

A IMAGINAÇÃO E A CULTURA

Gilmar Rocha*

RESUMO

O imaginário tem sido objeto de inúmeras investigações e de profundas reflexões teóricas nas mais variadas áreas das ciências sociais e humanas. Apesar dos avanços, as diversas perspectivas abertas à nossa frente pelos estudos do imaginário concorrem para a impressão de sua relativa indefinição conceitual. Este texto, tem como objetivo destacar as categorias e ideias principais que compõem esse sistema cultural com a finalidade de orientar as estratégias de observação e de reflexão sociológica e antropológica em torno do imaginário artístico do circo no Brasil e, por conseguinte, de outros objetos possíveis a serem pesquisados no futuro.

Palavras-chave: Imaginário. Realidade. Símbolo. Cultura. Circo.

The Imagination and the Culture

ABSTRACT

The imagination has been subject to innumerable investigations and deep theoretical reflection in many different areas of social and human sciences. Despite the improvement, the different perspectives about imagination's studies contribute to the impression of their relative conceptual vagueness. This text aims to highlight categories and principle ideas that compose this cultural system to guide the strategies of observation and sociological and anthropological reflection around the artistic circus of the imagination in Brazil. Consequently, others possible topics will be researched in the future.

Keywords: Imagination. Reality. Symbol. Culture. Circus.

INTRODUÇÃO

Entender o significado do imaginário social (cultural e artístico) constitui um exercício de reflexão e de imaginação sociológica, o que na interpretação de Wright Mills expressa “uma qualidade que parece prometer mais dramaticamente um entendimento das realidades íntimas de nós mesmos, em ligação com as realidades mais amplas” (Wright Mills, 1982: 22). Nesse sentido, a reflexão aqui proposta em torno da imaginação e da cultura tem como motivação um conjunto de investigações que venho realizando sobre o circo no Brasil já há algum tempo e que, nesse momento, convergem para o projeto *O circo como paisagem cultural – imaginário artístico e memória social*.¹

Em geral, como acontece a muitas pessoas, inicialmente, vejo o circo como uma dessas culturas na qual o imaginário constitui uma realidade antes mesmo de atravessarmos o túnel que nos leva às arquibancadas e ao picadeiro sob a proteção de suas lonas coloridas. Em verdade, o circo parece povoar mais o imaginário das pessoas -o que não chega a ser uma fantasia ou ficção- do que ser um espaço visitado por elas na realidade. Assim, mesmo quando nos sentamos em frente ao picadeiro estamos envolvidos por sua eficácia simbólica, o que nos termos da sofisticada análise simbólica de Lévi-Strauss (1967) significa ser afetado por sua “propriedade indutora”. É o que faz com que certos objetos e imagens provoquem nas pessoas um efeito de ressonância, ou seja, “por ressonância eu

* Doutor em Antropologia Cultural (IFCS) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente é Professor Departamento de Artes e Estudos Culturais (RAE) e é membro do Programa de Pós Graduação Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (PPCULT UFF). Contato: gr@id.uff.br

¹ Essas reflexões em torno do imaginário são parte do estágio de pós-doutoramento em curso, desenvolvido no IFCS-UFRJ, sob a supervisão do Dr. Jose Reginaldo Gonçalves, a quem agradeço uma vez mais a amizade e estímulo intelectual.

quero me referir ao poder de um objeto exposto atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no espectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o espectador, o representante” (Greenblatt *apud* Gonçalves, 2007: 215). Não poupando o leitor a mais uma citação, tudo isso nos leva a parafrasear Ricoeur (1988) acerca do símbolo, ao dizer que também o circo “dá o que pensar”.

Na história do circo, um capítulo especial no qual se mostra a sua extensão simbólica, para além das memórias dos artistas circenses, das produções acadêmicas etc, são as suas representações no campo das artes eruditas e populares. Desde fins do século XIX, encontramos inúmeras referências ao circo e a seus artistas no campo da pintura (Seurat, Toulouse-Lautrec, Renoir, Picasso), da literatura (Charles Dickens, Henry Miller, Ângela Carter), no cinema (*O circo*, de Chaplin, 1928; nos anos 1950, destacam-se: *La Strada*, de Fellini, e *O maior espetáculo da terra*, de Cecil B. Mille), e até mesmo nos desenhos animados, com *Dumbo*, de 1941, e *Madagascar 3*, de 2012. A lista parece inesgotável.

No Brasil, não é diferente. Os intelectuais modernistas viram no circo e no palhaço *Piolin*, nos anos 1920, símbolos da cultura popular brasileira. Posteriormente, a lista de artistas não-circenses que pintaram, dramatizaram, encenaram, filmaram, cantaram, o circo e seus artistas, só cresceu: Jorge Amado, Cecília Meireles, Cândido Portinari, Guimarães Rosa, Mário Quintana, Plínio Marcos, Vinicius de Moraes, Chico Buarque, Mazzaropi, Selton Mello, para citar alguns. Por meio dessas representações sobre o circo e as artes circenses podemos acompanhar um pouco da própria história cultural da sociedade brasileira, e principalmente, refletir sobre a importância da categoria Imaginário para a composição de certa “paisagem cultural” do circo no Brasil.

Por isso, grande parte da reflexão aqui desenvolvida será dedicada, principalmente, ao

campo do imaginário; ao final, faço uma breve incursão à cultura do circo. Em vista dos diversos problemas e as inúmeras possibilidades que o campo do imaginário suscita, este texto limita-se a destacar apenas algumas dos principais conceitos que, acredito, são fundamentais à sua definição o que, na perspectiva de Mauss (1981) significa tão somente o esforço de circunscrever o “campo de observação” sobre o objeto e não determinar a substância dos fatos.²

UMA IDEIA DE LONGA DURAÇÃO

Falar do imaginário é, no mínimo, falar de uma história de longa duração. Desde Michel de Montaigne se reconhece “a força da imaginação” e seus efeitos sobre o corpo, o comportamento, o destino de uma vida. Haja vista o famoso caso de Menocchio, o moleiro contemporâneo de Montaigne que acabou denunciado ao Santo Ofício por conta de sua imaginação herege, nos revela Ginsburg (1987). O filósofo de Montaigne inicia sua reflexão sobre “a força da imaginação” com o seguinte aforismo: “Uma imaginação fortemente preocupada com um acontecimento pode provocá-lo, dizem os clérigos” (Montaigne, 1980: 51). Ao longo do ensaio, Montaigne apresenta vários exemplos da maneira como a imaginação atua na constituição da realidade. Desde então, a compreensão em torno das formas e dos domínios de atuação da imaginação foi significativamente ampliada, seja como mito, ideologia, utopia, escatologia, seja por meio dos sonhos, dos devaneios, do cinema, da publicidade etc.³

A tradição do pensamento ocidental atribuiu ao imaginário a qualidade de fenômeno contrário ao real e à racionalidade, portanto, à verdade, na medida em que tem sido localizado no campo do simbólico e das representações sociais. Nas palavras de Monique Augras, “na cultura ocidental que, até hoje, assumiu forte compromisso com o racionalismo, o imaginário será, por conseguinte, o lado oposto ao da razão, pura expressão da imaginação, que os franceses

² Referindo-se ao fenômeno da prece, Mauss ressalta que na definição: “Não se trata, bem entendido, de definir imediatamente a substância dos fatos. Tal definição só pode vir no termo de uma ciência, aquela que devemos enunciar no início só pode ser provisória. Está destinada apenas a encaminhar a pesquisa, a determinar o objeto do estudo, sem antecipar os resultados do estudo. (...) Com efeito, facilita a pesquisa porque limita o campo da observação” (1981: 251).

³ A esse respeito ver, entre outros: Ansart (1978), Canevacci (1984), Legros (2014).

–não fossem eles filhos de Descartes- chamam *la folle du logis*, isto é, “a louca da casa”, E, de fato, os primeiros autores a falarem do imaginário situam-no claramente na vertente da ilusão e da irracionalidade” (Augras, 2009: 209). Embora o imaginário tenha despertado a atenção dos revolucionários de 1789 e de 1968, além de profissionais da história, da filosofia, da psicanálise, entre outros, somente na virada do século XX/XXI foi elevado à condição de fenômeno da moda (Legros *et al*, 2014). Além das mudanças político-culturais na contemporaneidade, a “descoberta do imaginário” está diretamente relacionada atualmente à crise dos paradigmas nas ciências sociais e humanas.

Em *O imaginário social na sociologia brasileira contemporânea (1984-1993)*, trabalho publicado em 2004, mais do que somente apresentar o surgimento de uma “sociologia do imaginário” no Brasil em anos recentes, o professor Jose Augusto Verlindo nos oferece um panorama do campo das ciências sociais e sua aproximação com o paradigma interpretativista da cultura ressaltando alguns de seus principais problemas, temas e atores. Para o sociólogo, um conjunto de fatores contribuiu para a valorização do imaginário em anos recentes, sendo o principal, a superação dos paradigmas positivista e estrutural-funcionalista, predominantes nas ciências sociais por quase todo o século XX, pelas abordagens fenomenológicas e hermenêutica, acompanhadas da retomada neokantiana e historicista, que cada vez mais ganharam espaço e garantiram ao conceito de cultura um valor dominante. O autor sustenta a ideia de que toda essa mudança não se deve somente a uma “antropologização” da sociologia, na verdade, trata-se de um movimento no qual a “sociologia do imaginário” se alimentou da tradição sociológica romântica e fisiocentrista (termo inspirado no dionisismo nietzscheano).⁴ Nas palavras do autor:

Com o grande impulso das críticas wittgensteinianas, neonietzchianas, pós-estruturalistas e pós-modernas, ocorrido a partir dos anos 70, as cinco tradições acima, incluindo a Teoria da Modernização, foram atingidas pelas teorias de filósofos como Rorty, Foucault, Derrida e Lyotard. Desde então, um número crescente de intelectuais (e de sociólogos entre eles), passaram a considerar o conhecimento como uma forma de discurso ou linguagem. E a crítica antipositivista desses autores terminou por resgatar ideias historicistas, hermenêutica, neokantianas e fenomenológicas, fazendo com que a Sociologia passasse a se ocupar de temas culturais (imaginário, representações coletivas, modos de vida, *épistemes*, paradigmas, discursos, jogos de linguagem, etc) (Verlindo, 2004: 41).

