

M E C
L I N P S

SÉRIE
CURSOS E
CONFERÊNCIAS

3

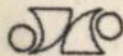
CIBEC/INEP



B0011319



I CICLO DE ESTUDOS SOBRE O IMAGINÁRIO



IJNPS
edições

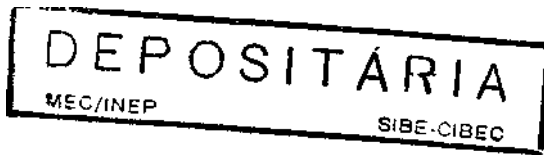
ANAIIS

MEC/INEP
SIBE-CIBEC

C.D.U. 39:061.3

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

INSTITUTO JOAQUIM NABUCO DE PESQUISAS SOCIAIS



Anais do I Ciclo de Estudos
sobre o Imaginário

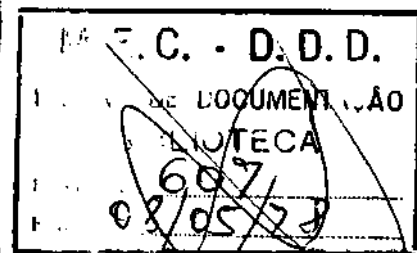
Reuniões realizadas de 20
a 24 de setembro de 1976

Recife-1977

SÉRIE CURSOS E CONFERÊNCIAS, 3

Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais
Divisão de Editoração e Reprografia
Rua Dois Irmãos, 15 - Apipucos
Recife - Pernambuco - Brasil

G.T.



CICLO DE ESTUDOS SOBRE O IMAGINÁRIO, 1,
Recife, 1976. *Anais*. Recife, Insti_
tuto Joaquim Nabuco de Pesquisas So
ciais, 1977. 197 p. (Série Cursos e
Conferências,3) Inclui bibliografia.

C.D.U. 39:061.3

S U M Á R I O

	Pag.
Apresentação	5
Imaginário e Lógica Moderna - Marcelo Dascal	'11
Conteúdo Imaginário em Recursos Pictóricos de uma Criança com dupla Deficiência - Myriam de Carvalho Didier ..	61
0 Imaginário na Arte de João Câmara e Francisco Brennand - Danielle Perin Rocha Pitta	
Encéfalo, Neurônios, Nutrição e Criatividade - Nelson Chaves	
As Ambiguidades da Cultura - Jean Duvignaud145
Microsociologia e Formas de Expressão - Jean Duvignaud	



APRESENTAÇÃO

De alguns anos para cá acentuou-se, em alguns países da Europa, o interesse pela ciência dos símbolos, resultando, desse interesse, - através de diversos grupos de estudos - uma série de importantes trabalhos e publicações para as Ciências Sociais. A Société de Symbolisme, por exemplo, criada na Suíça em 1950, surgiu do interesse, pelo estudo dos símbolos. Sobretudo do interesse gerado pelas teorias de Gaston Bachelard, para quem "o símbolo centraliza forças que estão no homem e forças dispersas em todos os seres do mundo". E, ainda, para quem "o simbolismo aberto nos prova que o homem tem necessidade de imaginar, que tem direito de imaginar, que tem o dever de aumentar o real".

Na verdade, a partir do interesse pelo estudo do símbolo, vários estudiosos - em sua maioria discípulos de Bachelard - passaram a formar grupos de trabalho e a organizar publicações sobre o assunto. A Société de Symbolisme publica os Cahiers Internationaux de Symbolisme. E tem, sobre o assunto, organizado colóquios anuais em Paris, Bruxe-

Ias, Geneve, Lausanne, Neuchatel.

No Canada, o mesmo interesse pela ciência dos símbolos deu origem ao Centro de Recherches em Symbolique. E também na França - onde nos parece que o estudo dessa ciência tem sido mais acentuado - Gilbert Durand, da Faculdade de Letras e Ciências Humanas de Grenoble, criou, em 1967, o Centre de Recherche sur l'Imaginaire - CRI. O Centro criado por Durand, de orientação essencialmente pluridisciplinar, é ligado as Universidades de Grenoble e Chambery. Publica a revista Circé, internacionalmente conhecida e tem, por conta dos trabalhos realizados, atraído grande número de estudantes de mestrado e pós-graduação, em geral.

Durand foi quem estabeleceu, a partir das teorias de Jung e Bachelard, as "estruturas antropológicas do Imaginário". Basicamente, o estudo do Imaginário trata de compreender e delimitar uma função psíquica. E, "por serem muitos e variados os níveis de interesse a respeito do Imaginário, cada estudioso pode determinar o seu tipo de abordagem, unindo, dessa forma, suas preocupações específicas com o Imaginário". Diga-se, ainda, que um dos aspectos mais importantes a ser pesquisado no Imaginário é a incidência da cul

tura sobre a formação de imagens, ou, como diria Jung, a solução imaginária que uma cultura propõe como solução aos seus problemas existenciais.

Atualmente, também na França, o sociólogo Jean Duvignaud vem realizando um estudo de âmbito internacional sobre o Imaginário. Uma das grandes preocupações de Duvignaud - que recentemente publicou Les Imaginaires, primeiro volume de uma série sobre o tema - se relaciona "à inibição da criatividade pela organização das cidades modernas. Para ele, a prática da criação imaginária obriga a precisar vários sistemas correspondentes a tipos de grupos diferentes entre si".

Corresponde, um desses sistemas, ao que o sociólogo e antropólogo Gilberto Freyre, ha vinte anos atrás, chamou de integração da arte dentro de um circuito ecológico original. Procurando definir estilos próprios a um tipo de cultura por traços múltiplos relacionados e diversamente acentuados - alguns artísticos e outros para-artísticos - Gilberto Freyre amplia o campo normalmente atribuído a arte. Ou seja, definindo esse campo como o conjunto de manifestações da vida cotidiana, situa o Imaginário nos "intercâmbios da experiência comum: cozinha, dança, gestos, cantos, maneiras

de fazer amor, sentimentos, etc." A ecologia de que fala o sociólogo e antropólogo pernambucano não é o determinismo do meio, mas a interação entre os elementos que compõem a um só tempo a sociedade e a terra da qual ela tira a sua subsistência e que ela transforma.

No Brasil, e mais particularmente no Nordeste, o Instituto Nabuco, entendendo a importância desse tipo de estudo - o do Imaginário, - para o conhecimento do homem, criou, em 1975, o Centro de Pesquisas sobre o Imaginário. Ao Centro dando a incumbência de, pioneiramente, organizar o estudo do Imaginário; de agrupar os diversos setores de pesquisas voltados para o assunto. Também de organizar e executar programa de estudo e de pesquisa sobre tema definido; de organizar seminários e encontros; de divulgar o resultado dos trabalhos e fetuados, de modo a despertar o interesse pela matéria em nossa região. Esse interesse do Instituto Nabuco pelo estudo do Imaginário, e bom que se diga, também está presente no trabalho que vem sendo realizado por vários estudiosos brasileiros. No trabalho de Nise da Silveira que, no Rio de Janeiro, vem publicando a revista Quaternio. No de Monique Augras, autora de um importante ensaio sobre o assunto - Dimensão Simbólica. Ou, no de

Pierre Weil.

A publicação destes Anais pelo Instituto Nabuco, organizados pela sua coordenadora, a socióloga franco-brasileira Danielle Perin Rocha Pitta, e um exemplo expressivo das atividades que o Instituto vem realizando no setor. Resultam estes Anais do I Ciclo de Estudos sobre o Imaginário, que o Instituto promoveu no período de 20 a 24 de setembro de 1976, sob o tema geral Tradição Mítica e Criatividade.

Desse I Ciclo de Estudos participaram - escolhidos dentro da preocupação do Centro de uma abordagem pluridisciplinar - estudiosos brasileiros e estrangeiros. Jean Duvignaud, por exemplo, que estando no Brasil à época, aceitou pronunciar conferências sobre o assunto. O professor Marcelo Dascal, da Tel Aviv University, de Israel; o cientista Nelson Chaves; a educadora Myriam de Carvalho Didier; Madre Armia Escobar, do Centro de Comunicação Social do Nordeste, da qual, lamentavelmente, por defeitos técnicos, não pudemos transcrever a fita gravada com a sua conferência sobre Criatividade. E, ainda, a coordenadora do Centro, Danielle Perin, que, repita-se, além de coordenar todas as atividades de organização e realização do Ciclo, pronunciou uma con

ferência analisando, do ponto de vista do Imaginário, a arte de dois grandes artistas plásticos pernambucanos: João câmara e Francisco Brennand.

Por todos estes motivos, o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais entende que o Centro de Pesquisas sobre o Imaginário vem cumprindo os seus objetivos. E entende, também, que publicando estes Anais presta uma contribuição importante aos estudos antropológicos brasileiros no que estes estudos têm de mais fundamental,

Fernando Freyre

IMAGINÁRIO E LÓGICA MODERNA

Marcelo Dascal

* PhD em Filosofia, professor da Universidade de Campinas, em São Paulo, e da Tel-Aviv University, em Israel.

O imaginário e o racional, os produtos' da pura imaginação e os da razão, como quer que sejam definidos, são usualmente encarados como radicalmente opostos entre si, como excluindo-se mutuamente. Sem muito esforço, o leitor poderia citar várias definições dessas duas noções, provenientes de disciplinas e escolas extremamente distantes umas das outras. Embora diferindo talvez em tudo o mais, tais definições apresentariam sem dúvida pelo menos uma característica comum: a oposição radical entre os dois domínios. Baruch de Spinoza, ao advertir sobre o perigo de confundi-los, na da mais fez portanto do que expressar uma opinião amplamente difundida.

Segundo Spinoza, existe um profundo abismo entre o 'conhecimento' baseado na imaginação e seus produtos, as imagens sensíveis, e o conhecimento propriamente dito, que utiliza' conceitos e idéias - os materiais de construção dos quais se serve a razão. O primeiro é incerto, vago, subjetivo e geralmente errôneo e portanto não se trata realmente de 'conhecimento'. O segundo, por outro lado, é seguro, preciso, objetivo e dotado de uma certeza matemática. Confundir os dois é a fonte de inúmeros erros ~~era~~ ciência e em filosofia. É por isso

que Spinoza dirige ao leitor da Ética o seguinte apelo: "Peço aos leitores que distingam cuidadosamente entre a idéia ou conceito que se encontra no espírito, e as imagens das coisas" (ética, livro II, preposição 40 ,escólio)¹.

A aceitação incondicional dessa oposição radical é, entre outras coisas, responsável pela polarização de atitudes - mais do que de doutrinas - filosóficas. Se valorizo a razão (como o faz Spinoza), devo ser, necessariamente, inimigo do que se lhe opõe, ou seja, da imaginação. Sou então encarado como um racionalista 'bitolado'. Se, por outro lado, valorizo a imaginação e seus congêneres sou inimigo declarado da razão, e serei acusado de irracionalismo.

Meu objetivo nesta conferência é contribuir para a dissolução dessa atmosfera de suspeitas e acusações mútuas. Isto não significa, notem bem, que proponho eliminar ou ignorar as diferenças de pontos de vista, de teorias e de critérios de avaliação dessas teorias. O que proponho é que as acusações sumárias cedam passo às críticas bem fundadas, que o lugar da condenação generalizada e indiscriminada seja tomado pelo exame cui-

dadoso dos detalhes de cada posição. Em suma: que o mero debate estéril, cujo objetivo é derrotar o adversário a qualquer preço, seja substituído pelo diálogo fecundo, em que todos os participantes fazem um esforço genuíno para compreender e aprender.

Minha contribuição para a consecução de um objetivo aparentemente tão utópico como esse consistirá em procurar mostrar que racional e imaginário, razão e imaginação, não se opõem de fato de forma tão radical quanto se costuma crer. Duas estratégias, igualmente plausíveis de início, podem ser adotadas. A primeira consistiria em procurar identificar, no seio do imaginário, elementos racionais, isto é, tratar-se-ia de mostrar que o imaginário não se opõe totalmente ao racional, mas sim incorpora a si uma parte significativa do mesmo. A outra estratégia tomaria o caminho inverso: tratar-se-ia de efetuar uma análise do racional com vistas a mostrar o papel que nele desempenha o imaginário. Ambas levariam igualmente ao resultado desejado, a redução da oposição entre os dois domínios, pois mostrariam claramente a existência de pontes, isto é, pontos comuns importantes, entre ambos. Proveniente como sou,

de um domínio onde certamente predomina o racional (engenharia, lógica, filosofia da linguagem), creio que uma tentativa de minha parte de empregar a primeira estratégia seria facilmente interpretada como mais um episódio na história do 'imperialismo' da razão. Com isso, prejudicaria mais do que ajudaria a conciliação visada. Deixo essa via a vocês, especialistas do imaginário. Vejo-me portanto mais ou menos obrigado a adotar a segunda, para a qual sem dúvida me sinto melhor qualificado.

Concluo esta introdução indicando o enredo do que se segue. Uma análise exaustiva do domínio do racional estando claramente muito além dos limites impostos por uma conferência, limitar-me-ei a dois exemplos de atividade eminentemente racional: a filosofia analítica (com suas implicações lingüísticas) e a lógica modal contemporâneas. Em ambas, procurarei mostrar o papel fundamental desempenhado pelo imaginário. Como não posso pressupor de parte deste público interdisciplinar a familiaridade necessária com as duas disciplinas mencionadas, deverei restringir minha exposição a seus elementos mais simples, empregando o aparato técnico da lógica apenas quando indispensável.

II

No século XX a filosofia passou por uma verdadeira revolução, tanto em seus métodos como em seu foco de atenção. Tal revolução teve seu epicentro no mundo anglo-saxão, mas sem dúvida faz-se sentir (com maior ou menor intensidade) onde quer que se pratique filosofia. Duas características principais podem ser distinguidas nessa revolução, que culminou com o aparecimento da chamada 'filosofia analítica':

Em primeiro lugar, talvez constituindo sua motivação básica, a revolta contra a metafísica tradicional. Inicialmente, contra seu modo de tratar os problemas filosóficos, modo que, apesar de séculos de discussão intensa, não levou à sua solução definitiva. E, mais tarde, contra a própria forma de colocação de tais problemas. Pois, se durante séculos a fio procuraram os filósofos determinar a natureza do ser, do tempo, do absoluto, do nada, etc. , pelos mais variados métodos, e tudo que conseguiram foi apresentar 'soluções' incompatíveis, isto poderia indicar que talvez algo estivesse errado na própria concepção dos problemas que a filosofia tradicional procurava resolver: talvez não se tratasse de verdadeiros problemas ,

isto é, de problemas capazes de ser solucionados, mas sim, em sua maior parte pelo menos de meros pseudoproblemas .

Uma vez levantada tal hipótese, os filósofos analíticos passara a elaborá-la e de fendê-la, com todas as suas implicações. A tarefa da filosofia passa a ser concebida como sendo essencialmente crítica: é preciso de tectar, dentre os problemas da filosofia tradicional, aqueles que nada mais são do que pseudoproblemas e que, sendo insolúveis, não devem mais consumir o tempo e o esforço dos investigadores. Com isso se realizaria uma espécie de terapia do filosofar, que ficaria' então livre e são para dedicar-se aos verdadeiros problemas filosóficos, onde o progresso do pensamento se poderia fazer'sentir.

Como é feita essa crítica a filosofia' tradicional? Como se identifica um pseudoproblema filosófico? É na resposta a estas ' perguntas que encontramos a segunda característica fundamental da filosofia analítica² : a sua orientação para a linguagem. A idéia básica é que a geração dos pseudoproblemas em cuja investigação se exauriu a metafísica tradicional teria sido devida essencialmente a

.certos defeitos vinculados à linguagem utilizada pelos filósofos. É em virtude de tais defeitos - sejam eles considerados inerentes ao instrumento linguístico empregado pelos filósofos ou decorrentes apenas do seu emprego pouco cuidadoso por parte deles - que chegam a ser formuladas questões tendo a aparência de problemas filosóficos profundos e importantes, mas que são na verdade insolúveis não por sua dificuldade, mas por sua falta de sentido.. Cumpre portanto à crítica filosófica indicar os mecanismos pelos quais tais pseudoproblemas são gerados, com o que ficarão automaticamente não resolvidos, mas sim dissolvidos. Uma vez reconhecidos os mecanismos responsáveis por tais desvios e dissolvidos os problemas insolúveis, torna-se possível sanear o discurso filosófico de modo a impedir que, no futuro, a filosofia repetisse os erros da metafísica tradicional.

Tal projeto de crítica e saneamento da linguagem filosófica tomou duas direções principais, dando origem às duas correntes mais conhecidas da filosofia analítica, que chamarei de 'naturalismo' e bons

trucionismo linguístico, respectivamente 3. A diferença essencial entre ambas reside no tipo de linguagem considerada por elas como modelar, isto é, como sendo suficientemente 'saneada' ou 'purificada' para impedir a geração dos pseudoproblemas metafísicos.

