e a querer sempre voltar à São Marcos, para sucessivos batismos de luz.(MEIRELES,1999, p.81).

Para Cecília Meireles, Veneza foi vista também como um lugar de coisas eternas e sublimes. A autora narra histórias de amor e mar, relata sobre as joias da cidade ligadas a muitas formas de amar e pertencer, que fazem de Veneza a própria Vênus vinda numa concha. A cidade, assim, é a própria matéria de uma arte eterna. Partir dela também significa desfazer-se em saudades e recordações, é ir na gôndola como em um cisne, nas palavras da autora, ao mesmo tempo pássaro e barco.

6. Considerações Finais

Veneza tem uma origem que se perde na noite dos tempos, condensando muitas épocas. É um lugar de memória que tem entre os seus emblemas a concepção de museu a céu aberto, dentre tantos outros títulos que detém. É uma cidade construída sobre 118 ilhas que reúnem simbolismos de vários espaços geográficos singulares unindo o mar, a ilha, o lago e à cidade, fundindo-os numa bruma imaginária. Trata-se, assim, de um espaço imaginário por excelência, receptáculo das mais diversas artes, sendo ela própria uma joia, uma obra de arte. Veneza é um caso esplêndido de topofilia: agrega tanto um profundo afeto como um ideal mítico de urbe. Neste sentido é também “capital do amor”, do ponto de vista em que suas paisagens geram imagens amorosas nos poetas de todos tempos, revestindo-a de uma pátina afetiva. Percorri a subjetividade de alguns poetas que a cantaram e confrontei com as minhas próprias impressões. Quando aportei naquela cidade tive minha primeira experiência de empiria onírica. Esse texto não surgiu de uma intensão de gesto *a priori*, mas foi despertado pelas imagens poderosas da cidade. Foi imediata a evocação de paisagens míticas que só encontramos nos sonhos mais profundos e sem esforço uma imagem de Caronte foi reconhecida no trajeto lento de uma



gôndola ou no sonho da cidade celeste, azul e branca, vislumbrada na beleza sensual de uma cúpula, de uma abóboda, de seus arcos, leões e pontes curvas. Assim, você pode se debruçar pelas imagens dos poetas e suas impressões de Veneza ao longo dos séculos ou no recorte de um autor, de uma obra, pode mergulhar no mar de imagens venezianas e a partir de uma fenomenologia metafísica perscrutar as partículas do símbolo que ela detém ou buscar o buquê arquetípico que ela contém. Mesmo assim, a cidade reserva a cada viajante uma imagem única, a cada passante que souber lhe admirar uma surpresa. Lá podemos sempre nos deparar com uma poesia original, nova, que podemos guardar dentro de nós, amorosamente, como um camafeu.

Veneza ainda pulsa em mim. Suas águas pungentes e pastéis, seus aromas e tons de azul e verde cantam em minha memória. Eu sou todos os lugares por onde passei e amei. Como na oração árabe ela está nas minhas palavras, no meu pensamento e no meu coração. A Veneza, você jamais diz adeus! Se você foi até ela e cruzou suas pontes e seus canais, embrenhou-se nas suas brumas do tempo, ela estará em você até a noite da sua existência. Você assim, retornará sempre para ver suas estrelas e seus fantasmas.

7. Referências

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **O direito de sonhar**. São Paulo: Difel, 1985.
- BECKETT, Wendy. **História da pintura**. São Paulo: Ática, 1997.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. RJ, Petrópolis: Vozes, 1986.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação. São Paulo: Studio Nobel, 2004.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- CURADO, Augusta de Faro Fleury. **Devaneios**. Goiânia: Secretária de Estado da Cultura, 1988.



DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

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

_____ **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HADDAD, Jamil Almansur. **Interpretações das mil e uma noites**. 1986. Acesso em 31 de maio de 2017. Disponível em <http://www.hottopos.com//collat6/jamyl.html>

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. Barcelona: Garamond, 2012.

MEIRELES, Cecília. **Crônicas de viagem 2**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____ **Poemas italianos**. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1968.

POLO, Marco. **O livro das maravilhas**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

Submetido em: 09/06/2017. Aprovado em: 13/07/2017.