Esse quadro nos ajuda a entender ainda a valorização e a ampliação de outras categorias e abordagens no campo da política, da história, da antropologia como, por exemplo, as questões relativas às subjetividades, às emoções, ao patrimônio; essa última nos convida ainda a pensar sobre as experiências imateriais e/ou intangíveis dos saberes, das práticas, das celebrações culturais etc. Não por acaso, a noção de paisagem e seus múltiplos sentidos (cultural, intelectual, afetivas, artísticas, ecológica) entra em cena nesses tempos, como mais um desdobramento desse processo de “invenção do imaginário”. Emprego a noção de “invenção”, no sentido de Wagner (2010), como processo de significação do imaginário, ou seja, movimento de “convencionalização” do imaginário enquanto cultura. O imaginário torna-se real, portanto, convenção, na exata medida em que é discursivamente significado (inventado) como objeto das ciências sociais e humanas em determinado contexto histórico.

⁴ As fontes que alimentam a “sociologia do imaginário” são as mesmas que alimentam a Antropologia Cultural contemporânea. A diferença é que grande parte dos “objetos (cultura, imaginário, representação, mito, crenças, magia etc) aludidos pelo sociólogo se fazem presentes desde a antropologia clássica aos dias atuais. No Brasil, até pouco tempo atrás a sociologia exerceu certa hegemonia no campo das ciências sociais, o que ofuscou a contribuição da antropologia no estudo do imaginário. Mas essa é uma história complexa com muitas interações e conflitos, não sendo possível apresentá-la nesse momento.

O “ENTRE-LUGAR” DO IMAGINÁRIO

O imaginário é da mesma natureza da razão, posto que reside no plano da cognição, reconhece Durand (1998); contudo, sofreu grande desvalorização ao longo da história tendo sido associado à ilusão, à fantasia, ao simbólico, à imaginação. Mas, sem a imaginação não há ciência, artes, cultura; afinal, de acordo com Legros *et al* “uma sociologia sem o imaginário é uma sociologia mutilada, desencarnada” (Legros *et al*, 2014: 10). Aliás, mesmo passado mais de trinta anos, Hayden White (1992) já reconhecia o quanto a historiografia do século XIX é tributária da imaginação. A verdade é que tanto as teorias quanto as metodologias, independente do campo de origem (ciências humanas ou ciências naturais) são frutos da imaginação; teorias são modelos *de e para* se pensar a “realidade”. Mais importante do que provar a realidade do imaginário, talvez, seja mostrar o quanto a realidade é imaginada. E não são poucas as análises que hoje apontam nessa direção. Seu alcance universal pode ser avaliado pelas palavras de Gilbert Durand: “se os homens se podem ‘compreender’ mutuamente através do tempo da história e da distância das civilizações, se os mitos, as literaturas e, inclusivamente, os poemas podem ser universalmente traduzidos, é porque toda a espécie *homo sapiens* possui um patrimônio inalienável e fraterno que constitui o império do imaginário” (Durand, 1998: 69). Ponto de vista este dividido com os estruturalistas; pois o imaginário na forma de mito constitui uma expressão do espírito humano na interpretação de Claude Lévi-Strauss (1967).

Apesar da importância do imaginário na atualidade, ele ainda está cercado de controvérsias e reflexões. Motivo de insatisfação para alguns enquanto outros vêem na sua indefinição, exatamente a força de sua inspiração. Entre a psicologia e a história das mentalidades um mundo de pesquisas, problemas e possibilidades se abrem (Jodelet, 1989). Assim, a emergência do objeto imaginário representa “não só um aprofundamento do território a ser investigado, mas igualmente uma verdadeira explosão do campo de objetos de estudo e de pesquisa. Na verdade, a vida social produz, além de bens materiais, bens simbólicos e imateriais, um conjunto de representações, cujo domínio é a

comunicação, expressa em diferentes tipos de linguagens, discursos que se materializam em textos ‘imagéticos’, iconográficos, impressos, orais, gestuais etc”, adverte Swain (1994: 46). Também Patlagean nos mostra quão vasto é o território do imaginário no campo da história:

Em outras palavras, o limite entre o real e o imaginário revela-se variável, enquanto o território atravessado por esse limite permanece, ao contrário, sempre e por toda parte idêntico, já que nada mais é senão o campo inteiro da experiência humana, do mais coletivamente social ao mais intimamente pessoal: a curiosidade dos horizontes demasiado distante do espaço e do tempo, terras desconhecíveis, origens dos homens e das nações; a angústia inspirada pelas incógnitas inquietantes do futuro e do presente; a consciência inspirada do *corpo* vivido, a atenção dada aos movimentos involuntários da alma, aos sonhos, por exemplo; a interrogação sobre a morte; os harmônicos do desejo e de sua repressão; a imposição social, geradora de encenações de evasão ou de recusa, tanto pela narrativa utópica ouvida ou lida e pela *imagem*, quanto pelo jogo, pelas artes da festa e do espetáculo (Patlagean, 1990: 291).

Outro ponto partilhado pelos estudiosos consiste no fato do imaginário ser um “objeto” que, por natureza, exige a colaboração de várias disciplinas das ciências sociais e humanas. Afinal, trata-se de um fenômeno que atravessa os campos da antropologia, sociologia, política, psicanálise, filosofia, história e das artes em geral. Gilbert Durand anuncia a condição interdisciplinar do imaginário no título de sua comunicação no *Primeiro Congresso Internacional de Transdisciplinaridade*, realizado em Portugal em 1994, “O imaginário, lugar do ‘entre-saberes’”, no qual declara: “o imaginário não é uma ‘disciplina’, mas um tecido conjuntivo ‘entre’ as disciplinas, o reflexo -ou a ‘reflexão’?- que acrescenta ao banal significante os significados, o apelo do sentido” (Durand, 1998: 231). Por certo, o imaginário nos abre muitas janelas e portas de entrada, ou melhor, muitas são as perspectivas que se abrem

à nossa frente revelando a sua multivocalidade. O percurso do imaginário ilustra essa diversidade de perspectivas a partir dos anos 1940/1950. Mesmo que Sartre e Lacan tenham contribuído com uma visão negativa do imaginário, Gaston Bachelard, ao contrário, confere grande importância à imaginação poética na medida em que atribui valor igual ou mesmo superior ao regime diurno da ciência. Apoiando-se em Jung, Bachelard ultrapassa a visão do imaginário como alienação e reconhece nele uma forma de abertura para o mundo. Somente nas décadas seguintes, e aos poucos, o imaginário deixou de ser visto como epifenômeno da realidade tornando-se uma categoria fundante.⁵

HOMO IMAGINANS

Paul Ricoeur entende a imaginação como um fenômeno ligado ao uso metafórico da linguagem, mais precisamente à “inovação semântica”. Para ele, as imagens antes de vistas são faladas, pois “imaginar é, em primeiro lugar, reestruturar campos semânticos. É segundo uma expressão de Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas*, ver-cómo...” (Ricoeur, 1989: 218). Nessa perspectiva, a imaginação se configura mais um método do que um conteúdo, pensa Ricoeur. E “subitamente, nós vemos-cómo: vemos a velhice como o entardecer, o tempo como um mendigo, a natureza como um templo em que colunas vivas...” (Ricoeur, 1989: 219). Pode-se dizer, então, que é por meio da linguagem metafórica que a imaginação se concretiza em imagens tornando-se realidade. Mais do que um instrumento para descrever a realidade, a linguagem é a forma privilegiada da sua criação. Isto porque a imaginação é, antes de tudo, uma forma de ação; segundo Ricoeur “a imaginação tem uma função projectiva que pertence ao próprio dinamismo do agir” (Ricoeur, 1989: 223). Assim, o poeta não é alguém que simplesmente “imita” a realidade, mas sim alguém que a reinventa miticamente; ele ilustra o processo de criação na medida em que gera e configura imagens através da metaforização. Para Ricoeur

a imaginação então é:

Um jogo livre com possibilidades, num estado de não-compromisso em relação ao mundo da percepção ou da ação. É neste sentido de não-compromisso que ensaiamos ideias novas, valores novos, novos modos de estar no mundo. Mas este “sentido comum” ligado à noção de imaginação não é plenamente reconhecido enquanto a fecundidade da imaginação não estiver ligada à da linguagem, tal como é exemplificada pelo processo metafórico. Porque esquecemos, então, esta verdade: não vemos imagens enquanto não as entendemos (Ricoeur, 1989: 219-220).

É sabido que o imaginário tem sido objeto de reflexões de inúmeros pensadores ao longo do tempo, mas nesse momento destaco o nome de Gilbert Durand, autor da obra *As estruturas antropológicas do imaginário* (1997), publicado em 1960; e de Cornelius Castoriadis com *A instituição imaginária da sociedade* (1982), original de 1975. O primeiro abre seu livro com uma epígrafe extraída da *Antropologia Estrutural*, de Lévi-Strauss, que diz: “uma antropologia entendida no seu mais lato sentido, ou seja, um conhecimento do homem que associe diversos métodos e diversas disciplinas, e que um dia nos revelará os mecanismos secretos que movem este hóspede que está presente sem ter sido convidado para os nossos debates: o espírito humano” (Durand, 1989: 17). É onde, exatamente, se encontra o imaginário, ou melhor, é como parte do espírito humano que o imaginário se revela. Essa ideia converge para a definição proposta por Durand, segundo a qual “o Imaginário -ou seja, o conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*- aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano” (Durand, 1989: 14). Com imaginação poética, Durand pensa o imaginário como o “museu das imagens”, “museu, reserva de museu, do conjunto de todas

⁵ A título de ilustração, podemos evocar o trabalho paradigmático de Benedict Anderson (1989) sobre a constituição das nações modernas como “comunidades políticas imaginadas”. Tal abordagem nos revela quanto os imaginários são fontes instituintes das identidades nacionais.