Para os 'naturalistas' lingüísticos, tal linguagem-modelo é a própria linguagem comum, 'natural', ordinária, não distorcida pelo uso que dela fazem os filósofos. Daí o nome 'naturalismo' que lhe atribuímos, ou o nome 'Ordinary Language Philosophy' pelo qual também é conhecido. Entre seus principais representantes estão John Austin, Gilbert Ryle, Peter Strawson, Wisdom John L. Wittgenstein (em sua segunda fase) e outros.

Para os 'construtivistas', as línguas naturais (inglês, português, chinês, etc.) são todas irremediavelmente ambíguas, imprecisas e imperfeitas de muitas outras maneiras, sendo portanto sempre passíveis de gerar equívocos e confusões quando empregadas na formulação de teses filosóficas. O melhor, portanto, é abandonar o uso das línguas naturais e procurar utilizar em seu lugar uma língua especialmente purificada pa

ra os fins da filosofia e da ciência, inspirada na linguagem da lógica simbólica. Tal língua seria dotada de um grau de precisão tal que impediria, pela simples exigência de que todo e qualquer problema **ou tese** filosófica séria fosse nela formulado, a geração de quaisquer pseudoproblemas. Esta corrente, que teve origem no famoso "Círculo de Viena", tem, entre seus principais membros, Rudolf Carnap, Moritz Schlick, Otto Neurath, Alfred Ayer, Karl Hempel e outros, e é também conhecida como 'neopositivismo', 'positivismo lógico', etc.

Note-se bem que nem o naturalismo nem o construcionismo linguístico afirmam que as línguas naturais são defeituosas ou problemáticas no que diz respeito a sua utilização para a comunicação comum, diária. Muito pelo contrário, no seu uso corrente, elas desempenham perfeitamente suas funções. Uma ou outra confusão ou incompreensão pode ocorrer aqui ou ali, mas sempre pode ser resolvida com relativa facilidade levando-se em conta o contexto comunicativo. É no seu uso filosófico que surgem os problemas. Concentremo-nos na posição 'naturalista' a este respeito. Segundo os naturalistas, a linguagem ordinária tem regras de funcionamen-

to dominadas perfeitamente por todos os falantes, regras que garantem a compreensão, por todos, do significado de suas palavras, sentenças e expressões mais complexas. Quando nos atemos a tais regras, isto é, ao uso comum das expressões linguísticas, não surge qualquer problema sério de compreensão. No entanto, é quando procuramos transpor essas expressões de uso corrente para um nível de discurso filosófico, sem ao mesmo tempo redefini-las, confiantes de que conservarão nesse novo contexto seus sentidos normais, que corremos' o risco de gerar pseudoproblemas . Porque nada permite supor que as regras que operam ao nível do discurso ordinário garantindo a significação das expressões continuam operando também quando tais expressões são usadas em um contexto inteiramente novo, filosófico. Na verdade, a experiência parece indicar exatamente o contrário: a transposição de uma expressão de um tipo de discurso a outro produz, em geral, uma mudança radical em seu significado. Ora, se tal transposição não é acompanhada' de uma redefinição da expressão, nada garante que ela seja, em seu novo uso, compreendida.

Segundo os naturalistas linguísticos, é precisamente isso que ocorre com grande parte do discurso metafísico de inspiração tradicional. Tomemos, por exemplo, um dos alvos favoritos da crítica dos filósofos analíticos: Heidegger. Heidegger procura discutir, entre outras coisas, o problema do nada. Para ele, perguntas do tipo "O que é o nada?" e "O que faz o nada?" ("Was tut das Nichts?") expressam problemas filosóficos de primeira magnitude. E sua resposta a esta última pergunta, a saber, "O nada não significa nada" ("Das Nichts nichtet"), oferece, a seus olhos, a solução do problema. Ora dirão os filósofos analíticos, tudo isso nada mais é do que um discurso sem sentido, de uma pseudo-solução para um pseudoproblema. E isto porque, explicarão os partidários do naturalismo linguístico, há nesse discurso um desvio total das regras que regem o uso normal de um termo como 'nada', garantindo sua compreensão, sem que o autor se tenha preocupado em fornecer ao leitor novas regras que permitam atribuir-lhe uma nova significação.

'Nada' é, em português, um pronome indefinido. Heidegger transforma-o em um substantivo. Um pronome tem, em geral, uma si_

significação determinada pelo contexto imediato da enunciação em que é utilizado, isto é, sua significação é em grande parte dêitica. Por exemplo, o pronome 'eu' dito por mim se refere a Marcelo Dascal, enquanto que dito por outra pessoa se referirá a essa pessoa. Da mesma forma, o pronome 'nada', usado por um batedor de carteiras detido em flagrante pela polícia ("Eu não fiz nada!") se refere especificamente ao delito do qual ele é acusado no momento, e não a negação total de qualquer atividade por sua parte (ele não está negando ter feito filhos, mesas e cadeiras quando era carpinteiro, etc.). Se usado em outro contexto, se referirá a outros eventos ou objetos, mas em situações comuns de comunicação, jamais significará uma negação total e absoluta ("Não há nada no quarto" dificilmente seria interpretada como excluindo a existência de ar, poeira, de revestimento do piso e das paredes, etc.). A transformação de 'nada' em substantivo parece levar a violação dessas duas condições básicas do uso e da compreensão do pronome: a) seu caráter dêitico, isto é, a variação de seu significado com o contexto da enunciação; b) o fato de expressar sempre uma negação parcial e •jamais total. 0 Nada, substantivo, deveria

ter um sentido constante em qualquer contexto, provavelmente algo como "a totalidade do negativo" ou "o não ser". Mas que sentido é esse, como é definido? Heidegger deixa tal tarefa ao leitor, supostamente capaz de construir esse novo sentido a partir de seu conhecimento das regras que regem o uso do pronome. Mas, como vimos, o novo sentido - se é que existe - pressupõe justamente a violação radical de tais regras. Além disso, devemos perguntar-nos se essa suposta totalidade do nada é realmente concebível, isto é, não contraditória. Não seria ela semelhante as supostas entidades denotadas por expressões como 'o maior dos números', 'o quadrado redondo' e similares? O leitor se encontra portanto no mato sem cachorro, impossibilitado de saber sequer qual o sentido exato do suposto problema filosófico que o autor se propõe resolver. Mais perdido ainda ficara ao defrontar-se com a solução oferecida, na qual, a partir do pronome (ou do substantivo?) se gera agora um verbo ('na difificar'), cujo sentido tampouco é claramente definido!5

Vejamos agora um exemplo de como a filosofia analítica 'naturalista' critica um

argumento filosófico clássico muito conhecido, para mostrar depois como ela faz apelo a certas técnicas de argumentação que envolvem um uso específico e essencial da imaginação.

Descartes, nas Meditações Metafísicas, ultrapassa o estágio que tinha atingido no Discurso Sobre o Método em que desenvolveu a dúvida metódica, como método de se chegar ao conhecimento, à fundamentação da ciência. Para compreender esse passo, é preciso colocar-se na situação de Descartes na época. No século XVII, ele fazia face ao ressurgimento do ceticismo que negava a possibilidade de qualquer conhecimento seguro. Descartes era fundamentalmente anticético, pois queria provar que é possível fundamentar a ciência, o conhecimento, em bases sólidas. Para isso, tinha que contrapor-se de uma forma não ingênua aos argumentos céticos. Uma bateria desses argumentos, provenientes de Sextus Empiricus, encontrava-se à disposição do cético do século XVII. Eles permitiam-lhe, dada qualquer tese, mostrar que ela não podia ser apresentada como conhecimento, porque havia sempre razões para duvidar da veracidade da forma de conhecimento pela qual tinha sido adquirida. Isto se aplicava tanto ao conheci-

mento empírico (obtido através da observação sensorial) como ao conhecimento matemático (obtido pela dedução). Descartes sabia que se ele simplesmente postulasse algum conhecimento, os céticos poderiam facilmente atacá-lo com seus argumentos. A forma de neutralizar a crítica cética, por ele inventada, consistia, em praticá-la ele mesmo, de antemão. Antes de afirmar alguma coisa como conhecimento, eu mesmo devo duvidar ao máximo de minha tese, devo levantar eu mesmo, contra ela, todas as dúvidas que um cético eventualmente poderia levantar. Se eu, dessa forma, conseguir chegar a algum conhecimento que resista a essa autocrítica, então terei encontrado uma base sólida a partir da qual posso construir o resto do edifício do saber. Essa é a dúvida metódica, a dúvida usada como método para se chegar ao conhecimento.

Descartes, no Discurso não chegou porém a uma dúvida suficientemente radical. Fora de dúvida ele colocou, por exemplo, as verdades matemáticas e a existência de Deus. Mais tarde, ele percebeu que tais teses poderiam ser atacadas também por argumentos céticos. Então, nas Meditações Metafísicas, ele deu um passo a mais - da dúvida metódica pas-

sou à dúvida hiperbólica, que é uma dúvida mais radical, que coloca em xeque mesmo a verdade das matemáticas, a existência de Deus, e a existência do mundo físico. Para formular essa dúvida mais radical, ele enunciava a hipótese do gênio maligno. Esse gênio nos enganaria de tal forma que todas as nossas percepções, toda a nossa vida mental, tudo que parecemos sentir, perceber, deduzir, acreditar, etc. continuasse sendo a mesma coisa que é, exceto que as essas percepções não corresponderia nada do mundo real, isto é, exterior a nós. Nessas condições, teríamos absolutamente todas as sensações que temos, mas tudo seria falso: continuaríamos a perceber esta mesa, mas a mesa não existiria. Todas as nossas crenças sobre o mundo (e também sobre nós mesmos) seriam, portanto, falsas. A situação descrita por uma hipótese desse tipo é realmente uma situação de dúvida absolutamente radical. Se algum conhecimento, alguma tese, puder resistir a tal dúvida radical, então certamente será imune a qualquer argumento cético, e portanto poderá constituir uma base sólida para o edifício do saber. Segundo Descartes, realmente existe pelo menos uma tese que pode resistir a es-

sa dúvida radical: o famoso cogito ergo sum, penso logo existo. O fato de que me coloco a mim mesmo a hipótese do gênio maligno, de que eu próprio duvido, garante que - mesmo que tal hipótese seja verdadeira, isto é, que nada fora de mim (inclusive meu próprio corpo) exista - pelo menos eu, coisa pensante, existo com certeza. Tal tese absolutamente certa pode então servir de ponto de partida para a construção da ciência e, finalmente, para refutar a própria hipótese do gênio maligno.

Não me interessa aqui julgar o sistema filosófico de Descartes como tal. Quero apenas chamar a atenção para o papel fundamental da hipótese do gênio maligno nas Meditações, para depois mostrar como a filosofia analítica se propõe a questionar a própria significatividade de tal hipótese. Creio que ficou claro que é exatamente do radicalismo da hipótese, do caráter total e perfeito da ilusão criada pelo gênio, que depende seu sucesso metodológico: só da dúvida mais radical pode emergir a certeza mais inatacável almejada por Descartes. A filosofia analítica, ao invés de atacar frontalmente as teses de Descartes - como fizeram tantos outros - submete essa hipótese, crucial para a argu-

mentação cartesiana, a uma análise, 'linguística': seria a hipótese do gênio maligno, realmente compreensível, isto é, dotada de um significado claro e preciso? Ou se trataria talvez de um mero estratagema retórico, persuasivo mas em última análise carente de significado e portanto incapaz de servir de fundamento às conclusões metafísicas que dele tira Descartes?

A idéia central deste tipo de crítica é que Descartes foi capaz de formular sua hipótese somente graças a um uso incorreto -na verdade, impossível, por violar as regras do uso comum - de certas expressões, em particular da expressão 'ilusão'. Assim procedendo, sua hipótese é, strictu sensu, sem sentido, não podendo portanto ser compreendida e, a fortiori, servir de base para qualquer argumento filosófico.

Porque se trata de um uso incorreto? Que regras semânticas relativas ao significado do termo 'ilusão' teriam sido violadas? Para responder, imaginemos a seguinte situação: acordo pela manhã, vejo flores nos jarros, o sol que brilha através da janela - vejo todos os objetos que estão em torno de mim e os percebo normalmente como eu os percebo to_ .

das as manhãs. Acontece que houve um gênio ' maligno durante a noite que transformou tudo, todos os objetos, em matéria plástica. Tudo é feito de plástico. Vejo as flores, mas não são flores 'de verdade', são de plástico. Mas eu continuo a perceber as coisas do mesmo jeito, não desconfio de nada, estou sendo iludido, caso desconfiasse, porém, poderia começar a fazer certos testes com a flor, a examinar a sua textura, por exemplo, a cheirá-la, etc., e veria que tem uma textura estranha, que não tem cheiro, etc. Há portanto uma série de pistas, isto é, de métodos empíricos de observação que me permitiriam eventualmente descobrir que se trata de uma ilusão. É nesse sentido normalmente que usamos a palavra 'ilusão' ou suas equivalentes. É implícito a idéia de ilusão que ela pode ser detectável se usarmos os métodos de observação adequados para detectá-la. Uma situação como a descrita acima é compatível com esta implicação, e portanto perfeitamente concebível e não problemática.

Acontece porém que a situação descrita por Descartes é muito diferente. O gênio maligno levou a ilusão ao extremo. Ele fez réplicas perfeitas das nossas sensações, per-

cepções, sentimentos, etc., com o que elimina qualquer meio - uma vez que continuamos a ter todas as percepções exatamente como antes - de detectar a suposta ilusão. Nesse caso, porém, já não tem sentido falar numa ilusão. Na verdade, o que o gênio chama de 'ilusão' é a 'realidade' para nós, porque é idêntica ao sistema global das nossas percepções. E dessa forma, através desse sistema de percepções, que nós captamos a realidade. O gênio não criou portanto ilusão nenhuma. A ilusão perfeita, indetectável, não é ilusão. O termo 'ilusão', que tem um sentido claro na linguagem comum corrente, teve seu sentido estendido, espiçado, até que se desvirtuou completamente, perdendo seu significado. Na medida em que Descartes não o redefiniu para seu uso filosófico, mas apenas confiou na capacidade do leitor de extrapolar sua significação corrente neste novo e inusitado contexto, ele formulou não uma hipótese, mas uma pseudo-hipótese com o que, sem dúvida, não pode ter resolvido qualquer problema filosófico sério.

Evidentemente, para julgar melhor a validade de tal argumento, seria preciso examiná-lo em todos os seus detalhes. Apre-

sentei-o aqui não para persuadi-los a aceitá-lo, mas apenas para, com ele, ilustrar' o método de análise empregado pela corrente 'naturalista' da filosofia analítica contemporânea. Vejamos agora qual o papel da imaginação nesse tipo de argumentação.

Num primeiro momento, parece que o paradigma oferecido pela linguagem ordinária - seu conjunto de regras semânticas, digamos - e utilizado pelos filósofos com a finalidade de restringir a imaginação. No caso específico do conceito de ilusão, tal paradigma nos indicaria os limites dentro dos quais ele pode ser imaginado, porque 'careceria da coerência mínima exigida mesmo para a concepção de uma situação inteiramente imaginária. Tratar-se-ia, portanto, de um policiamento da imaginação através do uso da análise filosófico-linguística, capaz de identificar e caracterizar o significado corrente ou, de forma mais ampla, a 'lógica' interna de certos termos e /ou conceitos-chave nos argumentos filosóficos. Por si só, tal função da análise linguística já teria, a meu ver, um grande valor com relação à imaginação, pois é claro que somente uma imaginação controlada, submetida a certas exigências mí-

timas, pode assumir um papel significativo na argumentação racional. E porque não procurar fundamentar tais controles numa análise mais ou menos objetiva da linguagem ordinária, esse patrimônio comum a todos nós?