O MEDO NO IMAGINÁRIO E O IMAGINÁRIO DO MEDO

Heloisa Juncklaus Preis Moraes *

Luiza Liene Bressan**

Reginaldo Osnildo***

Resumo: *As atitudes imaginativas são uma tentativa de enfrentamento dos semblantes do tempo: o Cronos e a morte, o universo da angústia existencial, e o imaginário, neste sentido, configura-se enquanto potência simbólica. Dentro da multiplicidade de imagens há o medo, elemento que impulsionara a própria atualização simbólica do homo, mas que por sua vez desenvolve um repertório particular de imagens: o imaginário do medo. Tema recorrente em várias discussões, objetos e corpus dos estudos desenvolvidos no Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano, este artigo faz uma discussão teórica entre a presença do medo no imaginário e as imagens que o representam.*

Palavras-chave: *Imaginário. Medo. Imaginário do medo.*

Abstract: *Imaginative attitudes are an attempt to face the semblants of time: the Cronos and death, the universe of existential anguish, and the imaginary, makes sense, configures itself as a symbolic power. Within the multiplicity of images there is fear, an element that has promoted the symbolic updating of the homo, but which in turn develops a particular repertoire of images: the imaginary of fear. This article presents a theoretical discussion between the presence of fear in the imaginary and the images that represent it. A recurrent theme in several discussions, objects and corpus of the studies developed in the Research Group of the Imaginary and Daily Life.*

Keywords: *Imaginary. Fear. Imaginary of fear.*

*Universidade do Sul de Santa Catarina - Unisul,
Tubarão, SC, Brasil.
Professora do Programa de Pós-Graduação em
Ciências da Linguagem da Unisul.
E-mail: heloisapreis@hotmail.com

** Centro Universitário Barriga Verde,
Orleans, SC, Brasil
Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em
Ciências da Linguagem da Unisul.
E-mail: luizalbc@yahoo.com.br

*** Universidade do Sul de Santa Catarina -
Unisul,
Tubarão, SC, Brasil.
Mestrando do Programa de Pós-Graduação em
Ciências da Linguagem da Unisul.
E-mail: reginaldo.osnildo@unisul.br



REVISTA
MEMORARE

 UNISUL
UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
www.portaldeperiodicos.unisul.br
ISSN 2358-0593

1. Introdução

Partimos da premissa durandiana (2004) de que todo pensamento humano é re-presentação mobilizado a partir de articulações simbólicas. Nossos modos de ser, pensar e agir, enquanto dos seres, das culturas e das sociedades fazem parte do trajeto antropológico imerso em uma bacia semântica. Nas palavras de Durand (2002), aquela é “a troca incessante que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”, relação dinâmica entre o biopsíquico e o sociocultural. As atitudes imaginativas são uma tentativa de enfrentamento dos semblantes do tempo: o Cronos e a morte, o universo da angústia existencial, e o imaginário enquanto potência simbólica.

De acordo com Durand (2012, p. 121), “a carne, esse animal que vive em nós, conduz sempre à meditação do tempo”, pensamento que culmina em recusa e combate ao tempo e a morte, o que o autor (2012) chama de “desejo polêmico de eternidade”. Conseqüentemente, a *carne* ao figurar um mal, um perigo e/ou uma angústia dominava-os pelo *cogito*. E, o *homo* entendeu que ao se proteger na caverna o perigo ficava do lado de fora, o temor se dissipava, e a segurança se materializava. Em certa medida, o medo da morte o moveu, pois, conforme afirma Delumeau (2009, p. 23), “a insegurança é símbolo de morte, e a segurança símbolo da vida”. Se é que há a possibilidade de demarcar a primeira presença do medo no imaginário, ela se dá nas representações primordiais de luta contra a morte, luta simbolizada. Durand (2004, p. 48) traz que o *homo sapiens*, ao decorar sítios funerários, deixa implícita a capacidade de simbolizar a morte, se torna “*homo symbolicus* desde suas origens mais remotas”. Para Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 77), esta capacidade é própria da subjetividade da espécie humana, que ao se relacionar com os “aspectos geográficos, históricos, ideológicos ou cósmicos (naturais)”, frutifica o imaginário. Para os autores (2012, p. 38) “há uma gênese recíproca que oscila das pulsões ao meio ambiente material e social e deste àquelas”, o que já nomeamos, por Durand (2002), de trajeto antropológico.

Para entender o imaginário e a presença do medo, faz-se necessário trazer alguns conceitos norteadores. No entendimento de Silva (2012, p. 7), “o homem só existe no imaginário”, e se move por meio do imaginário que cria. De modo que, para o autor



(2012), imagens, sentimentos, experiências e lembranças fazem do imaginário um reservatório/catalisador que impulsiona a realidade para indivíduos e/ou grupos. Segundo ele (2012, p. 21) “não há laço social sem imaginário”, configurando-se como o cimento que une a sociedade através de valores partilhados, sentimentos, afetos e imagens comungadas. Além de serem consideradas por Quadros (2004, p. 19) como figuras simbólicas de um idioma universal, “[...] as imagens podem ser tomadas como pequenos Deuses, que promovem a fantasmática: a relação mágica do símbolo com o seu leitor”. Silva (2012, p. 9) ainda afirma que “o imaginário é uma língua. O indivíduo entra nele pela compreensão e aceitação das suas regras; participa dele pelos atos de fala imaginal (vivência) e altera-o por ser também um agente imaginal (ator social) em situação”.