as imagens passadas e possíveis produzidas pelo homo *sapiens sapiens*” (Durand, 1998: 231). Para Durand, interessa apreender as representações fixadas no fluxo do discurso (visual, oral, escrito); o que nos termos de Castoriadis, se define como “imaginário efetivo”. No entanto, diferentemente de Durand, Castoriadis volta sua atenção não para o imaginário instituído (“imaginário efetivo”), mas sim para o processo instituinte de “criação radical” sob a qual se erige a história, a realidade, a racionalidade, enfim, a sociedade. Partindo de Aristóteles, Castoriadis observa: “o imaginário de que falo não é imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de ‘alguma coisa’. Aquilo que denominamos ‘realidade’ e ‘racionalidade’ são seus produtos” (Castoriadis, 1982: 13). A racionalidade, a realidade, antes de serem expressões ontológicas do real ou de uma verdade absoluta são resultados da imaginação simbólica. Monique Augras, destaca os seguintes pontos de convergência e de diferença entre esses autores:

...o imaginário é, para Durand, o “capital pensado do Homo Sapiens”, ele é na análise dos mitos que qualquer empreendimento de compreensão do ser humano se deveria fundamentar. **Castoriadis vai mais adiante. Para ele, o imaginário não é um acervo, mas uma fonte.** Ou melhor dizendo, há, para Castoriadis, diversas acepções possíveis para o imaginário. O que Durand resgata e analisa corresponderia ao “imaginário efetivo” (...). ou seja, o conjunto das produções já realizadas. O tão falado “imaginário social” situar-se-ia igualmente no nível das representações elaboradas por determinada sociedade em um momento peculiar de sua história. Mas o que sustenta esse processo de criação é algo outro, fundamental, irreprimível, indômito, ao qual ele deu o nome de “imaginário radical” (Augras, 2009: 235) – grifo meu.⁶

Portanto, para Castoriadis o imaginário radical é fonte de criação incessante e a realidade não é outra coisa senão o imaginário efetivado.⁷ No meio, encontra-se o simbólico, pois “o imaginário deve utilizar o simbólico, não somente para exprimir-se, o que é óbvio, mas para existir, para passar do virtual a qualquer coisa mais” (Castoriadis, 1982: 154). Na verdade, o simbólico como também pensam Leach (1992) e Mauss (2003) é o elemento de mediação entre o real e o imaginário, o racional e o sentimental. Símbolos são veículos de significados e, como tal, carregam ideias, valores, emoções. Nos termos de Durand, o símbolo busca o equilíbrio antropológico ao funcionar como modelo mesmo da “mediação perpétua entre a Esperança dos homens e sua condição temporal” (Durand, 1988: 110). Sua eficácia reside em possibilitar a instituição como observa Castoriadis, “a instituição é uma rede simbólica, socialmente sancionada, onde se combinam em proporções e em relações variáveis um componente funcional e um componente imaginário” (Castoriadis, 1982: 159). O fato é que o símbolo promove a comunicação entre os homens, seja por meio das linguagens artísticas, ritualísticas, performativas, seja por meio de outras formas menos pacíficas e legítimas, como a guerra, por exemplo. Essas linguagens e suas práticas funcionam, então, como mecanismos de manutenção da ordem ou de sua desestabilização e mudança social. Observa Castoriadis, “tudo o que se nos apresenta, no mundo social-histórico, está indissociavelmente entrelaçado com o simbólico (...) Encontramos primeiro o simbólico, é claro, na linguagem. Mas encontramos igualmente, num outro grau e de uma outra maneira, nas instituições. As instituições não se reduzem ao simbólico, mas elas só podem existir no simbólico” (Castoriadis, 1982: 142). Além do simbólico, também as representações e as imagens, sem se esquecer dos objetos que muitas vezes as veiculam, são fundamentais na composição do imaginário. A combinação desses elementos é o que possibilita a mediação entre o imaginário e a realidade, a

⁶ Pode-se imaginar, entre o imaginário efetivo, de Durand, e o imaginário radical, de Castoriadis, encontra-se o “pensamento selvagem”, de Lévi-Strauss (1989); é onde reside o “espírito humano”, fonte do pensamento simbólico.

⁷ Radical também é abordagem de Edgar Morin em *O paradigma perdido* (s/d). O autor localiza o imaginário na origem do *homo sapiens* decorrente da consciência trágica da morte.

imaginação e a razão, o inteligível e o sensível, abrindo assim a possibilidade de se pensar nesse complexo de conceitos e objetos como um sistema cultural. Mas todo esse sistema estaria incompleto sem uma reflexão em torno do poder.

A IMAGINAÇÃO NO PODER⁸

O filósofo e historiador das ideias Bronislaw Baczko (1985) parte da premissa segundo a qual o imaginário não é um ornamento ou o resíduo de uma suposta realidade única e verdadeira. O imaginário é tão real quanto a realidade é imaginada. Na verdade, a vida social é constituída de múltiplas realidades dentre as quais se afigura o imaginário social. Nesse sentido, o imaginário constitui um dos mais importantes mecanismos de produção e organização da sociedade. Para Baczko, o imaginário é uma resposta que a coletividade fornece aos seus conflitos, violências e divisões e, na mesma medida, um meio de expressar seus desejos, suas aspirações e valores mais caros. Baczko lembra o caso da Revolução Francesa e as fecundas observações do historiador Michelet de como a mesma tem, simbolicamente, suscitado inúmeras reflexões, problemas e possibilidades. Mas, o imaginário é também o lugar do que foi pensado do que se imaginou como *se...* “É nas ilusões que uma época alimenta a respeito de si própria que ela manifesta e esconde, ao mesmo tempo, a sua ‘verdade’, bem como o lugar que lhe cabe na ‘lógica da história’”, dirá o historiador (Baczko, 1985: 303). Isso tudo é o que faz do imaginário social “uma das forças reguladoras da vida coletiva” (Baczko, 1985: 309). Nesse sentido, o imaginário é uma forma de garantir a coerência e o sentido da vida social. Para o filósofo:

Os imaginários sociais constituem outros tantos pontos de referência no vasto sistema simbólico que qualquer colectividade produz e através da qual, como disse Mauss, ela se percepção, divide e elabora os seus próprios objectivos. É assim que, através dos seus imaginários sociais, uma colectividade

designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papeis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código de “bom comportamento” designadamente através da instalação de modelos formadores tais como o do “chefe” o “bom súdito”, o “guerreiro corajoso”, etc. Assim é produzida, em especial, uma representação global e totalizante da sociedade como uma “ordem” em que cada elemento encontra o seu “lugar”, a sua identidade e a sua razão de ser (Baczko, 1985: 309).

O poder ocupa um lugar estrutural nesse “vasto sistema simbólico” chamado imaginário social. Embora o autor aponte as estratégias de ampliação e legitimação do poder do Estado, principalmente, através da propaganda em que o caso de Luis XIV pode ser evocado como paradigmático, o imaginário criado e vivido hodiernamente ilustra de modo exemplar a “microfísica do poder” proporcionada por ele. Não se nega a eficácia do Estado Espetáculo na produção de sua hegemonia, contudo, nos lembra Baczko, o *Príncipe* também lança mão de meios sutis para dominar quando “retira o prestígio da sua própria imagem”, pois dirá Maquiavel, “dominar é fazer crer” (Baczko, 1985: 299). O que faz do imaginário um fenômeno associado a sistemas de crenças, não no sentido religioso, mas no sentido das crenças populares, do que é crível, verossímil. A eficácia simbólica do imaginário reside em tornar real, vivido, sentido, algo nascido da imaginação. Portanto, a instituição imaginária da realidade é o resultado de um exercício incessante de poder na medida em que qualquer sociedade precisa imaginar e creditar a legitimidade que atribui a si mesma. O que faz da “ficção” não uma falsidade, mas uma realidade, uma representação verdadeira atingindo em cheio o campo dos sentidos, portanto, com implicações de ordem afetiva, emocional. O problema é que muitas vezes a realidade é tomada como sinônimo de concreto, restando às imagens, às emoções, um lugar secundário. A verdade é simples, para Schutz, a “realidade

⁸ Inscrição nos muros de Paris durante os acontecimentos de Maio de 1968.

significa simplesmente relação com a nossa vida emocional e ativa; o que quer que seja que excite e estimule nosso interesse é real” (Schutz, 1979: 248); portanto, nem sempre a realidade é o que vemos e tocamos, mas simplesmente o que a sentimos e percebemos.⁹

Vale destacar a estreita relação do imaginário com o campo de estudos da história cultural. Nesse campo de estudos, o trabalho de Peter Burke sobre a fabricação da imagem de Luiz XIV é exemplar. O historiador nos brinda com um estudo detalhado das estratégias de poder utilizadas por Luiz XIV e, evidentemente, seus “intelectuais orgânicos” no sentido de produzir a hegemonia político cultural do “Rei Sol”. Dentre os inúmeros símbolos e sinais encontram-se a produção de moedas comemorativas, pinturas que celebram feitos do Rei, alegorias, pórticos e arcos que lembram as passagens da vida de Luiz XIV, enfim, todo um aparato de propaganda era utilizado para fabricar e legitimar a imagem pública do rei. A imagem do rei era resultado de uma produção coletiva.

“Representar” significava também “tomar o lugar de alguém”. Neste sentido, os embaixadores, os governadores de províncias e magistrados, eram todos representantes de Luis. Também a rainha o foi, enquanto o rei estava em campanha em 1672. Também o eram, num algo diverso do termo “representação”, os secretários reais, que estavam autorizados a imitar não só a assinatura como a letra do rei. Até as cartas de amor de Luis eram escritas por outrem (certa feita, pela marquesa de Dangeau). As memórias reais compara as cartas escritas em nome do rei com aquelas que ele escreveu de próprio punho; ironicamente, porém, essa passagem é, ela própria, aliás como todo o resto das famosas *Mémoires*, da lavra de um secretário *ghost-writer* (Burke, 1994: 20).

O caso de Luis XIV é ilustrativo porque nos mostra como as representações e imagens trabalham a favor do encontro das artes com a cultura. Na verdade, também a arquitetura, a publicidade, a política, a religião, a ciência, e muitos outros campos, discursos e práticas, somam para a fabricação da imagem pública do Rei Sol, bem como a de outros objetos culturais.¹⁰

A REALIDADE SUPREMA

Um ponto em que todos os pensadores parecem concordar é, então, quanto à natureza simbólica do imaginário.