No entanto, tal tipo de relacionamento entre imaginação e análise filosófica ilustra apenas a primeira estratégia descrita na introdução: o papel do racional (neste caso, o método analítico) na delimitação do imaginário. Um exame mais detalhado do método analítico e de seus pressupostos permite porém descobrir que ele ilustra também,, talvez de forma ainda mais essencial, o tipo de relacionamento inverso. Descobrimos, com efeito, que a própria caracterização do significado de uma expressão da linguagem ordinária, isto é, daquilo que serve de paradigma para a crítica a metafísica tradicional, exige uma referência constante a situações imaginárias e não apenas a situações reais. Para justificar esta afirmação, tomemos, por exemplo, a palavra 'cobre', e procuremos determinar o conjunto de características que constituem o seu significado, na linguagem ordinária. Um inventario das características co

•mumente associadas a pedaços de matéria de signados pelo nome 'cobre' incluiria, provavelmente, as seguintes: ter uma coloração avermelhada (A), um certo sabor característico (B), uma maleabilidade determinada (C), uma grande condutividade (D), ser minerado no Chile (E), ser um metal (F), etc. Mas quais dessas propriedades definem o cobre? Quais delas pertencem ao significado da palavra 'cobre' e não são apenas circunstancialmente associadas a ela? Para poder responder a uma tal pergunta - e tenho minhas dúvidas sobre se ela pode ser respondida, sob esta forma, pelo menos - é preciso na verdade imaginar uma pluralidade de objetos ou situações, com muitos dos quais provavelmente jamais nos defrontaremos na realidade, do seguinte tipo: um pedaço de matéria tendo as propriedades A, B, C, mas não D, E, F; outro, com as propriedades C, D, E, F, mas sem A e B; outro, com A e C, e sem B, D, E, F; e assim por diante. A respeito de cada um desses objetos devemos então perguntar: "seria corretamente chamado de 'cobre'?" É com a ajuda de exercícios de imaginação desse tipo que seria possível determinar as características necessariamente ligadas ao **uso** correto do vocá-

bulo 'cobre' (na linguagem ordinária), sendo portanto parte de seu significado. É claro, portanto, que não basta, para a caracterização do significado de uma palavra, o exame de situações reais em que ela é aplicada: isto porque aprender o significado de uma palavra significa aprender uma regra ou modo de utilizá-la numa infinidade de situações possíveis; ora, as situações reais encontradas constituem apenas uma pequena amostra dessa ampla gama de possibilidades de emprego, amostra que nem sempre permite distinguir adequadamente as características essenciais das circunstanciais, se nos limitássemos a tais amostras. Obteríamos, portanto, quase sempre regras de uso parciais e distorcidas; daí termos que recorrer ao estratagema de ampliar nossa amostragem por meio de situações imaginárias, se quisermos ter uma melhor idéia dos significados dos termos que usamos.

Exemplos deste tipo poderiam ser multiplicados com facilidade. O que eles, reforçados por muitas outras observações a respeito da semântica das línguas naturais, indicam, é que a construção dos significados é uma tarefa que exige, de forma essencial, incursões constantes pelo espaço do imaginário. Na medida em que a análise filosófica toma por base tais significados, fica claro que ela é inseparável da imaginação.

O leitor terá observado que a validade de um raciocínio depende não de seu conteúdo, mas sim de sua forma. Assim, (I) será válido 'quer estejamos falando de números, de animais, de objetos siderais ou de qualquer outro tipo de coisas'. O que determina essencialmente a forma de um raciocínio é o inter-relacionamento das 'variáveis' (A, B, C) por meio de certas partículas (no caso de (I) e (II)), as expressões ('todo', 'nenhum', 'é' e 'logo'), chamadas, por essa razão, de partículas 'lógicas'!

Um grupo de partículas lógicas par excellence, que passaremos a considerar agora, por sua extrema simplicidade, é o dos conectivos do 'cálculo proposicional'. Tal grupo inclui as partículas 'e', 'ou', 'se'... então', 'não' e algumas outras. Tais conectivos permitem formar, a partir de proposições simples ('atômicas'), proposições complexas ('moleculares'). Por exemplo, a partir das proposições 'A água está gelada' (que representaremos mais adiante por 'p') e 'O copo está cheio' (que representaremos por 'q'), podemos formar, por meio dos conectivos em questão, as proposições complexas 'A água está gelada e o copo está cheio' ('p e q'), 'A água não está gelada' ('nao-p'), "Se a água não está gelada, então o

copo não está cheio¹ ('se não-p, então não-q)
 'Se o copo está cheio, então a água está
 não está gelada' ('se q, então p ou não-p')etc
 Tudo isso parece extremamente trivial - e o se-
 gredo de seu sucesso é" precisamente esse - mas
 o fato é que uma boa parte de nossos raciocínios
 mais básicos se servem das propriedades desses
 conetivos. Considerem, por exemplo, a seguinte
 forma de raciocínio:

(III) p ou q
 não-p
 Logo, q

Tal forma pode ser exemplificada por: "Ou João
 foi ao cinema ou ele foi ao teatro; João não
 foi ao cinema; logo, ele foi ao teatro". Tal ra-
 ciocínio é válido devido, principalmente, à pro-
 priedade do conetivo 'ou' nele utilizado, segun-
 do a qual, para que uma proposição da forma 'p
 ou q' seja verdadeira, é preciso que pelo me-
 nos um de seus componentes (p,q) seja verdadei-
 ro. Ora, como 'p ou q' é afirmada como verdadei-
 ra na primeira premissa, enquanto que a segunda
 premissa nega a verdade de p, é lícito concluir
 que q é verdadeira, pois caso contrario não se
 ria possível manter a verdade da primeira pre-
 missa, anteriormente afirmada.

Note-se, que, como no caso de A.B e C ' |os exemplos anteriores, não importa aqui qual a interpretação dada a p e a q. O raciocínio ' (III) será válido para quaisquer p e q, porque sua validade é garantida por sua forma, sendo esta, por sua vez, determinada pelo significado das partículas lógicas 'ou' e 'não' que nela entram.

A grande descoberta da lógica moderna nada mais foi do que a constatação de que o significado de tais partículas, pelo menos em tudo que diz respeito à sua contribuição para a determinação da validade dos raciocínios, pode ser inteiramente descrito em termos das relações entre os valores-de-verdade das proposições por elas conetadas. Tomemos, por exemplo, a partícula 'não! Poderíamos escrever tratados inteiros sobre a significação (metafísica, histórica, política, poética, etc.) da

- 1 2

negação . Mas do ponto de vista estritamente lógico , o significado do 'não' pode ser resumido numa regra extremamente simples:

- (IV) Se uma proposição p é verdadeira, então sua negação, não-p, é falsa ; e se uma proposição p é falsa, então sua negação, não-p, é verdadeira.

Do ponto de vista lógico, portanto, a função de 'não' é a de criar uma proposição com va_

lor de verdade oposto ao da proposição à qual se aplica. E esta função esgota totalmente ' seu significado lógico. A regra acima, que cobre todas as possibilidades, uma vez que toda proposição só pode ser V ou F e tem que **ter** um desses dois valores-de-verdade, pode ser representada pela seguinte tabela de verdade:

(IV')	p	não-p
	V	F
	F	V

Tal tabela é semelhante a uma regra de cálculo para uma operação aritmética. Ela nos permite computar, dado o valor-de-verdade da proposição p, o valor-de-verdade da proposição composta não-p, qualquer que seja o conteúdo' ou grau de complexidade interno de p.

Da mesma forma, o significado puramente lógico da partícula como 'ou'13 pode ser resumida numa regra como

- (V) Uma proposição da forma 'p ou q' é verdadeira se, e somente se, p e verdadeira, ou então q é verdadeira, ou ambos o são.

Tal regra pode ser representada pela seguinte

tabela de verdade:

(V)	p	q	p ou q
	V	V	V
	F	V	V
	V	F	V
	F	F	F

Tal tabela tem quatro linhas (e não duas, como no caso de 'não') porque temos aqui duas proposições independentes (p,q), ou seja, **quatro** combinações possíveis de valores-de-verdade. São essas todas as combinações possíveis, e por isso a tabela nos ensina a computar, para qualquer caso possível, de forma inequívoca, o Valor-de-verdade da proposição composta. É nesse sentido que ela esgota totalmente o significado (lógico) de 'ou'.

Conetivos desse tipo, isto é, cujo significado pode ser inteiramente descrito **por** meio de tabelas de verdade, são denominados 'funções-de-verdade'. Tal denominação procura expressar o fato de que uma proposição complexa formada por meio de tais conetivos tem seu valor-de-verdade inteiramente determinado pelos valores-de-verdade das proposições componentes, em virtude de uma regra de computação que nada mais é do que o significado (lógico) do conetivo em questão. É por isso que a parte da lógica em que

se faz uso exclusivamente de tais conetivos '. pode ser chamada de "calculo' - no caso, 'cálculo proposicional', pois os componentes aos quais se aplicam os conetivos são 'proposições.

O que quero ressaltar desde já, é que, já neste nível elementar da lógica, o simbolismo tem por função captar e delimitar com rigor não apenas cada caso dado, em sua particularidade e realidade concreta, mas sim uma totalidade de casos possíveis bem definida. As definições representadas pelas tabelas de verdade cobrem, através de uma combinatória extremamente simples, mas muito poderosa, a totalidade dos casos que podem vir a surgir, em qualquer uso dos conetivos por elas definidos. Nesse sentido, tal simbolismo permite disciplinar e orientar o trabalho da imaginação, que vimos ser necessário para a tentativa de se encontrar contra-exemplos que provariam eventualmente a invalidade de um certo raciocínio. Não quero estender-me sobre este aspecto da relação imaginação-lógica, já que pretendo logo mais expor outro aspecto dessa relação, que me parece muito mais interessante. Limitar-me-ei a mostrar, um tanto eripticamente, o que tenho em mente.

combinação das tabelas (IV) e (V) ' permite verificar, de forma simples, a validade do raciocínio esquematizado em (III):

(VI)	p	q	1a. Premissa p ou q	2a. Premissa não-p	Conclusão q
	V	V	V	F	V
	F	V	V	V	V
	V	F	V	F	F
	F	F	F	V	F

A única linha em que as duas premissas são simultaneamente verdadeiras é a segunda. Ora, ' nessa linha a conclusão também é verdadeira . Logo, é impossível encontrar qualquer combinação de valores-de-verdade de p e q, ou seja , há qualquer exemplo possível de uma situação tal que as premissas de (III) sejam verdadeiras e sua conclusão falsa. Logo, (III) é um raciocínio válido. Nenhum esforço de imaginação conseguirá gerar um contra-exemplo a' (III). Consideremos agora, o seguinte argumen-

(VII) p ou q

P
Logo, não-q

de um argumento inválido (cf. nota ' 13). Portanto, deve haver pelo menos um con-!.

tra-exemplo para tal argumento. Se construirmos uma tabela semelhante a (VI) para este novo argumento, teremos um poderoso guia para a geração, por meio de nossa imaginação, de tal contra-argumento. Vejamos:

(VIII)		1a.Premissa	2a.Premissa	Conclusão
P	q	p ou q	p	não-q
V	V	V	V	F
F	V	V	F	F
V	F	V	V	V
F	F	F	F	V

Neste caso, a linha que revela a invalidade' do argumento é a primeira, pois nela as duas premissas são verdadeiras enquanto que a conclusão é falsa. Um contra-exemplo para (VII) deve, portanto, basear-se nessa linha, ou seja, devemos escolher - para o contra-exemplo - 'p' e 'q' verdadeiras, com o que garantiremos 'p ou q' verdadeira (1a. Premissa), 'p' verdadeira (2a. Premissa) e 'não-q' falsa (conclusão). Sabemos portanto para onde orientar nossa imaginação. Se escolhermos, então, 'p = 2' e um número par, e q = 2 + 1 é um número ímpar, teremos satisfeitas as condições da primeira linha de (VIII), isto é, teremos gerado um contra-exemplo que mostra a invalida-

de de (VII)¹⁴.

Até agora consideramos exclusivamente 'conetivos' que são funções de verdade. Acontece, porém, que existe um grupo extremamente importante de conetivos - também chamados 'operadores' - que não são funções de verdade, mas dos quais a lógica moderna também pretende dar conta. Tais operadores incluem aqueles que se referem às chamadas 'atitudes proposicionais' (p, ex., 'S crê que p', 'S sabe que p', 'S deseja que p ocorra', etc.), os que denotam as chamadas 'modalidades deônticas' relacionadas com o domínio ético (p.ex., 'É obrigatório que p', 'p é permitido', etc.), e os que denotam as modalidades lógicas, que alguns consideram ontológicas (p.ex., 'p é necessária', 'p é possível', etc.), entre outros. Concentrar-nos-emos nestes últimos apenas, a fim de mostrar o papel que desempenha a imaginação em sua caracterização e na teoria que melhor explica - até hoje - seu funcionamento.

Em primeiro lugar, é preciso explicar o que se entende pela afirmação de que tais operadores modais não são funções de verdade. Tomemos por exemplo a proposição 'É possível que chova hoje no Recife'. Trata-se de uma proposição complexa, composta pelo operador modal. 'É '

possível que '(representado por 'P') e pela proposição 'chove hoje no Recife' (representada por 'r'). A proposição complexa pode então ser representada pela fórmula 'P(r)'. Se 'P' fosse função de verdade semelhante a 'não', teria que ser possível construir, para P, uma tabela de verdade da forma:

(IX)

r	P(r)
V	?
F	?

A questão é saber o que devemos escrever na coluna P(r). Na primeira linha, não há dúvida de que devemos colocar um V, uma vez que se r é verdadeira, certamente ela é possível, sendo portanto P(r) também verdadeira. Mas e a segunda linha? Certamente uma proposição que é falsa pode perfeitamente **ser** possível. Tal é o caso da proposição "Todos os marcianos falam português", que é falsa, mas que nada tem de logicamente impossível. Por outro lado, certas proposições falsas podem não ser sequer possíveis. Tal é o caso no que diz respeito a proposição "Este quadrado é redondo". No primeiro caso, portanto, P(r) seria V, enquanto que no segundo, seria F, embora em ambos os casos a pró_

pria r seja falsa. Isto significa que a segunda linha da tabela de verdade fica indetermina

(IX')	r	P(r)
	V	V
	F	?

O simples valor-de-verdade da proposição componente (r) não é suficiente para determinar 'o valor-de-verdade da proposição composta (p(r))'. A tabela de verdade não permite, por si computar o valor-de-verdade de proposições contendo o operador P. Em outras palavras, o significado desse operador modal (e dos outros operadores modais) não pode ser integralmente caracterizado por uma tabela-de-verdade. Daí ele não ser uma função de verdade. São precisos outros meios, outros dados, além do valor-de-verdade da proposição componente, para caracterizá-lo. É na tentativa de descrever esses outros dados, indispensáveis para compreender o funcionamento dos operadores modais, que a imaginação é chamada a desempenhar um papel fundamental, que se manifesta através do emprego hoje em dia quase universal em lógica modal e também em outras áreas da lógica e da semântica - da noção de 'mundo possível'.

A noção de mundo possível, empregada pela primeira vez de forma sistemática em filosofia por G.W. Leibniz no século XVII, apesar das tentativas de alguns filósofos em defini-la pode ser considerada por nós como um conceito primitivo. Todos nós temos certas intuições a este respeito, que podem servir de ponto de partida para a utilização de tal noção. Todos nós temos a capacidade de imaginar que o mundo, isto é, o conjunto dos objetos, estados e eventos que constituem o mundo, poderia ter sido distinto do que é. Além disso, podemos, em qualquer momento, imaginar diferentes cursos de acontecimentos possíveis, todos candidatos mais ou menos plausíveis a se tornarem, no futuro, reais. Empreendemos muitas vezes deliberações, nas quais são consideradas por nós diferentes cadeias de eventos possíveis, entre as quais devemos decidir. Cada uma dessas cadeias de eventos, cursos de acontecimentos ou conjuntos de objetos, desde que já 'completa', num sentido que não podemos especificar aqui, pode ser chamada de um 'mundo possível' (MP). Um MP pode diferir de outro em algum detalhe ínfimo: poderíamos imaginar um MP₁ que diferiria de nosso MP₀ (o mundo real.) apenas pelo fato da 5a. cadeira da 3a. fila desta saia não ter uma mancha preta em '.

seu encosto. Ou um MP pode diferir do nosso e normemente: podemos imaginar um MP em que não há sistema solar, em que as galáxias se comunicam por meio de computadores, etc. Geralmente, os MPs que diferem muito pouco ou demais do nosso não são de grande interesse especulativo para nós. De maior interesse são aqueles que diferem significativamente, mas não demais, do nosso. Por exemplo, há um certo interesse em procurar imaginar um MP em que Napoleão não teria perdido a batalha de Waterloo.

Comparemos agora MP₁, por exemplo, com MP₂. Certas proposições, que são verdadeiras em MP₁ serão falsas em MP₂ e vice-versa. Um exemplo disso é a proposição 'Napoleão perdeu a batalha de Waterloo'. De um modo geral, uma proposição que é verdadeira em alguns MPs e falsa em outros é uma proposição contingente. Estamos já capacitados a definir esta noção modal (a contingência) em termos de MPs, portanto. Podemos também caracterizar, de forma semelhante, a noção modal de possibilidade: uma proposição é possível quando ela é verdadeira em pelo menos um MP. E podemos daí passar à definição das demais noções modais, uma proposição é impossível quando não há nenhum MP em que ela é verdadeira; uma proposição é necessária quando ela é verdadeira em todos os MPs.