Na concepção de Pitta (2005, p. 15) o imaginário é a essência do espírito “[...] é o impulso oriundo do ser (individual ou coletivo) completo (corpo, alma, sentimentos, sensibilidade, emoções), é a raiz de tudo aquilo que, para o homem, existe”. O que vai ao encontro ao que o próprio Durand (2012, p. 18) conceitua como imaginário: “[...] conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*” – denominador do pensamento criador humano. O autor (2004, p. 41) ainda destaca que “todo pensamento humano é uma re-presentação” que está simbolicamente conectada pelo imaginário que expressam invariâncias arquetipais e sempre atualizadas socioculturalmente. Sobre esta conectividade simbólica, Wunenburger (2007, p. 70) discorre que o imaginário compartilhado e “[...] ativado pelos processos de identificação interindividual, pode, portanto, ajudar a fazer reinar numa sociedade um entre acordo dos corpos – e por conseguinte dos espíritos – que facilita a vida racional”. É justamente deste “entre acordo” que racionaliza a vida, que o medo primordial que moveu o homem para a segurança da caverna o impulsionou simbolicamente para as criações que representam as diversas simbolizações do medo. Não por menos, Jung (2002, p. 33) afirma que “é melhor, apesar do medo, saber o que nos ameaça”. Entendimento que Cassirer (2003, p. 64) complementa: “a expressão de um sentimento não é o próprio sentimento – é a emoção tornada imagem”. Assim, o medo, a morte, o bem e o mal são expressões humanas que simbolizam o imaterial e o tornam imagem.

O medo da morte e o medo de perder amores – amor fraterno, carnal ou tribal –, de acordo com Monteiro (2004), está inconsciente na existência da vida do ser humano. Para a autora (2004, p. 88), o estar junto foi impulsionado pelo medo antropológico,



“motivado pela consciência da morte”, o que gerou a organização de cidades. Neste sentido, Viscott (1982, p. 56) aponta que “movidos pelo medo, tendemos a seguir um rumo escolhido por outros que proclamam saber a direção ‘certa’”. O movimento simbólico de representações do medo, na percepção de Ribeiro (2011), fez com que a dominação da luz vencesse o escuro, a plantação expulsasse a fome, a cidade servisse de abrigo contra os perigos da selva e os códigos legais e morais controlassem o medo de viver em sociedade.

Diante desta necessidade do homem de representar o medo, criar significações e situações comuns que causam temor, Teixeira e Porto (1998, p. 55) alegam que isso ocorre como “[...] uma forma de controlar, antecipar, conhecer o medo. Pela representação, ele é partilhado e socializado, mas, ao mesmo tempo, é ampliado e estendido, e a consequência é que se deseja controlá-lo cada vez mais”. O medo no imaginário transforma o social, faz do sujeito uma potencial vítima ou permanente suspeito, de acordo com Teixeira e Porto (1998). O medo solidifica identificações e gera conflitos entre os indivíduos. É o medo que direciona locais de encontro, organizações paralelas e mobilização de grupos. Tal expressão presente no imaginário permite ao Estado agir com rigor e cria produtos - grades, seguros, alarmes - que o amenizam, segundo as autoras. Este artigo compreende que o medo simbolizado no passado ainda permanece, está presente no imaginário. Entretanto, ele é atualizado por novas representações que multiplicam os significados do que é sentir medo, atualizações que, diante da conectividade do mundo, amplificam o sentimento na humanidade e o presentificam e simbolizam em diversas imagens. O medo no imaginário, especialmente pela massificação da comunicação e instantaneidade dos relatos, ganha uma amplitude que, de certa forma, nos faz pensar em uma Imaginário do Medo. Muito por uma ascensão da violência, mas também pela inerente consciência da finitude e questão, também, de sobrevivência.

2. SOBRE A PRESENÇA DO MEDO NO IMAGINÁRIO

O medo em uma representatividade líquida definida por Bauman (2008, p. 8): “[...] é o nome que damos à nossa incerteza: nossa ignorância da ameaça e do que deve



ser feito - do que pode e do que não pode - para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance”. Antunes Júnior (2016, p. 95) aponta que o medo “é o dispositivo que diz ao organismo que algo deve ser evitado e, em última instância, aniquilado”. Para Bulhões (2010, p. 21), o medo é “[...] uma expressão visível da manifestação da angústia que, por sua vez, relaciona-se a uma vivência subjetiva, a um conflito psíquico”. Ao ampliar o conceito, Botelho (2010, p. 33) delinea que o medo é a percepção das representações de mundo, “[...] determinadas por signos e associações ao que se sente medo”. Líquida ou sólida, a representação do medo acontece para simbolizar aquilo que o homem teme e não pode controlar ou entender. “Tem-se, pois, que o homem necessita representar o medo, atribuir significados comuns a situações, objetos e pessoas que causam temor. A representação é, em si, uma forma de controlar, antecipar, conhecer o medo” (TEIXEIRA e PORTO, 1998, p. 55).