...a sociedade constrói a sua ordem simbólica, que, se por um lado não é o que se convencionou chamar de real (mas sim uma sua representação), por outro lado é também uma outra forma de existência da realidade histórica... Embora seja de natureza distinta daquilo que por hábito chamamos de real, é por seu turno um sistema de ideias-imagens que dá significado à realidade, participando, assim, da sua existência. Logo, o real é, ao mesmo tempo, concretude e representação. Nesta medida, a sociedade é instituída imaginariamente, uma vez que ela se expressa simbolicamente por um sistema de ideias-imagens que constituem a representação do real (Pesavento, 1995: 16).

Este enunciado de Sandra Pesavento tem o mérito de sintetizar e apontar os principais elementos que garantem a constituição simbólica da sociedade. Muito embora, a historiadora confira ao simbólico uma natureza distinta “daquilo que por hábito chamamos de real”, reconhece nele um sistema de “ideias-imagens” por meio do qual se representa a realidade. Desde a fenomenologia social se admite a pluralidade

⁹ Em sua análise dos símbolos do poder no Império brasileiro, Ribeiro lembra que “a leitura simbólica [das] cerimônias permite comprovar a eficiência que as mesmas possuem no imaginário coletivo, agindo diretamente sobre as emoções, extrapolando as fronteiras de classe, de educação ou de escolha política” (Ribeiro, 1995: 13). Como também observa Verlindo: “O imaginário está menos voltado para a razão do que para a emoção, menos para a mobilização de conceitos e ideias do que para a mobilização de imagens e sensações” (Verlindo, 2004: 11-114).

¹⁰ Vide, por exemplo, *A vida cultural do automóvel*, Giucci (2004). Ainda que correndo o risco da prolixidade não posso deixar de indicar ao leitor dois ou três trabalhos que julgo referenciais no Brasil: no campo da história *Visões do paraíso*, de Sergio Buarque de Holanda (1992); na política, *A formação das almas*, de Jose Murilo de Carvalho (1990); na sociologia/antropologia urbana, *Imaginários urbanos*, de Armando Silva (2001).

da realidade e sua constituição simbólica, bem como não se desconhece outras formas de imaginação (poética, figurativa etc) e a certeza de que o simbólico cumpre muitas funções, de resto, concordamos: é por meio dos símbolos (e não só) que o imaginário adquire concretude, portanto, facticidade.

Os símbolos são veículos de representações e de emoções e, como tal, agentes de significação. Pode-se ilustrar esse aspecto destacando as propriedades de condensação, de unificação e a bipolaridade ideológica e sensorial das “árvores leiteiras”, símbolo dominante nos rituais dos Ndembu, estudados por Victor Turner (2005). Em geral, podemos imaginar os símbolos como meios de comunicação cuja eficácia consiste em garantir a “ligação espiritual” nos rituais coletivos ou mesmo nas ações individuais como, por exemplo, uma reza. “Uma oração não é somente a efusão de uma alma, o grito de um sentimento (...) é o produto do esforço acumulado dos homens e das gerações”, nos lembra Mauss (1981: 245). Mesmo durante a leitura solitária de um livro nunca estamos sozinhos, afinal, quando lemos a *Odisséia* nos tornamos companheiros de viagem de Ulisses. Trata-se de uma “amizade simbólica”, pois, como nos mostra *O narrador* de Benjamin: “quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia (Benjamin, 1994: 213). O imaginário, nesses termos, não representa somente o que é próprio das ideias mas fundamentalmente o que fala ao coração. Os símbolos, sabemos, são portadores de qualidades agenciais, significativas, cognitivas e, sobretudo, emocionais.

Parafraseando Edward Sapir, Turner destaca em sua *Floresta dos símbolos – aspectos do ritual Ndembu*, as propriedades dos símbolos rituais: “1) a condensação de muitos significados em uma forma singular; 2) economia de referência; 3) **predominância da qualidade emocional ou oréctica [funções e fenômenos afetivos (e sensoriais)]**; 4) nexos de associações com regiões do inconsciente” (Turner, 2005:

80) – grifo meu. Os símbolos apresentam ainda função de eufemização, segundo Durand (1988) visando restabelecer o equilíbrio vital, psicossocial, antropológico e cosmológico; e também portam qualidade epifânica na medida em que às vezes se aproximam de uma “revelação divina”. Assim, menos espiritual, porém, não menos divina e reveladora é a epifania literária d’*As cidades invisíveis*. Nelas, “os símbolos formam uma língua, mas não aquela que você imagina conhecer” (Calvino, 1990: 48), dirá o filósofo de Ipásia, uma das muitas “cidades-símbolo” do vasto império de Kublai Khan, ao viajante veneziano Marco Polo.

Enquanto linguagem metafórica, os símbolos nos conduzem ao mundo das representações.¹¹ Para Le Goff (1994), embora ainda pouco nítido, o “campo” ou o “objeto” imaginário têm forte parentesco com a esfera da representação. Categoria que, por si só, exige um trabalho reflexivo profundo com o objetivo de tornar, teórica e metodologicamente, fecundo e operacional o conceito de imaginário. Para Durkheim as representações sociais são fatos psicossociais de natureza coletiva; fenômeno externo ao indivíduo é onde se desenvolvem as categorias e os conceitos que utilizamos para construir o sentido da vida e a ordem do mundo. As representações são a “alma da sociedade”, pois expressam a sua moral, a sua espiritualidade, enfim, a sua forma de pensar e de se emocionar. E não se trata de um pensamento qualquer, já que o homem é, desde Descartes, um ser que (se) pensa. O pensamento conceitual, social *par excellence*, é também um modo de organização e classificação da sociedade. Os estudos de Durkheim (1989), Mauss (1981) e Levi-Strauss (1987) sobre as formas de classificação primitivas são exemplares nesse caso. Mas, a representação é também um “instrumento de ação” pensa François Laplantine, pois, além de promover a junção entre o individual e o social, seus domínios de investigação são: o campo do conhecimento, do valor e da ação. Nessa linha de reflexão, o antropólogo nos fornece a seguinte

¹¹ Representações sociais estão inseridas no campo do conhecimento. Moscovici chega mesmo a defender a ideia de uma ciência das representações, cujo débito com Durkheim é indiscutível, ver Jodelet (1989). O conceito de representação tem sido fonte de reflexões e críticas na história do pensamento social. Polêmicas à parte, a verdade é que, na origem, a representação pressupõe uma situação outra distinta da realidade. Acredito que o conceito de imaginário converge exatamente para a transposição da fronteira ou a superação da distinção entre o real original e sua cópia ou imitação, a representação.

definição em seu estudo sobre a representação da doença na umbanda:

Nasce do encontro de uma experiência individual e de um modelo social como um modo de apreensão particular da realidade; aquela *crença-imagem* que, contrariamente ao conceito e à teoria racionalista, sempre tem uma tonalidade afetiva e uma carga irracional. É um saber que os indivíduos de uma sociedade dada ou de um grupo social elaboram em torno de um momento de sua existência ou de toda a sua existência. **É uma interpretação que se organiza em estreita relação com o social e torna-se, para aqueles que aderem a ela, a própria realidade.** É, com efeito, em nossa visão, próprio de uma representação nunca pensar como tal e notadamente esconder distorções e deformações que carrega inevitavelmente, em particular, a relação da doença e do social, da doença e do psicológico, do psicológico e do social. A representação que cada um de nós faz da saúde nos permite pensar nessa perspectiva nos impedindo simultaneamente de ver precisamente o que outras representações esclarecem (Laplantine, 1989: 278 – Tradução livre) – grifo meu.

Como mediação, a representação possibilita, por meio de incessante processo de criação e de significação que o mundo adquira sentido e ordem, e passe a existir enquanto realidade. Nos termos de Roy Wagner (2010), a representação pode ser vista como resultado da dialética entre a invenção e a convenção que estruturam as culturas. A cultura é, portanto, a soma de invenção mais convenção, ação mais representação e vice-

versa. A representação não se reduz a um sistema de ideias, valores e imagens, afinal, sua existência e eficácia simbólica estão, inextricavelmente, ligadas às práticas e ações dos indivíduos e/ou grupos sociais que as in-formam, na exata medida em que “o imaginário alimenta e faz o homem agir” (Legros *et al.*, 2014: 10). Portanto, para além da representação como reprodução, o imaginário também é fonte de criação e de ação simbólica.

As correntes de interpretação sociológica da fenomenologia social e do interacionismo simbólico trazem a representação para o plano da vida cotidiana e das interações sociais. A abordagem de Schutz (1979) permitiu que se olhasse para a vida cotidiana como a realidade constituída de múltiplas províncias de significados. Em meio à hierarquia da realidade, o mundo do trabalho tem sido considerado o mais relevante do que os mundos do sonho, da fantasia, da arte, pois qualificados como menos ativos e produtivos na ordem da vida cotidiana. Mas, como nos adverte o próprio Schutz, “o mundo da vida cotidiana’ significará o mundo intersubjetivo que existia muito antes de nosso ambiente, vivenciado e interpretado por outros, nossos predecessores, como um mundo organizado. Ele agora se dá à nossa experiência e interpretação. Toda interpretação desse mundo se baseia num estoque de experiências anteriores dele, as nossas próprias experiências e aquelas que nos são transmitidas por nossos pais e professores, as quais, na forma de ‘conhecimento à mão’, funcionam como um código de referência” (Schutz, 1979: 72). Nessa perspectiva é que podemos entender a função desempenhada pelos símbolos, pelos objetos, pelas imagens, pelas representações etc, enquanto veículos de comunicação e interação entre os indivíduos e a

¹² A abordagem dramaturgical de Goffman em torno da “representação do eu na vida cotidiana” destaca o processo de manipulação simbólica por parte dos atores envolvidos na cena. O indivíduo utiliza-se de certos papéis, desempenhos, fachadas, ou seja, de um conjunto de imagens e comportamentos estocados e disponíveis para impressionar e persuadir os seus “espectadores”. Nessa perspectiva, Goffman nos lembra que o “eu” não é um personagem orgânico com localização definida, antes, é uma representação, um efeito dramático que surge difusamente de uma relação situada no tempo e no espaço. Nas palavras do autor: “Ao analisar o “eu”, somos arrastados para longe de seu possuidor, da pessoa que lucrará ou perderá mais em tê-lo pois ele e seu corpo simplesmente fornecem o cabide no qual algo de uma construção colaborativa será pendurado por algum tempo. E os meios para produzir e manter os “eus” não residem no cabide. Na verdade, frequentemente estes meios estão aferrolhados nos estabelecimentos sociais. Haverá uma região de fundo com suas ferramentas para dar forma ao corpo e uma região de fachada com seus apoios fixos. Haverá uma equipe de pessoas cuja atividade no palco emergirá o “eu” do personagem representado, e outra equipe, a platéia, cuja atividade interpretativa será necessária para esse surgimento. O “eu” é um produto de todos esses arranjos e em todas as suas partes traz as marcas dessa gênese” (Goffman, 1975: 231-232).