Apesar de sua aparente simplicidade - e novamente, isto fala a seu favor - estas definições requerem um grande cuidado em sua elaboração teórica e em seu emprego. Para maiores detalhes devo remeter o leitor a textos que as explicam com o cuidado necessário. O que desejo salientar aqui é que, a partir de sua introdução para a construção de uma semântica para a lógica modal, por volta dos anos 60, abriram-se para esta disciplina, para a lógica em geral, e também para a lingüística, perspectivas inteiramente novas e extremamente fecundas. Ora, todo esse desenvolvimento teórico só foi possível graças a incorporação, a lógica, desse uso sistemático da imaginação que é a noção de mundo possível.

Para concluir estas observações sobre as relações entre imaginação e racionalidade, nada melhor do que uma citação do filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce sobre a imaginação científica. Peirce exprime com clareza o caráter de verdadeira interação dessas relações - a imaginação fecundando a ciência e esta, por sua vez, controlando-a para fazê-la¹ frutificar:

"Quando uma pessoa deseja ardentemente conhecer a verdade terá que imaginar aquilo que aquela verdade pode ser. Ela não pode prosseguir nessa busca por muito tempo sem descobrir que a imaginação não controlada fatalmente a levará para fora de seu caminho. Entretanto, é verdade que, depois de tudo, só a imaginação pode dar-lhe alguma pista do que seja a verdade. Ela poderia olhar estupidamente para os fenômenos. Mas, na ausência da imaginação, os fenômenos não se ligarão um com o outro em qualquer forma racional. Da mesma forma que para Peter Bell um arreio nada mais é do que um arreio, para centenas de milhares de pessoas uma maçã caindo não é mais que uma maçã caindo. E compará-la à Lua, teria sido considerado por eles uma ficção maluca. Não é muito afirmar que, depois da paixão pelo aprender não há qualidade mais indispensável à consecução da ciência do que a imaginação. Mostre-me algum povo cuja medicina primitiva não está misturada com mágica e com encantação, e eu mostrarei que este povo é um povo desprovido de qualquer capacidade científica. Não há mágica no papiro egípcio Ebers. O egípcio não via nada na doença a não ser um desarranjo do órgão afetado, e portanto, ja

mais houve qualquer ciência egípcia verdadeira. Há, não há dúvida, tipos de imaginação que não tem valor algum para a ciência, a mera imaginação artística, o mero sonhar com a oportunidade de ganho. A imaginação científica sonha com explicações e leis".

NOTAS

- 1 - Não pretendo discutir aqui os méritos da tese de Spinoza. Para tal discussão, veja-se meu artigo: "Spinoza: Pensamento e Linguagem" (Revista *Lati-no-americana de Filosofia*, no prelo).
- 2 - Na verdade, pode-se dizer que o papel central atribuído a linguagem caracteriza não só a filosofia analítica, mas todas as principais correntes da filosofia contemporânea.
- 3 - Sigo aqui uma sugestão terminológica feliz do professor Yehoshua Bar-Uillel.
- 4 - Inúmeras antologias e histórias da filosofia descrevem e ilustram as teses principais destas duas correntes da filosofia analítica. Entre elas, destaco a antologia de Robert Ammerman, *Classics in Analytic Philosophy* e a história da filosofia contemporânea de John Passmore, *A Hundred Years of Philosophy*. Para uma análise de uma das teses fundamentais do construtivismo, o chamado 'princípio de verificabilidade', veja-se meu artigo "Empirical Significance and Relevance", *Philosophia* I (1971).
- 5 - Há sem dúvida um processo produtivo do portu_

guês que permite a geração de verbos a partir de substantivos. Por exemplo, 'chute' - 'chutar' - 'fruta' - 'frutificar', etc. Nesses casos, a regra semântica que atribui sentido aos novos verbos parece ser a seguinte: " 'X-ar' significa 'produzir X' " (onde X representa o substantivo original e 'X-ar' o verbo gerado a partir dele). Se tentarmos aplicar esta regra a 'nadirificar' teremos, como significado da sentença 'o nada nadirifica', a altamente esclarecedora expressão 'o nada produz o nada'. Além de fazer-nos recair na falta de sentido de 'o nada', esta nova fórmula parece também requerer uma violação **fundamental** do sentido de 'produzir', já que o uso deste verbo normalmente implica sempre a existência de *alguma coisa* (indicada por seu objeto direto, quando explícito) produzida. Temos aqui uma pequena ilustração do emaranhado de 'modificações' da língua que exige uma aparentemente inocente violação de suas regras.

- 6 - O argumento que apresento a seguir é devido, em substância, ao filósofo O.K. Bouwsma.
- 7 - Considere-se, para ilustrar melhor a questão, o termo 'camuflagem'. O objetivo da camuflagem é fazer com que o inimigo não descubra, digamos a presença de um tanque. Colocamos uma rede de

camuflagem sobre o tanque. O inimigo usa então câmaras infra-vermelhas capazes de detectar a presença de metal. Cobrimos o tanque com madeira (aperfeiçoamos a camuflagem). O inimigo usa raios-X. Cobrimos o tanque com chapas de chumbo. O inimigo envia espiões.... Evidentemente, para cada aperfeiçoamento da camuflagem existem, pelo menos em princípio, métodos capazes de detectar o tanque. A camuflagem perfeita seria aquela em que não houvesse tanque algum no local, caso era que efetivamente não seria detectável. Mas nesse caso, já não há o que camuflar e portanto não se pode mais empregar, com propriedade, o termo 'camuflar'. Outros termos que possuem uma lógica semelhante são 'disfarce', 'de brincado' e, segundo Austin, até mesmo os termos 'real' e 'de verdade'.

- 8 - As dúvidas têm a ver com o pressuposto básico da pergunta, a saber, que é possível definir expressões da linguagem corrente (mesmo da linguagem científica) em termos de um conjunto de características necessárias e suficientes. Sobre isto veja-se meu artigo "Duas Tribos e Muitos Círculos" (em M. Dascal, editor, Linguagem, Conhecimento, Ideologia, Ed. Ática, S. Paulo, no prelo), onde também estão ilustrados outros usos do imaginário em uma investigação filosófica

fica que se pretende rigorosa.

- 9 - 'Valor-de-verdade' é um termo genérico, que se refere tanto a 'verdadeiro' como a 'falso'.
- 10 - Recomendo ao leitor tentar por si mesmo encontrar tais valores antes de ter esta nota. Caso não o consiga, eis aqui um exemplo: A = mamífero; B = inseto; C = mais pesado que um cavalo . Um exemplo como este, em que as premissas são V e a conclusão é F, é um *contra-exemplo* para a forma de raciocínio (II).
- 11 - "Todo número par é múltiplo de dois; Nenhum número ímpar é múltiplo de dois; logo, nenhum número par e ímpar"; "Todo mamífero é vertebrado; nenhum molusco é vertebrado; Logo nenhum mamífero é" molusco"; etc. Todos estes raciocínios tem a mesma forma, esquematizada em (I) , embora tenham conteúdos extremamente diferentes.
- 12 - Basta lembrar-se das elucubrações de Heidegger sobre o nada, acima mencionadas.
- 13 - Trata-se do 'ou' com sentido não-exclusivo, utilizado em casos como o anúncio da porta do cinema: "Estudantes ou Militares pagarão meia-entrada". É óbvio que a alguém que é estudante e militar

não será negado o desconto. O sentido do "ou" exclusivo seria representado pela seguinte tabela de verdade.

P	Q	P OU Q
V	V	F
F	V	V
V	F	V
F	F	F

14 - O contra-exemplo seria "2 é um número par ou 2 + 1 é um número ímpar; 2 é um número par; logo, 2 + 1 não é um número ímpar". Note-se a 1^a premissa é V porque estamos empregando aqui o 'ou' não-exclusivo.

- 15 - Um texto fundamental a respeito é o artigo já clássico de Saul A. Kripke, "Naming and Necessity", em Davidson & Harman (editores), *Semantics for Natural Language*, Dordrecht, D. Reidel, 1970. Além disso, pode-se consultar o último manual de Hughes & Cresswell, *An Introduction to Modal Logic*, publicado pela Oxford University Press.

CONTEÚDO IMAGINÁRIO EM RECURSOS PICTÓRICOS
DE UMA CRIANÇA COM DUPLA DEFICIÊNCIA

Myriam de Carvalho Didier

* Educadora, integrante da Escolinha de Arte do Recife e da equipe técnica da Liga de Higiene Mental de Pernambuco, autora de alguns trabalhos sobre crianças excepcionais e especialista em educação disléxicos.

Penso não fugir aos objetivos deste I Ciclo de Estudos sobre o Imaginário, ao apresentar o caso de uma criança com diagnóstico de dupla deficiência: mental e de áudio-comunicação, revelador de sua evolução gráfica e pictórica.

É claro que em seus trabalhos surge o imaginário, pois, as atividades artísticas oferecem ensejo a qualquer criança, de elaborar "a sua realidade", por vezes contraposta a do mundo em que vive, favorecendo, deste modo, o potencial criador inerente ao ser humano. Tanto assim é que HERBERT READ afirmou: "O homem não é uma máquina e sua característica mais humana é a imaginação—essa faculdade que lhe permite dissociar a imagem do objeto, combinar arbitrariamente as imagens e criar assim as visões que levantam a humanidade acima do mundo dos fatos e a levam ao mundo das aparições. O homem, nos seus momentos mais humanos, habita um reino fantasmagórico, no qual importa a magia, esta faz nascer, do vazio de que o homem está cercado, as imagens de uma realidade nova que inspira a esperança, a exaltação e a alegria".

O jogo simbólico ou de imaginação, presente na vida da criança, permite-lhe sem

dúvida, expressar naturalmente as vivências do eu, em mecanismos compensatórios, face ao meio social, material e objetivo em que vive, nem sempre acorde, repito, com suas necessidades pessoais e, as vezes, até, hostil e frustrador...

Oportuno se faz, todavia, antes de entrar no relato do caso, tecer algumas considerações acerca do binômio ensino-aprendizagem de acordo com uma prática pessoal experimentada há mais de dois decênios, antecedida e acompanhada por leitura e estudo.

- O ensino, a fim de transformar-se em aprendizagem, há de ser encarado como um processo psicossomático que concorra para promover a unificação dos elementos da personalidade, suscitando desenvolvimento perceptivo, intelectual, emocional, social e estético.

- O ritmo de cada aluno quer sejam as suas potencialidades individuais carentes, suficientes ou exorbitantes, deve ser respeitado.

- Uma pedagogia de êxito só se realiza se alicerçada em criatividade espontaneidade. Dirigir a aprendizagem, portanto, (melhor seria dizer acompanhar) sobretudo

em relação a crianças pequeninas e àquelas excepcionais, será a arte de oferecer-lhes trabalho de alto teor lúdico, dosado às possibilidades da etapa evolutiva em que se encontrem, proporcionando-lhes um agir por iniciativa própria.

Tem razão JEAN PIAGET quando diz ser "a criança o próprio arquiteto de seu crescimento intelectual".

A atuação do professor precisa ser estimuladora, comparável a de um secretário "ad hoc", e, por conseguinte, sem interferências descabidas ou precipitadas, porém sem quaisquer omissões. Uma presença, presente mesmo, em compasso equitativo de espera, incentivando na hora precisa, em humano e harmonioso conviver.

Li, não sei mais onde, que Bernard Shaw sempre repetia: "Se ensinarmos a uma pessoa alguma coisa, ela nunca aprenderá" e, Augusto Rodrigues, fundador da Escolinha de Arte do Brasil, narrando sua envolvimento no Movimento de Arte na Educação, lembra ser "criatividade em educação um processo de desenvolvimento integrado da inteligência, emoção e imaginação", acentuando ainda: "na educação criativa a obra é apenas uma das determinantes dos processos e métodos. Seu

verdadeiro produto e o desenvolvimento do aluno para um desempenho satisfatório perante situações novas. Basicamente, como experiência, a vida é "sempre uma situação nova, exigindo soluções adequadas".

A criança excepcional infradotada tem direito a educar-se como qualquer outra, e, em todas as atividades curriculares a lhe serem proporcionadas, o desenvolvimento social precisa emergir quase como meta prioritária. Ora, o caminho certo para atingir tal objetivo será integrar a arte no processo educativo da criança excepcional, ensinando-lhe expressar, livremente, seu mundo pessoal, descobrir realidades no mundo circundante e representá-las em linguagem peculiaríssima, traduzindo modos de percepção e sensação originais, chegando, em ritmo próprio, a comunicação e ao ajustamento social.

No terreno da Terapia Ocupacional, as atividades artísticas criadoras são básicas e essenciais, pois o aluno excepcional vivenciando-as, não só aprenderá a viver e conviver melhor, mas também poderá atingir uma habilitação profissional futura adequada as suas limitações, que o tornará agente significativo no mundo dos adultos.

Quando A. foi encaminhada ao Setor de Atividades Artísticas do Departamento de Terapia Ocupacional da Escola, era fevereiro, primeiro mês do ano letivo e eu nada sabia a respeito da menina. Pude logo observar que, ao andar, arrastava os pés e, como ela não se comunicava nem comigo, nem com os colegas, fiquei desconfiando de que não podia ouvir. Aquela época a pequena permanecia isolada, mesmo sentando em mesas onde estavam outros alunos.

Desde o primeiro dia, porém, respondeu aos esforços por mim empreendidos para que trabalhasse, de modo satisfatório.

Morena clara, de longos e lisos cabelos castanhos, olhos negros tristonhos e expressivos, magrinha, pálida, de estatura inferior à da escala de crescimento físico prevista para sua idade cronológica: 11 anos e dois meses completos a época em que começou a freqüentar o Setor. Tímida, nunca saía do lugar que escolhera para sentar-se ao entrar na sala de aula. Não perturbava ninguém e, nas primeiras sessões carecia de estímulo direto, a fim de iniciar qualquer atividade. Felizmente, foi colocada num horário em que frequentavam o Setor crianças e adolescentes (doze ao todo), já

com hábitos de trabalho razoavelmente desenvolvidos, todos maiores do que ela, facto importante a registrar como muito positivo, pois facilitou a convivência do grupo com a garota e concorreu para encorajá-la durante todo o ano letivo.

Passava, então, o Setor de Atividades Artísticas por uma temporária crise de material: so havia à disposição da aluna: tesoura, papel e lápis cera. Conseguiu, todavia, e com relativa rapidez, começar suas garatujas em exuberante atividade muscular. A princípio, traços não intencionais porém já usando lápis-cera de mais de uma cor e preenchendo toda a superfície do papel. Logo em seguida apareceu em seu produto uma visível procura da forma. Sem depressa venceu o balbúcio grafico e, se pudesse falar, com certeza teria dado nome às suas garatujas realizadas com maior controle de movimentos, mais perseverança e certo senso de organização.

Assim, em ascensão progressiva do ato grafico, surgiram as primeiras formas tentando imitar algo: busca espontânea e repetida de reproduzir as partes de uma flor, réplica terrestre do sol. Riscos lineares, curvas contínuas, curvas fechadas, garatu-

ias localizadas e vem a transição, já conseguindo traçar e colorir mandalas.

Atingiu, em seguida, um diagrama que repetiu seis vezes seguidas, em dias diferentes, numa prévia programação de dar cores diversificadas aos espaços traçados a serem por ela coloridos subseqüentemente. Não conseguiu, porém, fazê-lo nos sessenta minutos de duração de cada aula, e, como até então não tomava ainda iniciativas comunicadoras, não imitou os outros colegas que costumavam sempre pedir à professora, fossem seus trabalhos guardados para terminar na próxima vinda ao Setor.

Posteriormente, o diagrama quadriculado retornou, vez por outra, e apareceu, também, em uma série de casas (seis ao todo) que ela repetiu no segundo semestre, em técnicas de atividades artísticas diversas, casas sempre ladeadas de cercas elaboradas com apuro.

No capítulo "Introdução ao uso de técnicas projetivas" do livro "A professora, o aluno e seus problemas", encontro: . . . "muitas crianças em seus desenhos, em volta de suas casas colocam cercas, quer as tenham ou não, em suas próprias casas ou jardins. A cerca é um outro dos mais freqüentemente usa-

dos símbolos para proteger de agressões potências ou para prender pessoas más". Será que os diagramas e as cercas traçadas por ela tiveram significados similares?

Desde que conseguiu traçar curvas fechadas, a fase da "tendência para a forma", - como a chamou Sylvio Rabello, - tornou-se visível nos trabalhos da menina, que tentou, paulatinamente, descobrir uma flor, forma "mandalar" repetida em crescente realização gráfica bem sucedida. Estaria ela procurando relativo equilíbrio interior?