Contra o desconhecido surge a reação individual que Delumeau (2009, p. 30) estreita como: “[...]uma emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa, provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente que ameaça, cremos nós, nossa conservação”. O medo pode estar relacionado a determinado momento, mais, pode ser episódico e invadir o pensamento enquanto se lida com outros assuntos, conforme atesta Ekman (2011, p. 169): “[...] a ameaça de dano também pode monopolizar nossa consciência por longos períodos”. Delumeau (2009, p. 33) destaca que “o medo tem um objeto determinado ao qual se pode fazer frente”, o que torna a representação do medo, de certa forma, necessária para a existência simbólica deste. Neste sentido, a morte, enquanto angústia, é direcionada para o medo de envelhecer, medo de altura, medo de animais, medo da solidão (morte em vida), entre outros medos.

Na percepção de Kovács (2010, p. 15), “o medo é a resposta psicológica mais comum diante da morte”. Medo que pode ser sentido pela morte do outro, pela proximidade da própria morte, medo diante da impotência em relação à morte e pelo desconhecido que a morte impõe. De acordo com a autora (2010, p. 15), “[...] nenhum ser humano está livre do medo da morte, e todos os medos que temos estão, de alguma forma, relacionados a ele”. A presença, ou ausência, da morte influi no ser humano, é uma inevitabilidade angustiante para o homem. De modo que, a representação simbólica está diretamente ligada ao medo. Nesta perspectiva, Teixeira e Porto (1998, p. 54) ressaltam que “o desejo fundamental buscado pela imaginação humana é reduzir essa angústia



existencial, através de seu princípio constitutivo que é o de representar, simbolizar as faces do Tempo e da Morte, a fim de controlá-las e às situações que elas representam”.

A literatura faz surgir o modelo de confiança, dá vida aos heróis, mas também traz a representação do mal, do vilão, do sinistro que vai povoar o imaginário de toda uma civilização. Na Idade Média, conforme aponta Parmegiani (2011, p. 1), o livro bíblico do Apocalipse foi introduzido no cotidiano da população, por imagens que representavam “[...] o Juízo Final, o inferno, imagens diabólicas, dragões no abismo, bestas com sete cabeças e dez chifres”. Imaginário que se formara, segundo Freire (2007, p. 81), em virtude do “[...] medo projetado a partir dos terrores morais pessoais, adquiridos nessa vida”. Em um estudo que destaca a presença do medo na civilização ocidental, e quanto a imagem do medo se tornara poder, Delumeau (2009) aponta como a promoção do medo foi capaz de instalar regimes ideológicos e totalitários.

Quando se trata do poder da imagem – e religião –, Delumeau (2003) reconstitui o medo como instrumento para conseguir obediência, sendo teatralmente encenado para impregnar no imaginário o que poderia acontecer ao infiel no pós-morte. O medo produzido e disseminado pelo imaginário permitiu que as monarquias, aliadas da religiosidade, não fossem, por um tempo, questionadas. O autor (2009) traz ainda que, entre 1300 e 1800, apesar das constantes navegações, que permitiram o mundo como é constituído hoje, o medo do mar, o então desconhecido da época, fez da civilização ocidental, em sua essência, um povo terrestre. Temer o mar, ou qualquer outra situação, é uma reação fisiológica que não impede a simbolização, pelo contrário, como afirmam Teixeira e Porto (1998, p. 54), ele está inscrito no corpo e, em virtude da impossibilidade de controlá-lo, distingui-lo e encará-lo “[...] o imaginário cria imagens nefastas da angústia, expressas nos símbolos teriomorfos (da animalidade agressiva), nictomorfos (das trevas terríficas) e catamorfos (da queda assustadora)”. Segundo as autoras (1998, p. 55), a presença do medo no imaginário faz com haja a necessidade de “[...] atribuir significados comuns a situações, objetos e pessoas que causam temor”. Assim, a medida que o medo é simbolizado e compreendido pela imagem que se faz dele, mais se compartilha, socializa e expande a presença dele. E, mais se deseja controlá-lo, conforme explicam as autoras (1998). O que torna o medo presente no imaginário uma imagem a ser apreendida – e/ou (re)criada.