sociedade, entre a tradição e o contemporâneo, entre a história e os mitos. Até mesmo a “representação do eu na vida cotidiana”, nos deixa ver essa engenharia de símbolos, imagens, significados etc, na sua realização.¹²

O imaginário evoca ainda o regime das imagens.¹³ As imagens não são menos concretas e reais, embora sejam da ordem das representações. Uma obra literária, por exemplo, revela menos a verdade ou mentira dos fatos narrados do que o imaginário de uma época e sociedade. De acordo com o historiador Jacques Le Goff:

Todas as grandes “imagens” da Idade Média -a do homem-microcosmo, a do espelho, a da Igreja-corpo místico, a da sociedade-corpo orgânico, a dança macabra-, todas as representações simbólicas da hierarquia social –o vestuário, as peles, as armarias- e da organização política- os objectos simbólicos do poder, as bandeiras e aurifarmas, as cerimônias de investidura, as entradas reais-, todo esse grande corpus de imagens faz reaparecer em signos exteriores as imagens profundas, mais ou menos complicadas consoante a condição social e o nível de cultura, do universo mental dos homens e mulheres do Ocidente medieval (Le Goff, 1994: 18).

A imagem é da mesma natureza das representações e, pode-se dizer, funciona como porta de entrada do imaginário. Expressões exteriores das inquietações da alma, as imagens encenam algo mais profundo do que somente uma representação, como algo distinto do real; fundamentalmente, falam de imaginação e de cultura. Uma imagem, como um artefato cultural precisa ser construída e significada, precisa ser fixada em discurso (oral, visual, sonoro etc). É o que faz das obras artísticas, por exemplo, documentos privilegiados no estudo do imaginário, pois garante que se passe do conteúdo à forma. Assim, o pergaminho, os selos, os mapas, por exemplo, falam também de uma “imaginação da cultura” ou de uma “imaginação

do poder” através da qual se revelam os objetos e as visões de mundo do que tem valor e sentido para uma determinada sociedade. Os objetos de arte (músicas, pinturas, filmes, literaturas, etc), nos mostra Heinich (2009), muitas vezes são tratados como pessoas, por serem portadores de qualidades especiais como a raridade, a autenticidade, o fetiche, a herança. Mas, é Alfred Gell (1998) quem nos chama a atenção para o fato de que os objetos de arte são portadores de agência; para o autor a arte deve ser vista como um sistema de ação pois os objetos de arte são mediadores culturais, ou seja, veículos de agência social em meio às relações sociais em que estão inseridos. Gell não está interessado em apreender o significado da obra de arte, mas extrair o sentido intencionado (no sentido de ser também tensionado) com a sua criação e circulação. Nessa perspectiva, os objetos de arte são actantes, em certa medida, equivalentes às pessoas, pois tem intenções, agem na vizinhança das relações sociais e nos constituem.¹⁴

Maffesoli leva mais longe ainda essa teoria e garante que no mundo pós-moderno os objetos e as imagens agem sobre os indivíduos e participam da construção imaginária da sociedade. O mundo que nos cerca é um mundo “objetal” e “imajado”:

Isto é, um mundo que levou tão longe a lógica do artificial que esta se tornou sua própria natureza. Um mundo em que o objeto, e a imagem que o exprime e lhe serve de suporte, a exemplo da materialidade pura e bruta da natureza, desenham uma nova harmonia, em que o animado e o inanimado entram em sinergia, desembocando em um equilíbrio, às vezes conflitivo, às vezes um tanto monstruoso, onde todas as coisas estão em seu lugar e mantêm seu lugar. (...) ao tomar o exemplo de certas ruas de Tóquio, Nova Iorque ou São Paulo, pode-se ver esboçar-se uma socialidade específica, a partir da “aura” que desprende do acúmulo de objetos. Poder-se-ia mostrar uma coisa semelhante nos “supermercados” e nos *shopping center* de vários tipos que proliferam nos dias de hoje e que, além da simples

¹³ Para uma análise profunda das imagens, ver Wolff (2005).

¹⁴ Nas culturas populares muitos objetos artesanais são portadores de agência, ver ainda: Conçalves (2007), Wagner (2010).

funcionalidade dos produtos, engendram um ambiente específico, onde o papel da imagem não é negligenciável (Maffesoli, 1995: 126-127).

A sociologia “imaginal”¹⁵, de Maffesoli, será retomada a seguir. Por ora, vale destacar que em sintonia a esse cenário que se desponta na pós-modernidade, o imaginário adquiriu nas últimas décadas o status de “realidade suprema” na contemporaneidade, diria então Schutz (1979).

IMAGINANDO PAISAGENS PÓS-MODERNAS

No cenário das reflexões sobre a pós-modernidade¹⁶, o imaginário ganhou notória visibilidade, por exemplo, nos escritos de Baudrillard (1991), em torno dos simulacros; de Appadurai (2004), na análise dos fluxos culturais globais com suas paisagens diaspóricas, midiáticas, tecnológicas, financeiras etc. Em meio às imagens e às teorias, alguns objetos parecem traduzir de maneira muito especial a capacidade de “ver como” da imaginação, nos revelando, metaforicamente, o fetichismo do imaginário na pós-modernidade. Em 1982, no momento em que grande parte da intelectualidade ocidental refletia sobre os rumos da pós-modernidade e da globalização vinha a público o cult *Blade Runner; o caçador de Andróides*, de Ridley Scott. Um filme no qual a fronteira entre o real e o simulacro se liquefaz, onde os andróides são mais humanos do que os humanos e o futuro imita o passado, enfim, um mundo no qual paira a incerteza quanto à distinção entre ser humano e ser andróide; e, que despertou a atenção de Gruzinski (1995) para função das imagens e dos imaginários europeu e mexicano na constituição da cultura barroca em território latino-americano. Ao longo de séculos as imagens tem sido um dos meios privilegiados

na colonização do Novo Mundo. De Colombo a Televisa, Gruzinski observa que a imaginação colonial ou barroca da Nova Espanha prefigura os imaginários pós-modernos ou neobarrocos, de hoje. Assim, numa apropriação indébita do belo título de um dos livros de Sahlins, o filme *Blade Runner* pode ser visto como espécie de “metáfora histórica de uma realidade mítica”, pois, como conclui o historiador:

Em Los Angeles, em 2019, se persegue os “replicantes”, justificando a desumanidade desses escravos andróides, como cinco séculos atrás os conquistadores submetiam e massacravam os índios sustentando que não tinham alma. Mas isso não é o essencial. O essencial é o que se encontra na *metrópoli* titanésca de *Blade Runner*, imunda, pegajosa e aglomerada, com culturas misturadas e “contaminadas”, percebidas como o resultado distante de uma história esboçada desde 1492. Esse mundo da imagem e do espetáculo é, mais do que nunca, o do híbrido, do sincretismo e da mistura, da confusão das raças e das línguas, como já o era na Nova Espanha: uma razão a mais para se buscar elementos de reflexão na experiência barroca colonial, tão exemplar em sua capacidade de tratar o pluralismo étnico e cultural sobre o continente americano (Gruzinski, 1995: 214-215).

Se na modernidade o imaginário foi colocado sob suspeita e vigilância, na pós-modernidade parece voltar pela porta da frente. Um século atrás Weber anunciava o que parecia o inelutável processo de desencantamento do mundo, hoje, segundo Maffesoli, “esboça-se diante de nossos olhos um mundo reencantado (Maffesoli, 1996: 9). A lógica da identidade predominante na modernidade cede lugar à lógica das identificações; o indivíduo não é mais a

¹⁵ Em nota do “Pretexto” que abre o livro *A conquista do Presente*, destaca-se que os neologismos “imaginal”, “societal”, “destinal” etc, recorrentes no pensamento do sociólogo “exprimem a força de criação da imaginação” (Maffesoli, 1984: 13).

¹⁶ A pós-modernidade é cercada de controvérsias quanto ao seu reconhecimento. Não significando tratar-se de um tempo posterior resultante do desenvolvimento linear da história. A pós-modernidade para alguns teóricos deve ser compreendida como modernidade tardia ou supermodernidade; para outros, a própria modernidade deve ser “desconstituída” -jogo de palavras com a teoria da Constituição, em Latour (1994). Mais próximo desse sentido, penso a pós-modernidade como um movimento no qual o projeto da modernidade é relativizado.

razão última do Estado nação, cabe a imaginação, às paixões ordinárias, o jogo das aparências, a agência na constituição de uma nova ordem em que os símbolos, os objetos, as imagens tornam-se os componentes primordiais da identificação. Nesse cenário, “a imagem é antes de tudo um vetor de comunhão, ela interessa menos pela mensagem que deve transportar do que pela emoção que faz compartilhar”, diz Maffesoli (1995: 93). As pessoas tendem a se identificar mais com seus ídolos, times de esportes, símbolos da moda e da indústria cultural do que com as suas nacionalidades. Portanto, para Maffesoli, a pós-modernidade se caracteriza por um intenso e profundo processo de “barroquização” em que impera o imaginal, as paixões efêmeras, o desejo de estar junto, o jogo das aparências.¹⁷ “Trata-se menos do “barroco” como conjunto artístico bem delimitado, que do barroco como tipo de sensibilidade”, declara o sociólogo (Maffesoli, 1996: 188). Na pós-modernidade neobarroca o vínculo social é menos contratual e mais emocional, afetivo, hedonista. Numa perspectiva que retoma o sentido do trágico em Nietzsche, a vida é concebida como obra de arte e no lugar do *homo economicus*, predominante na modernidade, assiste-se, agora, a emergência do *homo estheticus*, da pós-modernidade. Um homem que confere às imagens e ao corpo a *raison d'être* da vida sensível e do estilo pós-moderno de cultura:

O estilo é uma manifestação da cultura como totalidade, é o signo visível de sua unidade. O estilo reflete ou projeta a forma interior do pensamento e do sentimento coletivos. O que é importante, nesse caso, não é o estilo de um indivíduo ou de uma arte isolada; são as formas ou as qualidades partilhadas por todas as artes de uma mesma cultura, durante um lapso de tempo significativo. É nesse sentido que se fala do homem clássico, do homem medieval... [acrescente a lista, o homem pós-moderno] (Shapiro *apud* Maffesoli, 1995: 32).