Dois meses depois, em abril, chegou tinta guache para o Setor. Em duas sessões a menina usou as tintas pintando seu costumeiro diagrama em cor marron e cobrindo todo o papel, separando as divisões já feitas com as cores verde, vermelho, roxo e preto. E logo na sessão seguinte descobriu a figura humana. Faz-se digno de menção: foi a primeira vez em que realizou dois trabalhos em um só dia e dirigiu-se, gesticulando, a professora para pedir outro papel. Em ambas as figuras aparecem orelhas desproporcionais e, da primeira para a segunda surge um elemento novo: a pele pintada em amarelo. Terá havido, então, uma tentativa ainda incipiente de auto-afirmação? Será um

auto-retrato?

Na lista de significados atribuídos às cores, o amarelo-sol é traduzido como força, energia, violência, estabilidade, euforia. Qual, entre tais significados serviria melhor para dizer o que a menina desejou expressar? As cores apresentam para os indivíduos conotação afetiva e reforçadora e tem sido estudadas não apenas por arquitetos, decoradores e artistas, mas também por sociólogos, antropólogos e psicólogos. Faz-se importante ressaltar aqui, a influência cultural e social induzindo a escolher ou a rejeitar uma ou outra dentre as diversas cores. Vale lembrar a competição entre o azul e o vermelho nos cordões do Pastoril.

O fato é que, retornando ao lápis-cera, a garota conseguiu desenhar uma figura humana colocando os braços e o número de dedos correto na extremidade de um deles, e mais: boca, parte da orelha e braço na cor amarela.

Na outra aula, desenhando uma figura humana de corpo inteiro e, novamente o amarelo surgiu, desta feita, no tronco e em uma forma colocada ao lado direito da figura e, por cima, traçou rabiscos circulares em preto.

Aos dois de maio, pintou o rosto de uma figura humana em amarelo, com cabelos pretos e enormes orelhas nas cores verde e roxa, em fundo todo amarelo. Será que a supressão, nesta pintura, dos órgãos de comunicação com o mundo exterior (olhos, nariz, boca) e o agigantamento das orelhas expressaram a valorização psíquica que a menina emprestaria ao órgão auditivo do qual se vê privada por anacusia bilateral?

Sabe-se que os atos gráficos e pictóricos repetidos conferem a infra-estrutura precisa ao desenvolvimento e melhora a representação mental. Através de sua prática, a criança se torna capaz de visualizar e memorizar sensações, impregnando-as, aos poucos, de imagens e tornando-se apta a estabelecer associações novas. Sendo atividade natural proporciona a representação de si mesmo, de objetos, do mundo circundante, tornando-se ponte para a aquisição de uma linguagem que ensejara autoprojeção, e comunicação...

No trabalho que produziu a seguir, usando lápis-cera, ela retornou ao diagrama porém desenhou, de um lado: uma figura humana, do outro: uma forma semelhante a uma ave e, no meio, já se vendo, aquela flor

que ela vinha procurando desde o início.

Com tintas conseguiu pintar sua primeira paisagem: árvores e de novo uma tentativa de flor, predominando a cor preta, mas usando também: branco, roxo, amarelo e verde. Será que ela quis, então, exprimir possíveis temores, oposição, força, inibição, num começo de auto-realização? A tais perguntas, não posso responder, a menina não fala, não vertendo em palavras, - como o fazem outras crianças, - aquilo que quer dizer em seus trabalhos.

Novo progresso a assinalar: a aluna passa a dirigir-se, daqui em diante, à professora, pedindo-lhe que guarde os seus trabalhos e os procura, a fim de terminá-los, nas aulas subsequentes.

Surge enfim a flor tão procurada, de miolo amarelo; primeiro uma apenas, acompanhada do diagrama e, depois, três flores, uma delas de miolo preto, enquanto as duas outras os tem amarelos, fato que parece digno de menção.

Depois, em seu trabalho seguinte, aparece, entre outras formas, um pintinho, produto inferior em relação às possibilidades gráficas já atingidas por ela, talvez por causa do papel de tamanho pequeno e a-

proveitado. Após desenhar esse pintinho, produziu a série de casas já referidas.

Chegou setembro e, mais uma vez, a garota pintou a figura humana em branco, tendo antes coberto de preto toda a superfície do papel. As orelhas continuaram a ser realçadas, mas também o foram os cabelos e as mãos.

Do mesmo grupo da menina, ou seja, freqüentando o Setor em horário idêntico, havia um rapazinho de treze anos cujo produto já atingira um ótimo nível. Resolvi então propor-lhe fazer, durante um mês inteiro, somente a técnica do desenho de olhos fechados, numa tentativa de aplicar o "método de aprofundamento de habilidades" para ver se dava certo. O garoto cumpriu a proposta, porém a inovou, usando materiais diferentes do lápis-cera preto apropriado ao desenho de olhos fechados; mas o que desejo assinalar aqui, como muito interessante é que a aluna iniciou a fazer, por si mesma, sem qualquer estímulo direto, a técnica dos desenhos de olhos fechados, completando-os posteriormente, com figura humana.

Todavia, retornou ao diagrama, desta vez colocando uma casinha lã no alto, a esquerda, e pintando de preto todo o papel,

digo, o fundo do papel. Agora, se tornou capaz de pintar novas paisagens em que aparecem arvores, sol e nuvens. Num trabalho posterior, realizou a fusão da flor com o sol, num mesmo papel.

Vale lembrar ser a flor "imagem arquetípica da alma", e o sol, "o símbolo salvador" cultuado pelos antepassados. Será que tendo assumido um comportamento mais afirmativo, tentou comunicar seu desejo de expressar-se cada vez mais e melhor, de usar mais papel, de apurar sua técnica, através de seu produto plástico? O progresso alcançado o indica...

Certo dia, em novembro, chegou aparentemente zangada ao Setor, apanhou giz marron e com ele encheu toda a superfície do papel, logo em seguida cobriu-a com guache preto e esperou, quietinha, que o papel secasse. Então, com tinta branca, pintou oito círculos e seu diagrama habitual, procurando de novo a flor que já conseguira representar de outras vezes.

Aquela época já trabalhava com afinco, levando perseverantemente até três sessões para completar um trabalho.

Prosseguiu desenhando de olhos fechados, destacando uma forma semelhante ao oi

to, no qual colocou olhos, nariz e boca, enchendo todo o fundo do papel de corações vermelhos. Este oito foi repetido, muitas vezes, posteriormente, mas, em seu último trabalho do ano letivo, ele apareceu ao lado de um pintinho que parece ser a figura principal.

Chegou o período de férias escolares e as sessões de atividades artísticas ficaram interrompidas, por quase dois meses.

No ano seguinte, a aluna retornou ao Setor de Atividades Artísticas; ofereci papel, ela escolheu um de cor amarela onde pintou uma casa usando apenas nanquim preto, embora houvesse guache de diversas cores à sua disposição. Ma sessão seguinte, entretanto, trabalhou com giz colorido, repetindo a casa acrescida, porém, de chaminé, maior número de janelas, e mais ainda de uma árvore desprovida de fruto e flores, copa bem alta, tronco curto, o céu, o sol e oito nuvens em formato semelhante ao numeral oito. Ora, o símbolo do oito é positivo, indica regeneração, já havendo sido na "Idade Média número emblemático de águas batismais". Será que A. o repetiu numa busca de equilíbrio, num reconhecimento de suas carências potenciais, à procura de vence-

las pelo esforço aplicado as atividades? são somente conjecturas...

Em prosseguimento evolutivo, desenhou e pintou árvores (ora carregadinhas de frutas e flores, ora sem elas) e também elaborou flores e frutas: separando-as por traçado quadriculado, soltas no papel, ou ainda, adornando troncos de arvores sem copa. pintou, entretanto, uma arvore diferente, certo dia: recurvada para a esquerda, em cor marron, como que se chegando à terra, plantada em um chão elevado e dividido em três partes nas cores: vermelho, preto e azul, solo repleto de bolinhas da mesma cor do ceu que foi pintado em branco e onde não apareceu qualquer nuvem ou astro celeste. Afirmam os entendidos no significado das cores que o branco exprime oposição, o vermelho (a cor mais emocional) expressa agressividade, o marron e o azul: depressão, o verde: inibição. Ora, a menina combinou tais cores num mesmo trabalho, no qual incluiu um traçado preto, porém colocou frutas amarelas na árvore e linha amarelo-sol no chão, dos dois lados de sua árvore, sozinha, desacompanhada de outras figuras. Aliás, segundo li, o amarelo traduz: "força, energia, violência, estabilidade, euforia". As_

sim o diz DINAH MARTINS DE SOUSA CAMPOS no livro "O teste do desenho como instrumento de diagnóstico da personalidade" e o amarelo aparece, constantemente, nos trabalhos da aluna.

Outros temas surgem expressos por ela: um arco-íris, em céu negro, corações (trinta e cinco azuis, sete vermelhos e dois negros, sobre fundo preto), desenho feito as vésperas do Dia das Mães. Fogueira, balões, bandeirinhas, estrelas apareceram nos trabalhos realizados durante o mês de junho, evidenciando que os preparativos para as festas juninas a sensibilizaram.

Digno de menção é o fato de a aluna ter como companheiros de horário no Setor, outras crianças e não mais aquelas do ano anterior que a aceitavam e colaboravam espontaneamente para um bom relacionamento durante as aulas. Alguns dos colegas de horário, sobretudo uma menina, perturbavam o grupo de alunos durante as sessões e, em relação à garota agrediam-na, puxavam-lhe os cabelos, desfaziam a fita que os amarrava, arrebatavam-lhe o material de trabalho, sem que houvesse qualquer provocação por parte da menina. Procurava, naturalmente, apazi-

guá-los, evitando, todavia, muita interferência. Considero a "permissividade" um dos passos para obter boa disciplina... Mas, vejamos as reações da aluna em tela: a princípio, chorava discretamente, depois, aboliu o choro e começou a pedir-me diretamente socorro, emitindo sons vocais e saindo do seu lugar para vir a meu encontro, solicitar providências através de mímica. Possivelmente, por haver achado a minha ajuda insatisfatória, pois não atuava como vinda, passou a solicitar auxílio de uma menina mongolóide da mesma idade que ela, porém mais alta e mais forte e que lhe tomava as dores, não só a protegê-la mas revivendo, também, as agressões. Espero que acabe aprendendo a defender-se sozinha e a fazer-se respeitar pelos colegas, mas, até aqui, não o conseguiu. Observei, entretanto, que ao ser gratuitamente agredida, ela desanimava, chegando até a garatujar de novo. Em circunstâncias semelhantes às descritas acima, a aluna desenhou arvores sem copa, repetiu a forma do oito, insistentemente: em nuvens, as arvores, ou mesmo, em figura humana, da qual suprime os membros superiores e inferiores.

Certa vez, desenhou dois troncos de

arvores, no meio do papel, colocando neles flores e, acima, a direita, uma mandala negra e, do lado esquerdo, um olho bem elaborado.

Até junho, além das observações feitas por mim e referidas acima, eu pouco sabia da menina minha aluna, porém, durante a Semana do Excepcional (de 21 a 28 de agosto do ano corrente), movida pelo convite de Danielle Perin Rocha Pitta para participar deste I Ciclo de Estudos sobre o Imaginário, solicitei permissão para consultar o prontuário referente à menina e, obtendo-o, pude colher dados sobre a mesma. Procurarei resumi-los agora.

A. foi encaminhada à escola pelo SAMEX, trazendo diagnóstico de "encefalopatia infantil - anacusia bilateral (sequela de encefalite a virus por sarampo)" Foi examinada por dois especialistas em otorrinolaringologia, ambos confirmaram a "inexcitabilidade vestibular bilateral" e recomendaram reeducação e uso de aparelhagem.

As entrevistas da mãe da aluna com a assistente social (onde são freqüentes os SIC) e a anamnese obtida pela psicóloga, contem discordâncias provenientes de informes fornecidos pela genitora da menor. Há

referencia insistente acerca de uma queimadura de terceiro grau que levou a menina ao Pronto Socorro, quando tinha quatro anos de idade e ocasionada por uma lata de água fervendo, que caiu de um fogareiro sobre a pequena, num dia em que sua mãe estava ausente de casa. Todavia, vale mencionar, a garota não tem qualquer marca no rosto ou no corpo que possa lembrar ou provar tal ocorrência. Sua mãe diz haver sido A. uma menina muito sadia, ouvindo, falando, andando antes da queimadura e não dá qualquer importância ao sarampo mencionado pelo médico. Sua família, de nível sócio-econômico e cultural precário, reside numa casa. pequena, de apenas 5 cômodos, um quintalzinho, energia elétrica, sem saneamento. O pai tinha 55 anos e a mãe 50 quando a matricularam na escola, e, quanto ao numero exato de filhos do casal, até aqui constitui uma interrogação, pois sua mãe informou diferentes totais: cinco, sete, oito e até dezesseis, a mim própria, em conversa informal que tentei manter com a genitora de A. dentro do próprio Setor de Atividades Artísticas, momento em que lhe dei de presente um desenho da filha: um lindo navio, oferta que não foi, aparente-

mente, aprovada pela aluna.

Em relação à saúde familiar, a mãe da menina enfatiza o fato de não haver qualquer pessoa doente em sua família, ao contrário da de seu marido, onde há gente muito nervosa e acrescenta: a sogra, a cunhada e o próprio marido já estiveram internados como loucos (sic).

Conforme registro feito pela psicóloga escolar, a menina não foi submetida a testes psicométricos depois que entrou na escola, ela preferiu observar a aluna no recreio e classificou sua adaptação, no fim do ano letivo, como regular.

Na escolaridade, sua primeira professora fez referência ao isolamento da aluna na sala de aula, porém mencionou sua curiosidade e colaboração para aprender. As outras que, posteriormente, acompanharam a aprendizagem de A. fizeram avaliações favoráveis, chegando uma das professoras a dizer: "é uma ótima aluna, tendo possibilidades de melhor rendimento".

O atendimento logopédico vem sendo realizado e, no prontuário da aluna há registro de que ela já se tornou capaz de dizer umas palavrinhas em resposta a estímulo verbal imitativo.

Seu desenvolvimento social melhorou; talvez, até, se pudesse fazer um confronto correlacional entre a evolução gráfica e pictórica e sua participação em brinquedos coletivos. Quando cruza no caminho com pessoas adultas sorri, como se as tivesse cumprimentando, e, mesmo sofrendo, vez por outra, agressões gratuitas de certos colegas, continua a usar os brinquedos do pátio de recreio e a participar de jogos, sempre se fazendo acompanhar da menina mongolóide que lhe serve de "guarda-costas".

Resta-me lembrar que desde as primeiras garatujas até a fase do realismo descritivo já atingida, a menina tem procurado vencer dificuldades de adaptação, passando de um carente controle para atividade mais integrada, logrando desenvolver-se com relativa rapidez.

Talvez as orelhas enormes que pintava e, eventualmente, continua pintando, projetem não só sua problemática de privação auditiva mas também seu desejo de aprovação social. Seu diagrama, as cercas da casa, produzam conotação defensiva.

Mas o que é importante salientar: todo o processo vivenciado pela aluna revela uma maior abertura para a vida, um possi-

vel desprendimento do auto-retrato para uma representação do inundo exterior, tentativa promissora de um passeio saindo de si mesma, para uma comunicação através de recursos plásticos.

Se ela permanecer na escola, e continuar realizando atividades artísticas, espero, aceitará suas carências e ajudará, ela própria, a forjar na oficina interior do eu, soluções criadoras para atuar no meio familiar e escolar. Irã crescendo, não só fisicamente, porém em sua totalidade pessoal, e—quem sabe?—poderá conseguir quando adulta, garantir sua subsistência em profissão compatível, tornando realidade o sonho da REABILITAÇÃO.

BIBLIOGRAFIA

- 1 - ABBELE, F. Morino. O desenho e a cor como manifestações da sociedade infantil. *Gazeta Sanitária*, 1, 1969.
- 2' - AMARAL, F. de Villemor. *Pirâmides coloridas* de PFISTER, Rio de Janeiro, Ed. CEPA, 1966.
- 3 - AUGRAS, Monique. Arte e simbolismo. *Jornal Arte e Educação*, 14, jul . 1974.
- 4 - BARBOSA, Ana Mãe Tavares Bastos. *Teoria e prática da educação artística*. São Paulo, Ed. Cultrix, 1975.
- 5 - BREARLEY, Molly & HITACHFIELD, Elizabeth. *Gula prático para entender Piaget*. São Paulo , Gráf. Revista dos Tribunais, 1973.
- 6 - BUHLER, Charlotte. *A professora, o aluno e seus problemas*,. Rio de Janeiro, Ed. Fundo de Cultura, 1961.
- 7 - CAMPOS, Dinah Maryins de Souza. *O teste. do desenho como instrumento de diagnóstico da personalidade*.. 2. ed. Petrópolis, Ed. Vozes, 1969.