Sendo o imaginário uma resposta à angústia existencial frente à passagem do tempo, a imaginação tem assinalada como sua função geral negar o negativo, ou seja, ela é a negação do nada, da morte e do tempo, pois tem sua função de eufemização. Durand (2012) postula que a estruturação simbólica se dá “na raiz de qualquer pensamento” (p. 31) para se estender ao âmbito cultural e social:

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

Para Cassirer (1994), o simbólico está na ordem da constituição de todas as coisas e que se alastra por meio de todas as disciplinas para uma realidade em que o símbolo permeia o espírito humano, acompanhando o ser humano e se presentificando em todas as suas ações.

Em seus estudos, Cassirer (1994) analisa os escritos kantianos, principalmente a definição dada pelo filósofo para ‘entendimento intuitivo’ quando descreve os limites do intelecto humano, outro conceito ao qual designa de ‘entendimento discursivo’, que dependerá de dois elementos diferentes, a saber: as imagens, mecanismo do pensar e os conceitos, razão para o intuir. Tomando estas definições de Kant, Cassirer (1994) aprimora-as e faz a relação com o símbolo, afirmando que em vez de dizer que o intelecto precisa de imagens, deveríamos dizer que há necessidade de símbolos, pois para este teórico, o conhecimento humano é um conhecimento simbólico. Em suas palavras: “É inegável que o pensamento simbólico e o comportamento simbólico tenham traços mais característicos da vida humana e que todo processo da cultura humana está baseado nessas condições” (CASSIRER, 1994, p. 141).

Em relação à linguagem, Cassirer (1994) afirma que esta ocupa uma posição central no sistema das formas simbólicas, pois esta é o cerne da cultura humana e seu devir. Ou seja, é na forma simbólica em cujo espectro se constitui a estrutura do mundo. Segundo ele:

A humanidade não poderia começar com o pensamento abstrato ou com uma linguagem racional. Tinha de passar pela era da linguagem simbólica do mito e da poesia. As primeiras nações não pensavam por conceitos, mas por imagens poéticas; falavam por fábulas e escreviam em hieróglifos. (CASSIRER, 1994, p. 251).



Para Durand (1988) o símbolo bem como a alegoria é a recondução do sensível, do figurado, ao significado; mas, além disso, pela própria natureza do significado, é inacessível, é epifania, ou seja, aparição do indizível, pelo e no significante. Pensando a partir dessa definição, constatamos que *homo symbolicus* se expressa por imagens simbólicas que não se limitam a recursos emblemáticos:

Dado que a re (a) apresentação simbólica jamais pode ser confirmada pela apresentação pura e simples daquilo que ela significa, o símbolo, em última análise, tem valor apenas por si próprio. Não podemos figurar a infigurável transcendência, a imagem simbólica é transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato. O símbolo é, portanto, uma representação que faz aparecer um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério. (DURAND, 1988, p. 15).

A linguagem é o lugar da simbolização. E nela e por ela que se expressam os símbolos que formam redes simbólicas. Ferreira - Santos e Almeida (2012, p. 30) comentam que a atividade simbólica é uma atividade do pensamento humano, expressão de uma cultura. “A linguagem, o mito, a religião, a ciência, e história expressam um universo simbólico, são formas simbólicas que se interpõem entre o homem e o mundo”. Ainda, os autores mencionados completam seu ponto vista, assim se manifestando:

O *homo symbolicus* é que articula a ação do *faber*, do *politicus*, do *socialis*, do *ludens*, do *sapiens*, superando as dualidades, pois o “dissonante está em harmonia consigo mesmo; os contrários não são mutuamente exclusivos, mas interdependentes’ que desautoriza a redução do homem à dimensão racional.

Por este viés, a partir do símbolo, o *homo symbolicus* expressa a mediação das formas simbólicas, atribuindo-lhes sentidos o que faz com que a realidade não faça oposição ao imaginário. A realidade não se apresenta de forma imediata, mas em fios que tecem um mundo simbólico em que o ser humano se insere e que o determina. Da mesma forma que o homem configura esse mundo entrelaçado pelos fios do simbólico, também é por essa teia de relações simbólicas configurado.

Se há sempre uma teia de relações e que se expressam por símbolos, então é possível pensar na existência de um imaginário que se configura pelo medo.