Novos tempos, novas paisagens. Na

perspectiva de Appadurai (2004), os fluxos culturais globais de pessoas, capitais, mídias, tecnologias, ideologias altera significativamente a paisagem do mundo moderno. Para o antropólogo indiano, as mudanças nas formas de comunicações e os intensos fluxos de migrações no mundo globalizado e pós-eletrônica têm estimulado a imaginação dos indivíduos e dos grupos sociais. Para ele, “a imaginação -expressa em sonhos, canções, mitos e contos- sempre constou do repertório de qualquer sociedade que esteja de algum modo organizada culturalmente. Mas na vida social de hoje a imaginação tem uma força nova e singular” (Appadurai, 2004: 77). Contemporaneamente, a imaginação saiu do particular espaço das artes e das singularidades antropológicas para se tornar atividade mental cotidiana das pessoas comuns possibilitando a esses a realização de projetos culturais, políticos, econômicos, e de novos processos de constituição identitária dos grupos sociais aos quais pertencem. Assim, em meio ao intenso fluxo de deslocamentos de imigrantes, refugiados, turistas, bem como de objetos, imagens, informações, tecnologias, altera-se substancialmente não só a esfera da produção mas também do consumo. As vidas comuns estão abertas à imaginação, à constituição de novas personagens e de novas paisagens. Um contexto que, sem dúvida, parece nos ajudar a entender melhor o sucesso e o significado do filme *Forrest Gump, o contador de histórias* (1994). As pessoas comuns universalizam com suas histórias a época histórica que viveram.

Em suma, todas essas transformações pela qual a sociedade contemporânea vem passando e se acentuando desde os anos 1980, nos tem desafiado e obrigado, inclusive, a repensar os conceitos (cultura, imaginário, paisagem) e os paradigmas científicos, artísticos, políticos e econômicos. Não tem sido diferente no campo da cultura, não sendo coincidência a emergência de um “novo circo”, cuja referência tem sido o *Cirque du Soleil*. Não é preciso muito esforço para reconhecer o quanto o circo tem provocado a imaginação das pessoas ao longo do tempo e nas mais diversas sociedades; o quanto o circo

¹⁷ Não é demais lembrar que a cultura barroca coloca em destaque o olhar, a visibilidade, o jogo das aparências (*trompe l'oeil*).

de ontem e de hoje nos convida a pensá-lo como paisagem cultural, ou seja, enquanto expressão de uma realidade simbólica tecida no âmbito das relações entre humanos e não-humanos e com o ambiente circundante.

Em especial, o imaginário artístico em torno do circo, constituído de grande número de imagens, representações, símbolos -conjunto extremamente rico e pouco explorado em território nacional-, encontra-se no horizonte dessas reflexões. Mas, nesse momento, só posso anunciar sua vasta extensão simbólica.¹⁸

O CIRCO E SEUS ARTISTAS

O circo é uma “cultura viajante”. Sua condição nômade parece favorecer à sua significação, na exata medida em que se revela um objeto que escapa à camisa de força da razão prática e, muitas vezes aos olhares vigilantes e/ou curiosos da população local. Para além das dimensões da experiência, conhecimento, aprendizagem, a viagem se inscreve no campo da aventura; e, a aventura, sabemos, é estar aberto ao imponderável, à arte e ao jogo. Isso ajuda a explicar, em parte, a discursiva “magia do circo” e a sua presença nos imaginários das sociedades antigas e modernas.

De um modo geral, os espetáculos de circo são sempre um convite à imaginação. Apesar das diferenças de tamanho, de estrutura, de produção etc, entre o *Cirque du Soleil* e os pequenos circos mambembes que ainda percorrem as periferias e o interior do país, o espetáculo de ambos nos permite, ritualmente, transportarmo-nos à terras imaginárias povoadas de seres míticos, angelicais, grotescos, monstruosos, heróicos, trágicos etc. E o que nos mostram os espetáculos temáticos do *Cirque su Soleil* (Alegria, Saltimbanco, O, Quidam, entre outros¹⁹), mas também os números, os dramas e as comédias encenadas desde os antigos circos-teatros brasileiros.

Outra via de acesso a esse mundo imaginário, são as representações artísticas produzidas por artistas não-circenses. Como

dito anteriormente, muitas são as referências simbólicas ao circo no campo das artes em geral, tanto nos países da Europa e nos Estados Unidos quanto no Brasil. Mas é preciso estar atento a esse heteróclito conjunto de referências em torno do circo. Considerando as diferenças de natureza das representações e das imagens em torno do circo, o desafio metodológico consiste em encontrar pontos de convergência que permitam, sem perder de vista a especificidade de cada discurso (literário, poético, pictórico, vídeo etc), promover o diálogo e a reflexão entre eles. A perspectiva interdisciplinar, combinando a sociologia com a antropologia, a história, as artes e a filosofia, nos inspira, nesse momento, a ver nas evocações da magia do circo, nas performances corporais dos artistas e dos animais, nas ressonâncias de algumas personagens circenses como o palhaço, o mágico, a bailarina etc, nas emoções produzidas pelas comédias e tragédias, temas recorrentes nas imagens e representações fixadas pelos artistas brasileiros em suas obras.

Em especial, a tragédia, no sentido de Nietzsche (2005; 2007) se apresenta como elemento estético a servir de fio condutor da nossa análise simbólica do imaginário circense. Para Nietzsche, a tragédia constitui na mais eficaz das formas de promoção da sensibilidade artística na medida em que possibilita, mítica e ritualmente, o restabelecimento da unidade do homem com a natureza, a religião com a arte, a pulsão apolínea com a força avassaladora de Dionísio. É o que faz da tragédia uma arte sublime, ou seja, a sua capacidade de promover a transformação da pulsão dionisíaca em arte trágica, porém uma arte mediada pela forma, pela beleza apolínea. O circo reúne exatamente essa duplicidade: expressão sublime da beleza apolínea nas performances corporais dos artistas e dos animais, ao mesmo tempo, que denuncia a tragicidade ruidosa da sua chegada na cidade, as representações melancólicas e/ou grotesca dos palhaços. Voar como os pássaros no sonho trapezista, mudar a natureza das coisas é o que fazem os mágicos, manipular as leis da física é o que realizam os equilibristas,

¹⁸ Para uma visão panorâmica ver Rocha (2010, 2012, 2013).

¹⁹ O *Cirque du Soleil* tornou-se em seus trinta anos de existência uma bem sucedida companhia de arte e entretenimento que alterou significativamente a paisagem cultural do circo no mundo contemporâneo. Imaginação e criatividade são as palavras “mágicas” no “Circo do Sol”; ver Heward (2006).

metamorfosear o comportamento dos homens e dos animais performatizam os contorcionistas, evocar a criança que habita o corpo e a alma dos homens. Essas são algumas das imagens comuns representadas na arte dos poetas, músicos, teatrólogos, cineastas.

Tomo como exemplo, o palhaço.²⁰ É sabido que o palhaço não se restringe ao mundo do circo, mas tornou-se ao longo do tempo a sua principal referência simbólica. Para muitos o palhaço é a alma do circo. Embora a personagem apresenta mil faces (máscaras) na forma de clown, tramp, Augusto, Clown Branco, e outros, em geral a representação do grotesco se faz predominante: rosto pintado de alvaiade, enorme nariz vermelho, grandes sapatões, boca marcada, calças largas, roupas espalhafatosas, pequeno chapéu na cabeça. Seu parentesco com Dionísio é notório. Para além da alegria ruidosa, do grotesco, do sonho, o palhaço expressa o poder dos fracos. Em geral, é o único personagem que tem voz, mas a sua voz é a voz de toda a *troupe*, bem como, dos fracos, dos marginalizados, dos oprimidos, o que faz dele um porta-voz. Suas performances são uma clara representação do lado fraco, porém doce e romântico dos oprimidos.²¹

Mas por de trás da máscara, o palhaço esconde uma profunda melancolia. É o que comumente os poemas, as novelas, as pinturas, os filmes, as músicas, revelam. D’*O circo*, de Charles Chaplin, a *O Palhaço*, de Selton Mello; d’*O sorriso ao pé da escada*, de Henry Miller a *À Sombra dos laranjais*, de Viriato Correa; da *Cabeza de clown trágico*, de Rouault, a *O Palhaço*, de Alfredo Volpi; do *Palhaço*, de Benedito Lacerda e Herivelto Martins à *Valsa dos clowns*, de Chico Buarque e Edu Lobo..., muitas são as representações do palhaço e de sua melancolia atávica. O poema “Reza do palhaço”, do modernista Álvaro Moreyra, escrito em 1929, no exato momento em que Oswald de Andrade propunha um banquete antropofágico do palhaço *Piolin* (Abelardo Pinto), nos serve aqui referência desse imaginário:

Nossa Senhora, estou tão cansado de ser palhaço.

Perdi a graça.

Tenho a cabeça como uma bola de futebol.

Mas sou palhaço.

Não posso mais ser outra coisa.

Quando apareço o povo todo desanda a rir.

Que hei de fazer?

Que hei de dizer?

Nossa Senhora, vem me ajudar.

Nossa Senhora, mãe dos desgraçados, me ensina umas

coisas bem engraçadas para eu fazer, para eu dizer hoje de

noite no circo... (Moreyra, 1990: 60).

A melancolia como sentimento de alheamento do mundo, perda da capacidade de amar aos outros e, principalmente, a si mesmo, é sempre e dramaticamente vivida como tristeza, renúncia. Como no poema acima, o palhaço de muitas canções, contos, filmes -por ora, na coxia-, metaforiza a dor de existir. Ele que sempre faz todo mundo rir, no fundo, como todo mundo, sofre a dor do amor, a dor da traição, mas ninguém vê que por trás da máscara há um coração, como na *Valsa dos Clowns*, do Grande Circo Místico. Dentro do corpo disforme, mora uma alma sublime. Apesar da melancolia que o invade, o palhaço, como outros personagens do circo, tem uma existência trágica; e mesmo frente às maiores adversidades sempre enfrenta a vida com a arte dos fracos (astúcia, riso e sabedoria), à exemplo de “Carlitos, o eterno vagabundo”.