- 8 - CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de . símbolos.* Barcelona, Ed, Labor, 1969.
- 9 - DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica.* Buenos Aires, A Morrortu Ed., 1971.
- 10 - HUDSON, Tom. *Educação criadora.* s.l., Ed. Esco
linha de Arte do Brasil, 1974.
- 11 - LOWENFELD, Visktor. *El nino y su arte.* Buenos Aires, Ed. Kapelusz, 1958.
- 12 - LUSCHER, M. A cor como linguagem do incôncio .
Gazeta Sanitária, 1, 1969.
- 13 - MARINO, Divo. *O desenho da criança.* São Paulo,
Ed. do Brasil, 1957.
- 14 - MIEL, Alice. *Criatividade no ensino.* São Pau-
lo, Gráf. Revista dos Tribunais, 1973.
- 15 - NOVAES, Maria Helena. *Psicologia da criatividade--*
de. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1972.
- 16 - PAVEY, Don. O poder de transformar. *Jornal Arte*
e Educação, 14, jul., 1974.
- 17 - PIAGET, Jean, *A educação c a psicologia da cri-*

ança. S.l. Ed. Escolinha de Arte do Brasil,
s.d. Mimeog.

- 18 - RABELLO, Sylvio. *Psicologia da infância*. Rio de Janeiro, Ed. Nacional, 1937.
- 19 - READ, Herbert. Discurso de *abertura na assem_*
de fundação da INSEA. Paris, 05/ 07/
1954.
- 20 - _____.*Educación por el arte*. Buenos Aires, Ed. Paidos, 1959.
- 21 - _____. *O significado da arte*. 2. ed. Lisboa, Ed. Ulisseia, 1969.
- 22 - RODRIGUES, Augusto. O movimento das Escolinhas de Arte e suas perspectivas. *Jornal Arte e Educação*, 12, jul ., 1972.

O IMAGINÁRIO NA ARTE DE JOÃO CÂMARA
E FRANCISCO BRENNAND

Danielle Perin Rocha Pitta^{*}

* Socióloga e Coordenadora do Centro de Pesquisas sobre o Imaginário do IUNPS.

O tema por nós abordado foi determinado pelo desejo de expor a maneira pela qual o conhecimento das "estruturas antropológicas do imaginário" permite a apreensão de uma obra de arte em seu significado essencial. Foi determinado também pelo desejo de poder expor os trabalhos de Francisco Brennand e João Câmara, dois grandes artistas cuja obra deve ser conhecida e compreendida na medida em que representam uma interpretação elucidativa da nossa conturbada época atual.

No decorrer de nossa exposição abordaremos diversos pontos. A confluência destes pontos possibilitará a compreensão da análise aqui desenvolvida. Assim iremos expor, de maneira breve, em que consistem "as estruturas antropológicas do imaginário" e em seguida, sobrevoar a evolução dos movimentos artísticos modernos, o que nos permitirá situar historicamente a arte atual. A partir daí poderemos, então, analisar as obras de Brennand e Câmara.

O que hoje, só hoje, começamos com dificuldade a perceber e introduzir nas ciências sociais, já foi, há muito tempo, sentido pelos artistas e fartamente expresso em suas obras. Esta a importância do nosso enfoque. Queremos dizer que o estudo do Imaginário, ora em

preendido e que esbarra com inúmeros preconceitos por parte dos "cientistas", já é uma realidade antiga para a sensibilidade apurada do artista. Para demonstrar o conhecimento pelos artistas da importância das mensagens do inconsciente, poderíamos nos deter em qualquer tipo de expressão artística: literatura, música, escultura, etc. Como nos interessam, porém, dois pintores - essencialmente pintores embora Brennan seja também ceramista e tapeceiro, e Câmara, gravador - ficaremos no campo da pintura.

Antes porém de enveredar pelos movimentos culturais, vamos expor a tese de Gilbert Durand, professor titular de Antropologia Cultural e Social da Universidade de Grenoble/França, autor do livro: As estruturas antropológicas do Imaginário.

O ponto de vista antropológico escolhido por Durand, em seu estudo, se define como: "o constante intercâmbio existente, no nível do Imaginário, entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas provenientes do meio cósmico e social". Assim o estudo do Imaginário implica conhecimentos nas mais variadas ciências (psicologia, geografia, his-

tória, mitologia, etnologia, lingüística, literatura, etc.) e, além disto, implica o conhecimento de grande número de culturas, permitindo UM estudo comparativo e permitindo, ainda, perceber o Imaginário como função dinâmica organizadora. Função que organiza os elementos externos a partir de uma estrutura dinâmica interna.

O estudo do Imaginário baseia-se, em parte, nos trabalhos do Psicanalista suíço C. g, Jung que pode observar, durante longos anos de prática clinica, a reformulação espontânea, por doentes mentais, de mitos e símbolos de culturas arcaicas que eles, os doentes, não tinham condições materiais de conhecer. Donde Jung deduziu a existência de "moldes" universais de pensamento.

Para Jung, a passagem da percepção e do sentimento para a formulação de uma idéia efetua-se através da imagem primordial ou arquétipo que se apresenta, durante esta operação, sob forma de símbolo.

Baseia-se, também., o estudo do Imaginário, nas teorias do filosofo francês Bachelard que se preocupou com as revelações feitas através da poesia e considerou a imaginação como um principio ou mecanismo organizador.

Comparando diversas teorias de áreas de estudo aparentemente afastadas, G. Durand escolheu, *para* o estudo do Imaginário, uma bipartição opondo dois regimes de imagens: o regime diurno e o noturno, subdividindo-se o regime noturno, em duas estruturas: sintética e mística.

Esta repartição é colocada em paralelo com as estruturas da reflexologia - escola de Betcherev - que determina três gestos fundamentais: a posição do corpo (vertical-horizontal) a deglutição (o trajeto interno da alimentação) e a copulação (a rítmica sexual).

A dominante de posição é associada às matérias luminosas, visuais e às técnicas de separação e purificação, que têm por símbolos as armas e as flechas. A dominante de deglutição é associada às matérias da profundidade (a água ou a terra cavernosa), aos utensílios recipientes (cálices, cofres). Os gestos rítmicos projetam-se no ritmo das estações e dos astros, tendo como símbolos freqüentes a roda e as variações da roda.

O regime diurno da imagem, ligado a luz, e à claridade, é definido como sendo o regime da antítese e reúne os símbolos "theriomorphos" trazendo a imagem do monstro devorador; o sim-

bolismo animal ligado ao "terror diante da *mutação* e diante da morte devorante"; os símbolos "nyctomorphos" ligados à água, que tanto pode ser sombria e catastrófica como límpida e pura; os símbolos "catamorphos", ligados à queda. A arma vem como símbolo conseqüente, permitindo a luta contra esses perigos. Desse modo, os símbolos ascensionais, de elevação, tais como o anjo, o céu, o cume, o chefe permitem uma reação contra os perigos iminentes.

O regime noturno da Imagem, ligado à intimidade, ao aconchego, é definido como sendo o regime da eufemização e reúne os símbolos de inversão, trazendo a imagem do refúgio.

Desta classificação de imagens G. Durand deduziu a existência de três estruturas fundamentais que retratam o tipo de reação de um indivíduo ou de uma cultura diante da angústia fundamental causada pelo tempo e pela morte.

A estrutura mística, compreendida no regime noturno, é uma reação, por parte do indivíduo ou do grupo social, de participação harmoniosa da natureza. O indivíduo ou o grupo, di-

ante do perigo, tende a abstrai-lo ou caricaturá-lo de maneira a que seja inutilizado como agressão, permitindo-lhe participar da natureza.

A estrutura heróica, pertencente ao regime diurno, e, ao contrário, uma reação de luta aberta contra o perigo: a personagem, de arma em punho, enfrenta o monstro devorador.

Finalmente a estrutura sintética, pertencente ao regime noturno, e ligada à rítmica sexual, é uma solução ou que une os dois opostos (místico-heróico), ou que apresenta uma continuidade histórica, uma solução no tempo.

De posse desta visão de base da teoria que adotamos, veremos, agora, como se desenvolveu historicamente a nossa (ocidental) concepção da arte.

Sabemos que, em reação ao Classicismo movimento cultural que teve seu apogeu no século XVII, essencialmente baseado no cartesianismo e procurando conceber uma obra objetiva e despersonalizada - surgiu o Romantismo, tentando reabilitar a expressão personalizada, o sentimento e a imaginação. Inúmeras páginas de grande beleza ilustram os objetivos desses movimentos, mas este não é o nosso assunto.

A nós interessa acompanhar a evolução da pintura nesta época de reação ao racionalismo. primeira grande Escola que encontramos é a Expressionista, escola de iniciativa alemã surgida em 1905. O primeiro grupo denominava-se "Die Bruke" (A ponte): ponte unindo o visível da realidade ao invisível da alma. Dispersado durante a primeira guerra e reconstituído em seguida, foi, posteriormente, perseguido pelo nazismo. Hitler chegou a organizar uma exposição para mostrar a "degeneração da arte na civilização capitalista burguesa". O movimento só voltaria a surgir depois da segunda guerra. No Brasil, com fases da obra de Osvald Goeldi e Candido Portinari.

O Expressionismo opõe-se aos princípios do Impressionismo, que tinha por objetivo não expressar sentimentos e, sim, apenas " registrar sensações visuais, luminosas e coloridas".

Na mesma época desenvolveu-se na França outro movimento na pintura: o Fauvismo, apegado ao uso de cores vivas e puras, sem delicadezas "para traduzir o que existe de mais vital na natureza humana". Desta mesma época é o Cubismo, que procura descobrir a estrutura das formas, libertar-se da "milénar escravidão

dão da sensação visual".

Um pouco mais tarde,, na Suíça, surge o movimento Dadaísta, formado por pessoas revoltadas contra os horrores da guerra e declarando que "não adiantava pensar, raciocinar, conduzir-se conscientemente num mundo que havia perdido a razão" ao ponto de organizar uma guerra. Influenciados por Freud aderiram ao "automatismo psíquico", à expressão direta do inconsciente. Foi o movimento precursor ao Surrealismo.

O Surrealismo, que surge em Paris em 1924, é a aplicação da doutrina de Freud. Procura evitar, na criação, "qualquer intervenção do raciocínio ou da reflexão intelectual".

A visão retrospectiva desses movimentos era necessária, acreditamos, na medida em que os artistas a serem por nós estudados são contemporâneos, não podendo assim, escapar de uma certa determinação conseqüente desta evolução de valores atribuídos à imaginação. A nossa finalidade, com a análise que se segue, será demonstrar o que há de universal na obra de arte relacionado com o inconsciente coletivo, os arquétipos, e a influên-

do meio físico e social relacionada com 'impacto sócio-cultural sobre o regime ' das Imagens". Idéia, aliás, defendida por Gilberto Freyre em ensaio publicado no seu livro "Vida, Forma e Cor" em 1962, onde expressa a necessidade de uma arte com assuntos "a um tempo originalmente brasileiros e amplamente universais em seus apelos e formas", e onde já atribui ao imaginário o seu devido valor escrevendo a respeito da imaginação criadora: "sem essa imaginação, e que estudo, experimento, experiência passam a ser apenas exercícios aridamente acadêmicos ou técnicos e infecundos. A imaginação criadora aplicada à pesquisa explica os triunfos obtidos no plano mais alto da criatividade por um Picasso; e no mesmo plano, ou em plano mais modesto, por vários dos mais significativos artistas não só do nosso tempo como de outras épocas .

Chegando, agora, a Francisco Brennand João Câmara deixamos claro que não é nossa intenção, neste trabalho, apresentar uma teoria evolucionista, prestando-se às críticas formuladas por Duvignaud em "Sociologia da Arte", mas sim mostrar uma base universal na criatividade humana paralela a pró-

estrutura fisiológica do homem, sem ' I
por isso minimizar a influência direta das I
condições sociais e culturais na criação ar
tística. I

Para melhor entendimento da seqüencia de nossa exposição precisamos definir os termos "schéme" e "arquétipo". G. Durand ' define "schéme" como sendo a "generalização dinâmica e afetiva da imagem; ele faz a junção... entre os gestos inconscientes da sensori motricidade, entre as dominantes e as representações. Os "schémes" formam o esqueleto dinâmico, a tela funcionai da imaginação.

"Os arquétipos" constituem as substan_tificações dos "schémes"; são os intermediários entre os "schémes" subjetivos e as ima_gens fornecidas pelo meio ambiente. Seriam , segundo Jung, " o estado preliminar, a zona matricial da idéia", constituindo " o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais".

Francisco Brennand nasceu em 1927, no Engenho São João da Várzea, Recife, Pernambuco. Brennand é de origem aristocrática, de descendência holandesa e recebeu influências culturais principalmente inglesa e fran-

cesa .

O importante para a compreensão de uma obra não é o estudo dos símbolos em si. O importante é procurar se determinar o trajeto psicológico característico do artista.

Quem tem a felicidade de penetrar a intimidade do atelier de Francisco Brennand ' surpreende-se não somente pelo ambiente ' grandioso como pela sensação da presença do sagrado e do maravilhoso que se desprende ' do conjunto da sua obra.

A cerâmica de Brennand caracteriza -se por um profundo isomorfismo.

Três características impõem-se, de imediato, ao observador como representações essenciais para o artista: em primeiro lugar ' a forma redonda, lisa e harmoniosa; em se gundo, as formas recipientes, ocas, prontas a receber um conteúdo; e, finalmente, as for mas redondas transpassadas por um objeto , com frequência um prego.

Partindo destas observações, podemos ligar facilmente estas formas arquetípicas ' a um só "schéme", que é o "schéme" do aconchego na intimidade. Este aconchego sendo característico da estrutura mística do Ima-

ginário. Mística no sentido dado por Durand ou seja, no sentido em que "se conjugam a vontade da união e um certo gosto da secreta intimidade". O termo místico não tem aqui um sentido religioso, referindo-se a uma atitude psíquica específica na qual se inclui "uma fidelidade fundamental, uma recusa de sair das imagens familiares e aconchegantes", "uma tenaz fidelidade à quietude primitiva, ginecológica e digestiva".

Esta estrutura mística subdivide-se em quatro subestruturas, sendo uma delas extremamente preciosa para a interpretação de Brennard. Caracteriza-se ela pelo "realismo sensorial das representações ou ainda pela vivacidade das imagens". Este tipo de estrutura mística caracteriza-se, ainda, pela faculdade de sentir em sua intimidade e profundidade a natureza dos seres e dos objetos. Trata-se da "aptidão intuitiva" inseparável da criação artística.

É neste ponto que, a estrutura do imaginário determinada permite a análise individual de cada trabalho, ressaltando o que tem de arquetípico e, conseqüentemente, de universal. Bem como o que tem da influência do meio ambiente do artista.

Freqüentemente, Brennan inspira-se na arte pré-colombiana. Esta inspiração justifica-se na medida em que desta arte ele retira o que corresponde a sua forma de sensibilidade: as formas redondas, "contenantes", de uma simplicidade essencial. Inspira-se também na preciosidade dos metais das esculturas pré-colombianas, reproduzida na preciosidade do brilho, da cor e da textura lisa das cerâmicas, preciosidade que simboliza intimidade, não somente pela sua cor como pelo "peso substancial que lhe confere a natural ou artificial digestão" à qual ela é assimilada". Neste caso o ouro é o "sal fundamental que polariza toda a operação alquímica". As cores e o brilho da cerâmica de Brennan lembram o ouro na concepção alquímica: "uma substância escondida, secreta, não o vulgar metal, aurum vulgi, mas o ouro filosofal, a pedra maravilhosa, lapis invisibilitatis, aléxipharmakon, "tintura vermelha", elixir de vida", "corpo de diamante", corpus subtile, etc *

A esta constelação de imagens referentes aos mistérios da intimidade, da essência, de caráter u
vem unir-se, por vezes, um elemento agressivo freqüentemente um prego atravessando retorcida

(*) Citado por Bachelard, *Formation de l'Esprit Scientifique* p. 120.

mente a harmonia íntima. A nosso ver estaria aí um elemento atual, histórico-geograficamente. O artista parece expressar assim a harmonia íntima destruída, ferida por uma sociedade hoje freneticamente em busca de valores materiais superficiais.

Veremos, agora, o bestiário criado pelo artista, produzido tanto na cerâmica como em pintura ou tapeçaria. Na cerâmica são gansos, tatus, tartarugas que apresentam sempre o mesmo formato redondo, essencial, harmonioso, uterino. A figura aparece como pretexto para a conformação de uma harmonia. No entanto, existem também animais fantásticos que, esses, seriam produto do imaginário nordestino apreendido pelo artista. Hermilo Borba Filho escreveu a este respeito: "Venho insistindo no que se refere à arte do Nordeste, abrangendo a literatura, a pintura, a escultura, o teatro, na divisão que Vargas' Iloa estabelece entre a realidade-real e a realidade-imaginada, campo onde o artista se movimenta numa região ~~era~~ que o mágico, o fantástico, o maravilhoso andam de mãos dadas com a realidade". Realidade tão genialmente descrita pelo escritor Ariano Suassuna, que, não pode ter deixado de influenciar Brennand.