3. SOBRE A EXISTÊNCIA DE UM IMAGINÁRIO DO MEDO

O medo se faz presente no imaginário e, simbolicamente, o homem se relaciona com ele. Nas líquidas relações de Bauman (2008), o medo está na escuridão, na morte, na impotência, na exclusão, no mal, no terrorismo, no inadministrável, no incontrolável e em tudo mais que seja incerto. Dentre as incertezas, a presença do medo se faz mais forte no que é simbolizado como a morte, um finito que o animal, como lembra Delumeau (2009, p. 23), não tem ciência, mas “o homem, ao contrário, sabe – muito cedo – que morrerá”. O conhecimento da morte inevitável amedronta o homem, reforça Bauman (2008). Segundo o autor (2008, p. 32), o impacto mais assustador do medo é a impotência, sentimento que reside “[...] entre as ameaças de que emanam os medos e nossas reações”. No entendimento de Antunes Júnior (2016, p. 93), o comportamento humano – desde locais que se frequenta a construções arquitetônicas – é determinado pelas reações mediante tal impotência. Cademartori (2012) apresenta que as reações ao medo são, de certa forma, um negócio viável. De acordo com a autora (2012, p. 82), “grades, muros, cercas elétricas, câmeras de vigilância, carros blindados são ‘ferramentas’ que se tornaram corriqueiras no cotidiano”, e potencializam a existência de uma vida mais segura, longe da morte. Assim, aos moldes da caverna inicial, o ciclo se refaz, o simbólico se atualiza. Diante desta atualização, Bauman (2008, p. 31) conclui que “as oportunidades de ter medo estão entre as poucas coisas que não se encontram em falta nesta nossa época, altamente carente em matéria de certeza, segurança e proteção”.

A exemplo do que aponta Durand (2012, p. 74), “o inferno é sempre imaginado pela iconografia como um lugar caótico e agitado”, representação feita sobre algo que não se tem acesso, mas do qual se criou imagem. De maneira semelhante, poder-se-ia resgatar diversas imagens que compõem o imaginário do medo, dentre elas o bicho papão, o homem do saco, a Maria Sangrenta, o monstro do armário, a morte (entidade), o próprio inferno, entre outras que suscitam fobias. No entanto, este artigo não se propôs caracterizar a existência de cada um dos temores possíveis. E, por isso, para que não se confunda fobia com medo, vale o alerta de Bulhões (2010, p. 21): a fobia é a forma de manifestar o medo, patologicamente; e o medo é “[...] uma expressão visível da manifestação da angústia que, por sua vez, relaciona-se a uma vivência subjetiva, a um conflito psíquico”.



Conflito que está na essência do ser humano, um confronto entre finitude e tempo que escapa ao controle. Combate que, conforme apontam Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 64), é “[...] responsável pela produção de imagens e símbolos que se articulam numa narrativa mítica, como forma de produzir sentido ao acontecimento mortífero”, e pela eufemização do perecer. Ao se abordar a dimensão simbólica da existência humana, Pitta (2005) atenta para a ambiguidade significativa dos símbolos e que há a possibilidade de distinção dos aspectos angustiante destes. Dentre as constelações de imagens criadas, segundo a autora (2005, p. 23), “ligados por uma lógica própria, os símbolos expressam angústia e se dividem em três grandes temas”, são eles: teriomórficos, relativos à animalidade; nictomórficos, relativos à noite e catamórficos, relativos à queda.

Apresentando a estruturação criada por Durand (2012), Pitta (2005, p. 23-24) salienta que os símbolos teriomórficos estão relacionados à animalidade simbólica do ferverilhamento (arquétipo do caos que expressa o incontrolável), à animação (força bruta mortal, ao tropel do animal que remete ao trovão) e à mordicância, que remete à boca cheia de dentes e ao “Kronos, o tempo, devorando seus próprios filhos”. Segundo a autora (2005), os símbolos nictomórficos remetem à escuridão, que tanto podem ser em situação de trevas quanto em tristeza presente em águas escuras que convidam ao suicídio. Os símbolos catamórficos, relativos à queda trazem imagens de dor, vertigem, abismo e castigo, ainda conforme a autora. Tais simbologias estruturantes podem ser observadas em todo o imaginário do medo, mas é possível recortar o arquétipo do caos, em ferverilhamento na brutalidade da convivência contemporânea que marca as imagens que compõem tal arquivo vivo, marcas de violência. Não por menos, é ela (a violência) que irrompe a cidade e adentra, com frequência, no cotidiano individual. Em um estudo sobre o imaginário do medo na cidade do Rio de Janeiro, Amaral (2010) constata que confrontos armados aumentam a sensação de insegurança em ambos os espaços: favela e asfalto. “Entretanto, apesar de as taxas de homicídio terem diminuído nos últimos anos no Rio de Janeiro, a ‘sensação’ de que a cidade está mais violenta fortalece o sentimento de medo de ser vítima do crime” (AMARAL, 2010, p. 38). Atualizando a caverna, a sociedade é um labirinto imposto pelo medo, labirinto que isola territórios, medo que isola becos, ruas, bairros, cidades, estados e países. Sobre isso, Araújo (2013, p. 13), complementa:



“em meio ao cenário de uma guerra silenciosa que acontece a conta-gotas, compartilha-se um sentimento de medo de ser a próxima vítima”.