Comumente se diz que o circo é um mundo mágico. Trata-se de um mundo liminar cheio de ambigüidades, com grande capacidade de momentaneamente alterar a natureza das coisas, subverter a ordem do mundo, produzir mudanças de perspectivas, provocar alterações nos sentidos, agenciar metamorfoses nos corpos e nos objetos em cena. Mas, para que tudo isso funcione é preciso que se acredite no insólito, que se deixe tocar pela magia do espetáculo, que se seja capaz de dar vazão ao riso, às sensações e às percepções. Para além da viagem horizontal, ou seja, o

²⁰ O leitor também pode acompanhar as ambigüidades que caracterizam a “moça de circo” nas suas personificações de contorcionista, dançarina, amazonas etc, e na sua dramatização de “anjos” e “pernas”; ver Rocha (2016).

²¹ Não se pode esquecer aqui, a dupla de palhaços *Tony* e *Clown Branco* muito comum nos espetáculos de circo; para alguns pesquisadores essa dupla representa a luta de poder entre dominantes e dominados.

deslocamento do circo de uma cidade a outra, o circo promove também um viagem vertical. E preciso então “viajar”, ou melhor, embarcar nessa viagem vertical que nos leva para dentro, para outro mundo, seja através dos espetáculos seja na interpretação das obras de arte (literatura, musica, poesia, teatro, cinema) que tem o circo como motivo. Como nas viagens dos xamãs, por exemplo, o circo também nos leva para dentro da cultura e o imaginário é, sem duvida alguma, a porta de entrada nesse mundo de símbolos e de significados sociais; mas o caminho que nos conduz até esse “mundo mágico” é o das obras de artes, elas mesmas, expressões de materialidade, ressonância e subjetividade (Gonçalves, 2007). Mas, tudo isso que aparenta ser um “outro mundo”, descolado da realidade, na verdade, se alimenta do cotidiano, do mundo do trabalho, das técnicas do corpo, das ansiedades e dramas existenciais, dos sonhos das pessoas, dos desejos de aventura e de uma vida diferente. A matéria de que é feita a magia do circo é a mesma que se encontra no mundo real e, por certo, na imaginação dos artistas e na alma daqueles que sofrem de “circofilia”.²²

O IMAGINÁRIO COMO SISTEMA CULTURAL

A exposição realizada até o momento, em que se buscou apresentar os principais elementos que in-formam o imaginário e sua importância na constituição do social, deve ser vista como um esforço dirigido à superação da tradicional oposição com a realidade; em outros termos, da imaginação com a razão, desde a “grande divisão” instaurada com Platão e levada ao extremo pelos iluministas (Costa Lima, 1989). A relação entre o imaginário e a realidade pode ser compreendida à luz da ideia de sistema cultural: primeiro porque a ideia de sistema nos

remete para a interpenetração dos elementos materiais ou imateriais, sejam eles signos, símbolos, imagens, representações, sejam objetos, comportamentos, afetos e crenças, na constituição dos significados; segundo porque a cultura não só organiza as representações e as práticas simbólicas supracitadas mas também elimina a distância entre o imaginário e a realidade uma vez que envolve ambas.

Como no caso da arte, também o imaginário é de difícil definição, pois parece conter suas próprias regras constituindo-se um mundo à parte. Um mundo difícil de ser capturado pela razão utilitária ou pela lógica funcional, sendo a corporeidade uma porta de entrada para esse universo de significação²³, afinal, é por meio dos sentidos, das percepções, impressões, gosto, emoções, que penetramos no mundo das artes e dos imaginários. Símbolos, imagens, crenças, objetos etc, povoam ambos os mundos que por sua vez integram a cultura. O antropólogo Clifford Geertz referindo-se a arte como sistema cultural nos lembra que “a participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos de cultura” (Geertz, 1998: 165). Acredito que o mesmo principio pode ser estendido ao campo do imaginário.

A interpretação da cultura de Geertz (1989) é inspiradora para se pensar o imaginário, pois, tal como a cultura consiste num complexo sistema simbólico por meio do qual o homem se pensa, dirige seu comportamento, organiza suas emoções, empodera sua imaginação. Em meio “a teia de significados que o próprio homem teceu”, assim Geertz pensa a cultura, o imaginário ocupa um lugar especial na tessitura dessa realidade simbólica, afinal, o imaginário é composto de símbolos, significados, representações, relações

²² Neologismo para descrever “a paixão pelo circo” ou a “relação de afeto” para com o circo e as artes circenses; referência àqueles que são “loucos por circo”. Os circenses dizem que o circo é contagante pois carrega a uma doença terrível: o “mal do circo” – “No circo existe uma doença muito contagiosa, que atinge todos que se aproximam dele. Não contamina de uma só vez, mas aos poucos. Aqueles que ficaram doentes tiveram o contágio em dois ou três meses. Não perceberam que estavam se contaminando e, por isso, não se cuidaram. Coitados, para eles não existia nenhuma cura. Tiveram que conviver com aquela doença a vida inteira”, diagnostica o tradicional artista de circo Alberto Orfei (1996:109). Sem dúvida, agora, o leitor pode apreender melhor o sentido atribuído a ideia de “circofilia”.

²³ Na perspectiva de Csordas (1990) o corpo não é objeto da cultura, antes o sujeito. Maffesoli, por sua vez, fala mesmo que as sociedades pós-modernas são “somatófilas”, ou seja, “sociedades que amam o corpo, exaltam-no e valorizam-no” (Maffesoli, 1995: 53). Para ele, o corpo é o principal suporte da vida sensível.

²⁴ A emoção, tradicionalmente colocada no mesmo patamar que a imaginação, também muda de *status* em tempos pós-moderno, sugere Le Breton (1999), entre outros.

de poder e afetos²⁴, ou seja, a mesma matéria das culturas. Em linguagem figurada, pode-se dizer então que a imaginação é irmã gêmea da cultura.

Na interpretação de Geertz os sistemas culturais nos fornecem *modelos de e modelos para* acerca das nossas ações simbólicas, dos nossos estilos de vida e das nossas visões de mundo. Aliás, minha proposição do imaginário como sistema cultural encontra no próprio Geertz o modelo ou formulação típica ideal em sua análise da religião. Para o antropólogo a religião pode ser definida como “um sistema de símbolos que atua para estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e vestindo essas concepções com tal aura de fatalidade que as disposições e motivações parecem singularmente realistas” (Geertz, 1989: 104-105). Também o imaginário pode ser visto como um complexo sistema de símbolos e de significados que atua para estabelecer disposições e motivações nos homens através de representações, imagens, obras de arte, crenças, relações de poder, tornando-as “fatos sociais”, em sentido menos “coisificante” do que o empregado por Durkheim. Por certo, as noções mesmas de imaginário, realidade, indivíduo, sociedade etc, devem ser apreendidas no curso da cultura que as produziu à luz das perspectivas da filosofia, antropologia, história e outras, uma vez que se insere em meio a inúmeros campos de conhecimento.

Antes de se oporem, realidade e imaginário, imaginação e razão, se encontram na origem do homem e desde então se retroalimentam, formando um sistema complexo e composto de símbolos, imagens, representações, objetos, relações de poder, crenças e inscrições afetivas. Podemos imaginar a relação entre esses elementos a partir do modelo dos “vasos comunicantes” (Lei de Stevin, na hidrostática; nas três ecologias, de Guattari), no qual o conteúdo de um recipiente se distribui em vários canais ou ductos a partir de um fundo comum de referências. Nesse sentido, os símbolos, os objetos, as representações, as imagens etc, embora conceitualmente distintos, se misturam na realidade em decorrência dos processos de manipulação de sentidos por parte dos interpretes da cultura. Assim, um símbolo se torna veículo

de uma representação tanto quanto uma imagem se torna símbolo de uma relação. Vale lembrar com Geertz que “por definição, somente um ‘nativo’ faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura” (Geertz, 1989: 25). Portanto, nesse sistema, não estão ausentes as relações de poder, os conflitos, as crenças, veiculadas nos símbolos, nas imagens, nos objetos que integram o sistema cultural. Em outras palavras, combinando forma e conteúdo, os símbolos, as imagens, as crenças e as afecções etc., podem ser vistos então como “vasos comunicantes” através dos quais circulam as representações, os significados, os conflitos que alimentam os imaginários enquanto sistema cultural complexo, dinâmico e flexível.

CONCLUSÃO

Encontro na tradição sociológica clássica uma passagem que tomo emprestado à Durkheim para finalizar esse texto, e não concluí-lo. Ela visa captar o espírito das reflexões trazidas até aqui; embora longa, vale a pena transcrever o modo como o sociólogo francês pensou a relação imaginário e realidade na constituição da sociedade:

Uma sociedade não pode criar-se nem recriar-se sem criar, ao mesmo tempo, alguma coisa ideal. Essa criação não é para ela uma espécie de ato suplementar com o qual ela se faz e se refaz periodicamente. Assim, quando opomos a sociedade ideal à sociedade real, como duas antagonistas que nos arrastariam em dois sentidos contrários, realizamos e opomos abstrações. A sociedade ideal não está fora da sociedade real; faz parte dela. Longe de estarmos divididos entre elas como entre dois pólos que se repelem, não podemos estar ligados a uma sem estar ligados à outra. Porque uma sociedade não é constituída simplesmente pela massa dos indivíduos que a compõem, pelo solo que ocupa, pelas coisas de que se serve, pelos movimentos que realiza, mas, antes de tudo, pela ideia que ela faz de si mesma. E certamente, pode haver hesitação quanto à maneira pela qual ela deve se conceber; sente-se atraída em sentidos divergentes. Mas esses conflitos, quando explodem, ocorrem não entre o ideal e a realidade, mas entre ideais

diferentes, entre o ontem e o hoje, entre aquele que conta com a autoridade da tradição e aquele que está apenas em vias de formação. Podemos, certamente, pesquisar como é possível que os ideais evoluam; mas qualquer que seja a solução dada a esse problema, não será menos verdade que tudo se passa no mundo ideal (Durkheim, 1989: 501).