Nota-se principalmente que o bestiário de Brennand não é agressivo. Em Brennand os animais fazem parte da natureza, harmonizam-se com ela, enriquecem-na. O trajecto imaginário continua sendo pois o mesmo, seja nas formas, seja nos motivos figurados.

Na pintura e na tapeçaria notamos primeiramente as flores em forma de mandala - mandala significando centro - ligada a uma simbologia do labirinto, da casa, "onde palpita o centro misterioso da intimidade: nosso eu, nosso centro propriamente dito" (S. A. I. Durand). Pintando um floral, o artista pernambucano cria um universo fechado, harmonioso pela forma, vivo e palpitante pelas cores: "e um aspecto de vivacidade concreta, tanto sensorial quanto imaginária 'da fantasia mística'" (G. Durand). As cores de Brennand 'revelam a significação íntima' da natureza e criam um universo que exclui automaticamente todo tipo de agressão externa. A solução oferecida por Brennand à angústia existencial é a criação de uma harmonia donde esta seja absolutamente excluída. Através da flora e fauna regionais, Brennand propõe uma solução universal à nossa

angústia.

Poderíamos desenvolver ainda mais este estudo, interpretando individualmente cada símbolo utilizado por Brennand, no entanto consideramos que a aproximação aqui proposta seja suficiente para demonstrar a maneira pela qual o conhecimento das estruturas antropológicas do Imaginário permitem apreender a unidade básica de uma obra de arte. Trata-se de uma leitura da obra em outra dimensão, mostrando "o esforço do ser para erigir uma esperança viva versus e contra o mundo objetivo da morte" (G. Durand)?"

João Câmara Filho nasceu em 1944, na Paraíba. Descendente de uma família de classe média, reside em Olinda, Pernambuco. As pinturas de Câmara caracterizam-se primeiramente pela presença constante da figura humana, porém uma figura humana muito particular, pois apresenta-se como extremamente viva e comunicativa! Ao contrário das personagens de retratistas tradicionais que representam uma situação estática, uma auto-suficiência na expressão e no equilíbrio estético, as personagens de João Câmara entram imediatamente em diálogo direto com

o observador, agredindo-o com inúmeras perguntas. Se compararmos, por exemplo, "A crucificação: o cristo de São Plácido" de Velazquez e o cristo crucificado de Câmara, seremos imediatamente surpreendidos pelo imenso discurso produzido pela pintura de Câmara: o cristo de Velazquez transmite um sentimento profundo de melancolia, quase de fatalidade, mas é um sentimento estático, finito, enquanto o cristo de Câmara, com seus olhos abertos, os rostos que o circundam, com sua simbologia, seus contrastes agressivos, entorna um carregamento de perguntas, dúvidas, testemunhos sobre o espectador, que, se não for de forte constituição psíquica, optará pela fuga.

Se uma característica das personagens de Câmara e o diálogo com o espectador, outra é o diálogo interno na pintura: ou entre dois personagens, ou entre um personagem duplo ou entre um personagem e a simbologia que o circundam. A arte de Câmara nunca é descritiva, e essencialmente interrogativa.

Estas observações que ressaltam o caráter dialético do pintor, leva-nos a i_

dentificá-la com a estrutura sintética do Imaginário.

As características da estrutura sintática são em parte a faculdade de reunir' a um só tempo as respostas místicas e heróicas, e, em parte, a faculdade de dar aos problemas existenciais uma solução no tempo. Estrutura baseada essencialmente sobre a coerência dos opostos.

Este desejo de harmonizar os opostos, dramaticamente, está sempre presente' na obra de João Câmara, numa procura do essencial que seria simbolizado pelas formas redondas, quase sempre pequenas, pesadas, e maciças esferas presentes na tela. Frequentemente, o quadro, separado ao meio, empreende uma discussão de metade para metade, mas sempre impondo ao observador o seu testemunho e participação.

Diz G. Durand que esta forma contrastante própria da estrutura sintética "constitui a ossatura do drama teatral propriamente dito: tragédia clássica, comédia, como drama shakespeariano ou romântico, e talvez até a arte do romance e do cinema". É, realmente, o drama que emana dos quadros de João Câmara.

Outra característica da estrutura sintética é a de querer dominar o tempo e o espaço. E isto Câmara consegue com incrível facilidade: o espaço ele divide, multiplica, torce, dobrando-o absolutamente ao seu desejo. E para o tempo, toma as maiores liberdades, seja reunindo passado, presente e futuro como em sua série "cenas da vida brasileira", seja reunindo, num mesmo tempo, cenas realizadas em espaços diferentes. Tempo e espaço na obra de Câmara são marionetes inofensivas. Não só ele maneja o espaço e o tempo sociais como também não os diferencia do espaço-tempo interior, misturando, interpenetrando o que convencionalmente chamamos de sonho e realidade. Existe, ainda, a dialética entre a vida pública e cenas de uma "intimidade constrangedora", reunidas na mesma tela.

o pintor: "Eu pinto o instante transformado de uma percepção cética. Os extremos se tocam não por minha culpa", (lito

Haveria alguma ligação entre as imagens duplas de João Câmara e o desdobramento das representações nas artes da Ásia e as Américas constatado e comentado por Le

vi-Strauss em sua Antropologia Cultural?

Na vizinhança destas figuras encontra,, se, além das esferas, um símbolo que parece' ser a junção de um círculo e um triângulo que representaria o intelecto criativo incluindo a essência do ser. Assunto talvez da dialéti- ca desenvolvida na tela e com o observador,

Ao considerarmos as imagens femininas' do artista, podemos relacioná-las com a ima- gem de alma proposta por Jung: ânima sendo o elemento feminino do inconsciente masculi- no. Jung descreve vários tipos de ânima, le- vando-nos a considerar que a ânima de João ' Câmara se apresentaria como sendo do tipo in- quisidora, o olhar e a atitude propondo inú- meros desafios. As mulheres, por exemplo, que acompanham o Cristo, tanto na roupagem, como na atitude, como na expressão (uma quase sor- ridente) nos símbolos que ostentam, pratica- mente rodeiam o observador com uma trama de perguntas, suposições e insinuações que o cẽ locam na posição de Édipo diante da esfinge: na obrigação de responder ao enigma se qui_ ser continuar vivo psiquicamente.

Esta rápida visão da obra de João Câma- ra permite uma aproximação do que existe de universal e de regional na obra do artista.

Universalidade nos temas, com a constante da dialética do drama, sendo que "a síntese não é uma unificação como a mística, ela não tem por finalidade a confusão dos termos mas a coerência salvaguardando as distinções, as oposições" (G.Durand). Universalidade também dos símbolos empregados, em grande coerência com a situação presente na tela, como que demonstrando a perenidade do drama e a essência de seu enredo.

Regionalismo, no tempo e no espaço, na representação de personagens históricas reais, nos objetos de uso atuais, na tela sem natureza das nossas cidades.

A estrutura sintética do Imaginário, que determinamos como sendo característica da pintura de João Câmara, é caracterizada por um traço que encontramos ainda como sendo de primeira importância para o artista: "a vontade de acelerar a história e o tempo a fim de aperfeiçoá-los e de dominá-los". Esta é pois a solução que o pintor propõe à angústia existencial.

Finalizando, destacaremos os pontos de maior importância que foram levantados durante nossa exposição.

Primeiramente foi exposta a existência de estruturas do imaginário demonstrada por Gilbert Durand. Em seguida, acompanhamos a evolução nos movimentos culturais da valorização crescente atribuída à expressão do inconsciente, e conseqüentemente ao imaginário, o que nos permitiu analisar a obra de dois artistas em seu significado essencial.

O caminho assim percorrido, considerando que cada estrutura implica um sistema lógico, leva-nos à observação de que uma obra de arte propõe um sistema coerente de resposta aos problemas sociais e existenciais. No caso dos artistas considerados foram propostas duas respostas distintas: uma de eufemização da angústia e sua conseqüente negação através da construção de uma harmonia, característica da estrutura mística; outra, de resolução de forma dialética permitindo a dominação do tempo e do espaço. Destas observações podemos tentar deduzir qual seria o papel do artista na sociedade, dizendo que, a nosso ver, o artista, através de estruturas básicas, de imediata compreensão, proporia, pela liberdade de sua criatividade, novas perspectivas, novas possibilidades de ação. Neste sentido, o artista é

freqüentemente um contestador. "A verdade ' não é propriedade exclusiva das inteligências científicas. Novas intuições, novos modos de percepção, novos limites para a metáfora, são outros tantos aspectos da mesma realidade visada pela ciência e, potencialmente, quiçá mais abrangentes como visão do mundo sensível. Artistas e cientistas constituem uma fraternidade da imaginação, sujeita às mesmas pressões da História e interdependente em seu desenvolvimento", diz Stanley Kunitz em "A Kind of order, a Kind of Folly".⁶

Terminaremos com uma frase de Francis Ponge citada por G. Durand: " O homem... por sua atividade a domina-lo arrisca de alienar de si o mundo; ele deve a cada instante, e eis a função do artista, pelas obras de sua preguiça, a ele reconciliá-lo".

BIBLIOGRAFIA

- 1 - BACHELARD, G. *Formation de l' esprit scientifique.* Paris Vrín, 1947.
- 2 - CIRCÉ - CAHIERS DE RECHERCHES SUR L'IMAGINAIRE. Chambéry, Centre de Recherche sur l'imaginaire, 1969-
- 3 - DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l' imaginaires.* S.l., Bordas, 1969 .
- 4 - FREYRE, Gilberto. *Vida, forma e cor.* Rio de Janeiro, J. Olympio, 1962 . 396p.
- 5 - JUNG, CG. *Les types psychologiques.* Geneve , Georg, 1950.

ENCÉFALO, NEURÔNIOS, NUTRIÇÃO E CRIATIVIDADE

Nelson Chaves^{*}

* Consultor Científico do Instituto de Nutrição da Universidade Federal de Pernambuco.

Antes de abordarmos o teca da criatividade propriamente dita é indispensável revermos, pelo menos sumariamente, a morfologia do encéfalo, sua estrutura, suas genéticas e a influência do ambiente sobre seu desenvolvimento.

Os animais assemelham-se quanto à morfologia do encéfalo e comportamento. As diferenças são, sobretudo, quantitativas, relacionadas a evolução orgânica, à filogênese. À medida que os animais situam plano mais alto na filogênese, o encéfalo torna-se mais desenvolvido e mais complexo e, dentro do encéfalo, o telencéfalo, denominado cérebro, apresenta características que permitem diferenciar os animais entre eles, os primatas inclusive o . O telencéfalo e, sobretudo, uma de partes, o córtex cerebral, são muito desenvolvidos nos macacos superiores e no . Apresentam ondulações chamadas circunvoluções ou girus, e sulcos separando-as umas das outras.

A base anatômica do sistema nervoso é o neurônio ou célula nervosa que se apresenta sob várias formas, as quais podem ser agrupadas em três tipos: o neurônio multipolar, o bipolar e o monopolar; estes úl-

timos são específicos da sensibilidade.

Ao lado dos neurônios há, no encéfalo, outro grupo de células que constituem a neuroglia, a qual não tem função na elaboração ou na condução nervosa; tem, sim papel importante na nutrição dos neurônios na sua proteção, na formação da bainha de mielina, que é uma estrutura constituída de proteínas, lipídeos, colesterol, ácidos graxos insaturados, indispensável à condução do impulso nervoso e, por conseguinte, às funções nervosas.

O neurônio multipolar dispõe de um prolongamento longo, com poucas ramificações, chamado cilindro eixo, que termina em forma de pincel, e outros prolongamentos múltiplos, curtos, ramificados, assemelhando-se a galhos de árvores, que se chamam dendritos. O contato de um neurônio, através das terminações do cilindro eixo, com ramificações dos dendritos denomina-se sinapse. O neurônio isoladamente tem pouca significação funcional, mas o contato com outros neurônios através das sinapses é que assegura a atividade nervosa, qualquer que ela seja. Quanto maior for o numero de sinapses, melhor será o funcionamento do encéfalo, pois são mais facilitadas as comunica-

ções. Por exemplo: se compararmos o encéfalo da topeira, o do cão e o do homem verificaremos maior número de neurônios por área no encéfalo da topeira. Entretanto, o grande número de sinapses é característico do ser humano, o que lhe assegura a grande superioridade intelectual.

Os neurônios procedem dos neuroblastos durante a vida embrionária e praticamente não se reproduzem após o nascimento, de modo que o indivíduo nasce com o equipamento neuronal definitivo. As células da neuroglia é que continuam se reproduzindo durante toda a vida. Admite-se, contudo, que alguns neurônios, sobretudo os do cerebelo, ainda se reproduzem até um ano após o nascimento. Esta reprodução é pouco significativa e não tem repercussão no desenvolvimento do encéfalo. Após o nascimento, os neurônios crescem, desenvolvem-se; as fibras nervosas mielinizam-se; aumenta o número de dendritos, o que permite ampliar o número de sinapses, facilitando, assim, a comunicação.

Para que ocorra a reprodução dos precursores dos neurônios, da neuroglia, o crescimento dos neurônios e formação de novas sinapses, é preciso uma suplência ade-

quada de nutrientes desde a vida embrionária até a adolescência. É, entretanto, maior o desenvolvimento do encéfalo humano nos três primeiros anos de vida. O encéfalo de uma criança, ao nascer, tem 25% do peso do encéfalo do adulto; com um ano de idade, 70%
14 15

; com três anos, 80% ; com quatro anos, 90% (5). O crescimento do encéfalo de têm-se praticamente entre os seis e oito anos de idade. No chimpanzé, o período de maior crescimento do encéfalo ocorre durante a vida embrionária; assim, a época do nascimento, esse animal possui 60% do encé
10

falo do adulto . Nessa etapa, seu sistema nervoso é mais desenvolvido do que o de uma criança.

O número de neurônios é muito elevado, admitindo-se que no córtex cerebral ha 13,5
~ 7 9 ..

bilhões a 14 bilhões de neurônios .BOVET , Prêmio Nobel italiano, afirma que nas pessoas mais inteligentes apenas 10 a 15% dos neurônios estão em atividade contínua; atualmente ele está trabalhando no sentido de descobrir uma substância que aumente o número de neurônios em funcionamento. É claro que um indivíduo que dispuser de 30 a 40% dos seus neurônios em atividade estará em condições muito superiores para toda a ati-

vidade nervosa superior: memória, inteligência, raciocínio, consciência, criatividade, etc.

O encéfalo, ao contrário do que se pensava, tem um metabolismo muito alto, utilizando bastante glicose, proteínas, vitaminas e elementos minerais. A glicose, de se constituir um material energético do neurônio, da formação a três substâncias químicas de suma importância para o sistema nervoso: o ácido glutâmico, a glutamina e o ácido gama-aminobutírico; da origem ainda a síntese de diversos aminoácidos.

O metabolismo protéico do encéfalo é muito elevado e qualquer carência de proteína repercute não só no seu crescimento e desenvolvimento, como também na mielinização de suas fibras nervosas e na atividade nervosa. Alguns aminoácidos tem funções muito específicas sobre o sistema nervoso, como o ácido glutâmico, a fenilalanina e a tirosina, e o triptófano. Da tirosina ou da fenilalanina originam-se as catecolaminas, precursoras de dois hormônios (a noradrenalina e a adrenalina), de grande importância no estado emocional.

A noradrenalina e a adrenalina são e

laboradas pela parte medular da glândula supra-renal, pelos gânglios simpáticos e também neurônios do encéfalo, inclusive do hipotalamo. Nas emoções de raiva, de medo, de angústia, há elevação de adrenalina no sangue e maior eliminação pela urina. O gato e o cão enfurecidos apresentam teores altos de adrenalina no sangue. A dilatação das pupilas, o arrepio dos pelos, o aumento da frequência cardíaca, a respiração e o consumo de oxigênio resultam dessas descargas de adrenalina. Um homem, depois de uma emoção forte, na qual houve taquicardia acentuada, descarga de adrenalina e aumento do metabolismo tissular, é tomado por acentuada sensação de fadiga. É que o metabolismo ao nível dos músculos aumentou consideravelmente a formação do ácido lático, responsável por essa sensação. Von EULER (2) revelou, numa companhia de aviação, que os tripulantes, depois de mais de três horas de vôo, apresentavam elevação da adrenalina no sangue. Um certo teor de adrenalina no organismo é indispensável a regulação do mesmo e a um estado emocional característico de todos os indivíduos. Nas crianças com desnutrição grave, constata-se diminuição da noradrenalina e da adrenalina, o que pro_

duz um estado de apatia, de hipoemotividade e de depressão.