No desamparo causado pela sensação de ser o próximo a perecer, tem-se o medo virtualizado também em vários espaços. O medo está nos jornais, nas revistas, livros, filmes, quadrinhos, séries, ‘memes’ compartilhados em redes sociais, em vídeos postados nos canais não oficiais de comunicação, na transmissão ao vivo de atentados terroristas, nas conversas banais, triviais, formais, em suma no todo. O *homo sapiens* foi para a caverna, mas o *homo symbolicus* nasce inserido em um contexto violento que Melgaço (2010) aponta como “psicoesfera do medo”. O autor (2010, p. 25) destaca esta presença do medo na atualidade como “[...] uma globalização dos temores que resulta numa paranoia securitária global. Os exageros da segurança criam, nos diversos cantos do mundo, situações de segregação e de monitoramento que beiram à ficção”. A existência do medo no imaginário potencializa o repertório crescente de imagens que fomentam o imaginário do medo. Este, por sua vez, torna o medo mais latente no imaginário, catalisando mais imagens e atualizando a angústia primordial: o medo da morte. Melgaço (2010), ainda acrescenta a existência de uma “tecnoesfera da segurança”, espécie de atualização da caverna em uma privatização do espaço, com a criação de condomínios fechados e arquiteturas projetadas para espantar o perigo que amedronta. Perigo que, muitas vezes, é o outro, é o semelhante. O que reinicia, e atualiza, o ciclo. As batalhas entre heróis e vilões, mocinhos e bandidos se atualizam simbolicamente no polo sociocultural, mas mantém a invariância arquetípica.

4. Considerações Finais

A presença do medo no imaginário se imbrica, muitas vezes, com o próprio imaginário do medo. Por isso, este artigo adotara a distinção do medo que provém das imagens que são fornecidas diariamente pelas diversas tecnologias do imaginário do que está interiorizado na essência humana. Deveras, há um medo presente no imaginário desde quando a consciência passou a simbolizar a própria existência. Assim como há, também, imagens que povoam o imaginário e nele criam um reservatório específico do qual se pode denominar imaginário do medo. A complexidade da relação humana com o ambiente social que está inserido faz com que cada localidade possua um catálogo próprio



de medos. Mudanças presidenciais fomentam o medo de represálias sociais. Ditaduras perpetuam o medo da impotência política e social, o medo da tortura e do desaparecimento. Cidades violentas assimilam o medo proveniente de assaltos, homicídios, tráfico, sequestros e outras recorrências. Países que sofreram atentados terroristas se alimentam do imaginário do medo que estas ações criaram. Imagens vindas de países da África trazem ao Brasil um imaginário que suscita o medo de doenças como o ebola. Imagens saídas do Brasil levam ao mundo o medo de doenças como a zika, chicungunha e dengue. As diversas religiões são responsáveis por produzirem o seu próprio repertório de medos, à exemplo da ‘Geena’ muçulmana e do ‘Inferno’ cristão. Crises econômicas intensificam o medo do desemprego, da fome e da impotência econômica. Destaca-se que todas as simbolizações estão ligadas ao medo primordial da morte. E, este medo presente no imaginário se faz responsável por germinar todo o complexo imaginário do medo ao qual somos inseridos quando nascemos e no qual contribuímos enquanto vivemos e ao qual se processa o eterno retorno à dinâmica do imaginário. O universo simbólico em relação ao medo no imaginário gravita em torno de imagens arquetípicas e símbolos originais que passam por re-atualizações míticas conforme a bacia semântica em que estão imersos. A coletividade, ambiência da bacia semântica (com a simbologia do medo) é o que compõe o que chamamos de Imaginário do Medo.

Referências

AMARAL, Layne. O Imaginário do Medo: **violência urbana e segregação espacial na cidade do Rio de Janeiro, Contemporânea**. Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p.34-45, dez.

2010. Disponível em:

<<http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/694>>. Acesso em: 11 jan. 2017.

ANTUNES JUNIOR, Fernandes Simões. **A retórica do medo: uma análise neurolinguística da mídia**. 2016. 309 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Faculdade dos Meios de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em:

<<http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/9507>>. Acesso em: 9 jan. 2017.

ARAÚJO, Francisco Cruz de. **Imagens do medo na mídia: uma análise das representações da violência em Natal-RN**. 2013. 105 f. Dissertação (Mestrado) - Curso



em Desenvolvimento Regional; Cultura e Representações, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013. Disponível em:
<<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/13701>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

ARAÚJO, Alberto Filipe; TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. **Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário**. Letras de Hoje, v. 44, n. 4, p. 07-13, out./dez. 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. Tradução de Carlos Alberto Medeiros.