Assim, sem perder de vista a amplitude e complexidade do tema e apesar dos limites do texto, podemos reunir e destacar as principais características do imaginário na seguinte definição, lembrando tratar-se de um modo de circunscrever o campo de observação: o imaginário nos convida a pensar em fabulação, idealização, ou seja, o mundo da fantasia; no entanto, não se trata de um fenômeno falso e/ou irreal, e mesmo irracional, antes o contrário, quando visto como cultura as distinções entre razão/imaginação e/ou real/imaginário se esvaziam. O imaginário é um modo cultural de participação na construção da realidade social e, como tal, expressa a imaginação simbólica de e/ou sobre uma época e um lugar.

Essa definição não pretende esconder a complexidade de elementos envolvidos em sua composição bem como a pluralidade de representações originadas a partir das visões de mundo dos indivíduos e dos grupos envolvidos no processo. Trata-se de um processo no qual o simbólico adquire importância capital ao promover a mediação entre o imaginário e a realidade, a representação e a criação, a invenção e a convenção, a razão e a emoção, relativizando essas fronteiras conceituais. Por meio dos símbolos a sociedade se comunica, nos ensina Mauss (2003), e garante ao imaginário a capacidade de acionar as emoções quando não é a razão, ora unindo as almas e os corações humanos em torno das crenças, das ideologias, dos ritos etc, ora nos fazendo pensar sobre o seu significado cultural. “Ponha a cabeça de um homem no corpo de um leão e você pensará sobre a cabeça humana em termos abstratos” (Turner, 2005: 151); essa aguda observação de Turner sobre a função simbólica ilustra, de maneira singular, sua qualidade concreta e, ao mesmo tempo, representativa. Assim a estreita relação

do imaginário com o conceito de representação se torna, por sua vez, um convite à reflexão sobre a sua natureza, pois, tradicionalmente a representação parece evocar a ideia (ontológica) de cópia, por oposição a um original onde se localiza a criação. Contudo, a representação está longe de ser um epifenômeno da realidade social, um substrato mental descolado do mundo concreto. Trata-se já de uma interpretação da realidade, portanto, uma interpretação social e/ou cultural. O imaginário social é um conjunto de representações coletivas. E a representação, sabe-se desde Durkheim, não é cópia, trata-se antes de uma realidade *sui generis*, uma construção coletiva, estando intimamente relacionada ao poder, na sociologia de Baczkó; à criação, na história de Le Goff; à significação, na filosofia de Castoriadis; ao campo do conhecimento e da ação, na antropologia de Laplantine; ao capital pensado na interpretação de Durand. As representações mais do que o simulacro de uma realidade autêntica são fundamentais à constituição do homem imaginário. O imaginário está na origem do *homo sapiens*, observa Morin, “Nós descobrimos, portanto, que imagem, mito, rito, magia, são fenômenos fundamentais, ligados ao aparecimento do homem imaginário. Daí por diante, mitologias e magia serão complementares e associadas a todas as coisas humanas, mesmo as mais biológicas (morte, nascimento) ou as mais técnicas (a caça, o trabalho); elas vão colonizar a morte e arrancá-la ao nada” (Morin, s/d: 101).

Em suma, podemos dizer, então, que o imaginário social é um conjunto de símbolos, representações e imagens por meio das quais a sociedade se pensa, se reproduz, se classifica, portanto, institui uma ordem social, confere sentido às experiências humanas, promove relativa coerência entre as palavras e as coisas, distribuindo os papéis e as identidades dos indivíduos e/ou grupos sociais, legitimando as crenças e os saberes populares, ao mesmo tempo em que expressa suas necessidades, seus conflitos, suas utopias e mitos. Enfim, é onde a sociedade acolhe as emoções, os desejos, os medos, e se percebe, instituindo padrões de sensibilidade e de visualidades. É onde o imaginário e a paisagem se encontram. Produto social e histórico de uma coletividade o imaginário é um sistema complexo de símbolos,

valores, imagens, representações e pensamentos fundamentais à existência da sociedade e à significação da realidade. Via de regra, se objetiva no fluxo do discurso social ora por meio da escrita, da oralidade, da gestualidade, ora através da iconografia, da performance entre outras formas correntes de expressão. Em especial, as obras de arte (músicas, pinturas, filmes, literaturas, etc) e os objetos patrimoniais (monumentos, estátuas, coleções, artesanato, moedas, indumentária etc), constituem documentos (“narrativas”) privilegiados para se apreender as ideias, as imagens, os temas, os valores, as crenças, os saberes, os significados que compõem o imaginário artístico e cultural de uma época ou sociedade. O imaginário é, portanto, o outro nome da realidade simbólica e, como tal, constitui um complexo e significativo sistema cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ANSART, Pierre. *Ideologias, conflitos e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização – a modernidade sem peias*. Lisboa, Teorema, 2004.

AUGRAS, Monique. *Imaginário da magia, magia do imaginário*. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: PUCRIO, 2009.

BACZKO, Bronislaw. “Imaginação social”. *Enciclopédia Einaudi 5: Anthropos-homem*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 296-332, 1985.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa, Relógio D’água, 1991.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense: 1994, p. 197-221.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei – a construção da imagem pública de Luis XIV*. Rio de Janeiro:

Jorge Zahar, 1994.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo, Companhia das letras, 1990.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CARVALHO, Jose Murilo. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COSTA LIMA, Luiz. “Uma questão da modernidade – o lugar do imaginário”. *Revista USP*, São Paulo, p. 44-57, 1989.

CSORDAS, Thomas. “Embodiment as a paradigm for anthropology”. *Ethos*, v. 18, n. 1: 5-47, 1990.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1997.

DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

DURKHEIM, Emile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Paulinas, 1989.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, LTC, 1989.

GEERTZ, Clifford. *O saber local – novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Vozes, 1998.

GINSBURG, Carlo. *O queijo e os vermes – o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

GONÇALVES, Jose Reginaldo. *Antropologia dos objetos – coleções, museus e patrimônio*. Rio de Janeiro, Garamond, 2007.

GELL, Alfred. *Art and agency – an anthropological*

- theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- GIUCCI, Guillermo. *A vida cultural do automóvel – percursos da modernidade cinética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, Vozes, 1975.
- GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes – de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- HEINICH, Nathalie. “Os objetos-pessoas – fetiches, relíquias e obras de arte”. *Ciências Sociais e Humanas em Revista*, Seropédica/UFRRJ, v. 31, p. 159-179, 2009.
- HEWARD, Lyn; BACON, John. *Cirque du Soleil – a reinvenção do espetáculo*. Rio de Janeiro, Elsevier, 2006.
- JODELET, Denise (org.). *Les représentations sociales*. Presses Universitaires de France, 1989.
- HOLANDA, Sergio Buarque. *Visões do paraíso – os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- LAPLANTINE, François. “Anthropologie des systemes de representations de la maladie – de quelques recherches menées dans la France contemporaine réexaminées à la lumière d’une expérience brésilienne”. in JODELET, Denise (org.). *Les représentations sociales*. Presses Universitaires de France, 1989. p. 277-298.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos – ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1994.
- LEACH, Edmund. *Cultura e comunicação*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- LE BRETON, David. *Las pasiones ordinárias – antropologia de las emociones*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1999.
- LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Portugal: Editorial Estampa, 1994.
- LEGROS, Patrick et al. *Sociologia do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2014.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 1989.
- MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro, Rocco, 1984.
- MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis, Vozes, 1996.
- MAUSS, Marcel. *Ensaio de sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- MONTAIGNE, Michel de. “A força da imaginação”. In: *Ensaio*. São Paulo, Abril Cultural, 1980, p. 51-56.
- MOREYRA, Álvaro. *Circo*. 3 ed. Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro, 1990.
- MORIN, Edgar. *O paradigma perdido: a natureza humana*. Portugal: Europa-America, s/d.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Grécia e pessimismo*. São Paulo, Escala, 2007.
- ORFEI, Alberto. *O circo viverá*. São Paulo, Mercuryo, 1996.
- PANTLAGEAN, Evelyne. “A história do imaginário”. in LE GOFF, Jacques (org.). *A história nova*. São Paulo: Martins Fonte, 1990, p. 291-316.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Em busca de uma outra história – imaginando o imaginário”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.

- RIBEIRO, Maria Eurydice. *Os símbolos do poder – cerimônias e imagens do Estado monárquico no Brasil*. Brasília: UnB, 1995.
- RICOUER, Paul. *O conflito das interpretações*. Lisboa, Rés, 1988.
- RICOEUR, Paul. “A imaginação no discurso e na ação”. In: *Do texto à ação*. Porto, Rés, 1989, p. 213-235
- ROCHA, Gilmar. ROCHA, Gilmar. “O circo no Brasil – estado da arte”. São Paulo, *BIB - Boletim de Informações Bibliográficas da ANPOCS*, n. 70, p. 51-70, 2010.
- ROCHA, Gilmar. “O ‘circo-escola’ e a reinvenção da educação”. In: ROCHA, Gilmar; TOSTA, Sandra (orgs.). *Caminhos da pesquisa – estudos em linguagem, antropologia e educação*. Curitiba, CRV, 2012.
- ROCHA, Gilmar. *A magia do circo – etnografia de uma cultura viajante*. Rio de Janeiro, Lamparina/FAPERJ, 2013.
- ROCHA, Gilmar. “Anjos e pernas – a representação da “moça de circo” no imaginário artístico brasileiro. *Visualidades*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 2-16-239, 2016.
- SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SWAIN, Tânia. “Você disse imaginário?”. in SWAIN, Tânia (org.). *História no plural*. Brasília: UnB, 1994, p. 43-67.
- SCHUTZ, Alfred. *Fenomenologia e relações sociais*. WAGNER, Helmutr (organização e introdução). Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- TURNER, Victor. *A floresta dos símbolos – aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: EdUFF, 2005.
- VERLINDO, Jose Augusto. *O imaginário social na sociologia brasileira contemporânea (1984-1993)*. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- WHITE, Hayden. *Meta-História – a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo, Edusp, 1992.
- WOLFF, Francis. “Por trás do espetáculo – o poder das imagens” in NOVAES, Adauto (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo, SENAC, 2005, p. 16-45.
- WRIGHT MILLS, Charles. *A imaginação sociológica*. 6 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.