BOTELHO, Thatiany Lúcia Moura. **Visão sistêmica e perceptiva da pobreza no imaginário do medo pós-moderno: reflexos espaciais na cidade do Recife**, 2010. 171f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Geografia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010. Disponível em: <<http://repositorio.ufpe.br:8080/xmlui/handle/123456789/6766>> Acesso em: 9 jan. 2017.

BULHÕES, Luciana Berto Daher. **Experiências maternas frente à continência dos medos infantis**, 2010. 157f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Psicologia, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2010. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/handle/11449/97571>> Acesso em: 11 dez. 2016.

CADEMARTORI, Ana Carolina. **Notícias de violência e crime no Jornal Nacional: Do medo do crime ao controle da ordem**, 2012. 135f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Psicologia, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2012. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/ppgp/images/dissertacoes/2011-2012/ana-carolina.pdf>> Acesso em: 11 dez. 2016.

CASSIRER, Ernst. **O mito do estado**. São Paulo: Códex, 2003. Tradução de Álvaro Cabral.

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

_____. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

DELUMEAU, Jean. **A história do medo no ocidente, 1300-1800: Uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Tradução de Maria Lucia Machado.

_____. **O pecado e o medo: a culpabilização no ocidente / séculos 13-18**. Bauru: Edusc, 2003. 2 v. (Coleção Ciências Sociais). Tradução de Álvaro Lorencini.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 4. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012. Tradução de Hélder Godinho.

_____. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. 3. Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004. Tradução de Renée EveLevié. (Coleção Enfoques. Filosofia)



_____. **A imaginação simbólica.** Trad. Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, 1988.

EKMAN, Paul. **A linguagem das emoções.** São Paulo: Lua de Papel, 2011. Tradução de Carlos Szlak.

FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. **Aproximações ao imaginário: bússolas de investigação poética.** São Paulo: Képos, 2012.

FREIRE, Antônio Júlio Garcia. **O medo da morte e os temores infundados: uma investigação acerca da natureza da alma em Lucrécio.** 2007. 88 f. Dissertação (Mestrado) Pós-graduação em Metafísica - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/16447>> Acesso em: 11 dez. 2016.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura.** Porto Alegre, 2010. L&PM. Tradução de Renato Zwick.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2002. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva.

KOVÁCS, Maria Júlia. Medo da Morte. In: _____. (Org.). **Morte e desenvolvimento humano.** 5. ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2010. p. 15-28.

MELGAÇO, Lucas. **Securização Urbana: da psicoesfera do medo à tecnoesfera da segurança.** 2010. 276 f. Tese (Doutorado) - Curso de Geografia Humana, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-04022011-105832/pt-br.php>>. Acesso em: 18 dez. 2016.

MONTEIRO, Sueli Aparecida Itman. Cultura e educação: a poética do solo no imaginário da violência. In: TEIXEIRA, Maria Cecília Sanches; PORTO, Maria do Rosário Silveira (Org.). **Imaginário do medo e cultura da violência na escola.** Niterói: Intertexto, 2004. p. 87-96.

PARMEGIANI, Raquel de Fátima. O apocalipse e o imaginário do medo nas iluminuras medievais. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – Anpuh,** São Paulo, p.1-11, jul. 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300875753_ARQUIVO_OAPOC_ALIPSEEOIMAGINARIODOMEDONAIADAMEDIA.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2017.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand.** Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

QUADROS, Imara Pizzato. Violência simbólica na escola: apenas um olhar. In: TEIXEIRA, Maria Cecília Sanches; PORTO, Maria do Rosário Silveira



(Org.). **Imaginário do medo e cultura da violência na escola**. Niterói: Intertexto, 2004. p. 19-23.

RIBEIRO, Elzimar Fernanda Nunes. **Dos que se movem nas trevas: imagens bestiais e repressão em Torquato Neto e Sophia Andresen**. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 15, n. 29, p.99-114, jul. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4272>>. Acesso em: 11 jan. 2017.

SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do imaginário**. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2012.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanches; PORTO, Maria do Rosário Silveira. Violência, insegurança e imaginário do medo. **Caderno Cedes - Centro de Estudos Educação e Sociedade**, Campinas, v. 9, n. 47, p.51-66, dez. 1998. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/ccedes/v19n47/v1947a05.pdf>>. Acesso em: 2 mar. 2016.

VISCOTT, DAVID. **A linguagem dos sentimentos**. 10 ed. São Paulo: Summus, 1982. Tradução de Luiz Roberto S. S. Malta.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Loyola, 2007. Tradução de Maria Stela Gonçalves.

Submetido em: 09/06/2017. Aprovado em: 07/07/2017.