Um outro aminoácido de grande importância no comportamento é o triptofano, do qual e formada uma substância chamada serotonina, que é um neurotransmissor. Tem sido constatada deficiência de serotonina em pessoas portadoras de depressão nervosa e no encéfalo de suicidas. - Uma das características primordiais da desnutrição grave em crianças é a apatia, na qual também ocorre diminuição da serotonina. Uma criança apática, desinteressada pelo ambiente que a cerca, tem uma capacidade de comunicação muito inferior; daí a diminuição da capacidade de aprender e a muito reduzida criatividade.

O córtex cerebral, mais desenvolvido no homem, divide-se em lobos, em partes, que pareciam diferentes órgãos. Entretanto, atualmente, sabe-se que ele funciona como um conjunto porque as diferentes partes comunicam-se entre si pelas fibras nervosas de associação. Por outro lado, o córtex cerebral mantém estreita relação com outros segmentos inferiores do encéfalo, como tálamo, hipotálamo, complexo amigdalóide, núcleo caudado, núcleo ventricular, etc,

que se comunicam com o córtex e participam ativamente de todas as suas funções.

De uma maneira mais esquemática, podemos dizer que o lobo occipital posterior é o centro de percepção visual; o lobo temporal, muito desenvolvido no homem, e o centro da percepção auditiva e um ponto de armazenamento da memória; o lobo parietal é o centro da sensibilidade geral, recebe os estímulos da pele, dos músculos, dos tendões, das articulações; e o lobo frontal constitui a área da motilidade voluntária, da motilidade extrapiramidal, e uma parte dele, a chamada área pré-frontal, ou pólo frontal, é considerada o centro da inteligência, da iniciativa e da criatividade.

Através dos órgãos do sentido, somos informados do mundo exterior e, sobretudo, através do lobo frontal somos capazes de atuar, seja por movimentos, por idéias, etc. Mas se nós separarmos a parte receptora da parte efetuada, a execução não se faz. A área pré-frontal é também de grande importância para o armazenamento da memória, ao lado do lobo temporal. As lesões deste último ou do lobo frontal fazem reduzir ou desaparecer completamente a memória presente. As lesões da artéria cerebral média,

principal irrigadora desses lobos, faz a pessoa esquecer o presente e lembrar-se do passado; e que a memória passada já estava sepultada nas partes inferiores do córtex cerebral, provavelmente no tálamo; daí pessoas mortas aparecerem como vivas e o ressurgimento de fatos que já pareciam completamente esquecidos. Fato interessante e que a memória visual não é armazenada no lobo occipital, responsável pela percepção visual, e sim, transportada através de fibras nervosas para o lobo temporal e para a área pré-frontal.

É a riqueza de fibras de associação, ligando os diferentes lobos do córtex cerebral, que constitui uma das bases da superioridade intelectual. Admite-se que a genialidade artística, científica, etc., esteja ligada, em parte, a essa estrutura, que é predeterminada geneticamente.

Uma das características diferenciadoras entre o homem e os demais mamíferos é a existência de estruturas anatômicas para a linguagem falada e escrita. Os animais tem a sua linguagem, através dos cantos, dos urros, dos gritos, dos gestos, etc., mas a capacidade de falar e escrever é peculiar ao homem. É que existe no lobo occipital uma

estrutura definida responsável pela linguagem visual, que é receptora. No lobo temporal, por sua vez, existe outra estrutura anatómica responsável pela aprendizagem de palavras; é também receptora. No lobo frontal existe uma área muito complexa responsável pela execução da palavra e próximo a ela há uma outra área responsável pelo ato de escrever. Admite-se que no córtex cerebral do chimpanzé, na área motora, há uma estrutura semelhante a do homem¹⁰. O uso da linguagem falada e escrita, bem como o da leitura, constituem os principais estímulos do desenvolvimento do córtex cerebral, da atividade nervosa superior e da aprendizagem. O reduzido uso da linguagem, como ocorre nas populações que vivem isoladas, condiciona uma redução da atividade funcional do encéfalo.

Do mesmo modo, os estímulos visuais, os auditivos e motores tendem a promover o desenvolvimento intelectual. Animais criados no escuro têm córtex occipital subdesenvolvido. Igualmente os privados de som tem o córtex temporal subdesenvolvido. A atividade motora, por sua vez, promove o desenvolvimento de outras atividades do córtex cerebral em virtude das comunicações. A mo-

delagem, por exemplo, é um processo importante para desenvolver a atividade intelectual global da criança. Os gestos dos oradores constituem estímulos globais que ativam a memória, o raciocínio, a inteligência e a criatividade.

As crianças que vivem em microambientes pobres, onde há deficiência de estímulos motores, sensoriais e intelectuais, portadoras de desnutrição tem deficiência mental que pode ser irreversível, dependendo da intensidade e da duração da atuação de fatores negativos, sobretudo se incidem no período crítico do desenvolvimento do encéfalo: durante os dois primeiros anos de vida pós-natal.

Durante algum tempo predominou a teoria poligênica da inteligência, sendo citados exemplos de famílias constituídas por indivíduos intelectualmente desenvolvidos e de famílias onde eram freqüentes as manifestações de deficiência intelectual e mesmo de debilidade mental. Essa teoria foi sustentada por Sócrates e Platão, tendo diversos seguidores. Posteriormente, Locke defendeu a teoria de que a inteligência era o resultado da experiência, da luta pela sobrevivência ou, em outros termos, um produ.

to do meio. (17) Houve exagero por parte dos russos e norte-americanos, marginalizando o papel da hereditariedade. Entretanto, atualmente assume-se uma posição eclética: papel da hereditariedade é indiscutível, mas o papel desempenhado pelo meio é mais importante, não somente no que diz respeito à inteligência e à memória, como à criminalidade.

Os genes, que são estruturas químicas formadas pelo DNA e proteínas, precisam de oportunidades para se desenvolver, se manifestar. Uma doença hereditária do sistema nervoso, por exemplo, manifesta-se muitas vezes na adolescência ou na idade adulta. Se um indivíduo tem uma estrutura genética predeterminada, mas não recebe, no momento oportuno, nutrientes em quantidades suficientes para o crescimento, nutrição dos neurônios e mielinização, o meio reduz bastante a potencialidade genética.

A inteligência é, em parte, atividade mental; é a capacidade de adaptação às diferentes circunstâncias da vida, inclusive a novas condições; ela se desenvolve. Os diversos estímulos, capazes de promover o crescimento dos neurônios, de formar novas sinapses, de ativar maior número de neurô-

nios, criam possibilidades muito maiores.

Vale considerar também que existe no encéfalo uma estrutura denominada sistema límbico, que tem uma parte cortical e outra subcortical, constituída por partes do hipotálamo, complexo amigdalóide, e exerce papel importante na emotividade e afetividade. O hipotálamo, por exemplo, que é o centro do simpático e do parassimpático, o regulador do sistema endócrino, tem estruturas próprias para a fome, a sede, a saciedade, a recompensa e o castigo. Costuma-se dizer que "o que o indivíduo pensa depende do córtex cerebral e o que sente depende do sistema límbico." O sistema límbico tem raízes no próprio córtex cerebral, de modo que as duas formações atuam sinergicamente. Por isso, um elevado grau de emotividade pode bloquear a atividade nervosa superior, a memória, o raciocínio, o pensamento, a iniciativa e a inteligência. Pessoas muito inteligentes não se apresentam como tal quando bloqueadas por emotividade exagerada; outras, cuja estrutura límbica é normal, tem a inteligência facilitada. Do mesmo modo, a afetividade está muito ligada ao sistema límbico: tem um papel importante no desenvolvimento de todas as funções do organis-

mo, no crescimento ósseo, no metabolismo no aproveitamento de nutrientes, na educação, na aprendizagem.

Fatos dessa ordem podem ser observados inclusive nas comunidades animais. Darwin estabeleceu o conceito da seleção natural, da luta pela vida, na qual os mais fortes e mais hábeis eram os vencedores. Entretanto, outros antropólogos, entre os quais Montagu, mostram que há um outro fator que não foi percebido por Darwin ou seu principal sucessor Thomas Huxley: a coope-

11

ração . Há ajuda mútua nos oceanos, nas florestas e entre os povos mais primitivos, como os aborígenes australianos, os pigmeus, etc., que são povos pacíficos. Nos grupos de animais selvagens, que os antropólogos modernos dizem que não são tão selvagens, existem sempre os líderes. Tem sido mesmo comprovado por diferentes biólogos uma cooperação mútua entre grupos de ratos selvagens e homens.

Todavia, em conseqüência da ação crescente de três grandes fatores essa capacidade de cooperação inata tende a desaparecer. O crescimento demográfico., de um lado, e o desemprego em massa em decorrência de uma tecnologia cada vez mais sofisticada em

benefício do poder econômico, do outro, estão marginalizando grande número de jovens na idade de trabalhar e resultando em competição. Para completar, a própria tecnologia é responsável pela poluição ambiental, atingindo diretamente o homem, impedindo o crescimento e a reprodução dos vegetais e extinguindo nos oceanos e na terra um grande número de espécies animais, justamente numa época em que é maior a demanda de alimentos.

A educação, cujo conceito é muito complexo e variável de acordo com culturas e instituições, torna-se cada vez mais necessária ao mundo moderno. Desde os tempos mais remotos que se discute o conceito da educação. Segundo os filósofos gregos, a educação deve fazer homens bons. Para Aristóteles, entre todas as coisas que mais contribuem para a permanência das instituições e adaptação às formas de governo está, sem dúvida, a educação. Para Adam Smith, o homem sem o devido uso das faculdades intelectuais é mais desprezível do que um covarde e parece mutilado e deformado na parte mais essencial do caráter da natureza humana; o torpor da mente torna-o incapaz de concepções generosas, de sentimentos e de

juízo dos deveres da vida privada. A educação estabelece a diferença entre homens livres e escravos; estes, como os animais domésticos, são treinados para exercer determinadas funções, não são tratados como fins, e sim como meios. Na República de Platão, a educação começa com música e ginástica nos primórdios da vida. A música inclui literatura e as artes da harmonia e do ritmo e a ginástica governa o corpo. Os treinamentos físicos visam, além da melhoria da saúde, a habilidade no uso coordenado do corpo. A ginástica e a música visam principalmente o aprimoramento da alma e, segundo Platão, as duas se equilibram e se integram.¹

Na aprendizagem é indispensável o interesse, sem o qual a aprendizagem raramente tem lugar ou, se tem, não pode elevar-se ao nível da memória. Santo Agostinho afirma que ensinar é o maior ato de caridade e a aprendizagem é facilitada pelo amor. As cortesias entre Dante e Virgílio na Divina Comédia representaram um aspecto eloquente do amor entre estudantes e professores, mestres e discípulos.¹

Na China Popular, a educação, visando sobretudo o pré-escolar, tem se desen-

extraordinariamente. Todas as crianças dos 18 meses aos 3 anos e meio de idade freqüentam as casas maternais e os jardins-de-infância dos 3 e meio aos 7 anos. Aprendem uma grande variedade de habilidades manuais e verbais, mas não aprendem a ler. A alfabetização só começa aos 7 anos de idade. Antes dessa idade, aprendem canções, poemas, danças, jogos e fazem ginástica. Há os balés de pré-escolares. O castigo físico não é aplicado. Nos jogos, considera-se primeiro a amizade, sendo a competição relegada a segundo plano.

A criatividade depende do funcionamento global e harmonioso de todo o encéfalo, com uma preponderância do córtex cerebral. A atividade criativa, a imaginação, opera-se no lobo frontal, na chamada área pré-frontal, mas depende de mecanismos anteriores envolvendo todo o encéfalo. Em primeiro lugar, observa-se a curiosidade da criança, a indagação; a curiosidade pelos brinquedos, a preocupação em desmontá-los. Surge, então, a imitação, de suma importância para a aprendizagem. O jogo é um dos primeiros passos para a evolução social; e um precursor do trabalho e do sentido de coletividade e é considerado um meio pelo qual

a pessoa amadurece e as culturas se enriquecem e consolidam; é uma possibilidade, uma exploração pessoal do ambiente e revela capacidade imaginativa e independência. A criatividade na criança manifesta-se no jogo, nas trelas, no desenho, na pintura e também nas indagações. Começa muito cedo e prossegue durante vários anos.

A linguagem falada, que surge aproximadamente entre os 18 e 28 meses de idade, é o principal instrumento para a criatividade e o desenvolvimento intelectual. Seu aparecimento depende de uma estrutura anatômica do encéfalo, com centros especiais, cuja atividade funcional é mantida pelos nutrientes. Depende também dos estímulos do microambiente familiar e do próprio microambiente social. Do conjunto desses dois fatores resulta toda a capacidade intelectual - memória, consciência, iniciativa, direção de atividades, criatividade, inteligência - que deve ser então desenvolvida através de uma educação racional, de bases científicas, acompanhada sistematicamente de afeto e amor. Deve-se proporcionar liberdade à criança; nunca procurar dirigir ou limitar suas iniciativas. O professor sutilmente deve polarizar as potencialida-

des e permiti-las ir adiante. As crianças sonham e na vida adulta são realizados muitos dos sonhos que ocorreram durante o desenvolvimento e maturação do encéfalo.

Diz PIAGET que a principal meta da educação é fazer coisas novas e não simplesmente repetir o que outras gerações fizeram: homens criadores, inventores e descobridores. A segunda etapa da educação é formar mentes que podem ser críticas, que podem verificar e não aceitar tudo que se lhes oferece.

Para CASTILLO RIOS todo esforço educativo que não compreenda a criança de 0 a 5 anos será inútil.

PIAGET ' admite quatro etapas do desenvolvimento mental. A primeira é o período sensório-motor, que vai do nascimento aos 2 anos, quando o menino adquire o controle motor e distingue os objetos de uma classe dos de outra classe; o segundo período é o pré-operativo, dos 2 aos 7 anos, durante o qual a criança raciocina mais intuitivamente do que dedutivamente; o terceiro período é o operativo concreto, dos 7 aos 11 anos, durante o qual a criança raciocina de maneira lógica diante dos objetos, categorias e relações, mas não expres_

sa os conceitos verbalmente; o quarto período e o operativo formal, dos 11 aos 15 anos, no qual a criança pode definir e raciocinar de forma lógica, sistemática e simbólica.

Esta divisão é, de certo modo, arbitrária porque esses períodos cronológicos podem variar consideravelmente, dependendo da estrutura genética, do estado nutricional, do desenvolvimento do encéfalo durante a etapa embrionária e nos primeiros anos de vida, bem como na influência exercida pelos estímulos motores, sensoriais, culturais e intelectuais do microambiente familiar e do macroambiente social. Pode haver precocidade ou retardamento em cada uma dessas etapas. Há uma relação entre o desenvolvimento dessas etapas e o crescimento dos neurônios, mielinização das fibras nervosas, assegurados por uma nutrição adequada e por estímulos externos também adequados. A maior ramificação dendrítica e, por conseguinte, de formações sinápticas ocorre em torno de 4 anos de idade.

É, finalmente, a criatividade uma manifestação global e integrada do encéfalo, como o são as demais funções intelectuais. Uma criança desatenta devido à desnutrição ou doença, apática por deficiência de trip-

tófono, emocionalmente deprimida, desligada do ambiente, é uma criança interiorizada, com reduzida capacidade de aprender e **sem** criatividade. Temos observado crianças de 3 e 4 anos de idade, com desnutrição grave e vivendo em microambientes desfavoráveis sem falar e andar; algumas mesmo não engatinham. Com uma recuperação nutricional que assegure a mielinização do sistema piramidal e das fibras nervosas de associação, passam a andar e falar normalmente dentro de alguns meses. Mantêm, entretanto, um vocabulário muito reduzido por deficiência de estímulos e também por uma irreversível alteração morfológica e fisiológica do seu encéfalo.

Expressões de criatividade, tendo como estímulo os fatores culturais, são as artes plásticas em barro, como as encontradas no Agreste e Sertão de Pernambuco; a literatura de cordel; as canções sertanejas e o artesanato de um modo geral. Tais manifestações de criatividade existiram nos povos mais primitivos, na História e na Pré-História, conforme ilustram os desenhos ou pinturas encontradas nas cavernas. Em plano mais alto estão a criatividade científica, a artística e a literária, as quais exigem

um preparo prévio, um acúmulo de conhecimentos através dos anos.

O desenvolvimento intelectual não depende de um segmento isolado do ambiente - o verbal, o social, o cognitivo - e sim depende do ambiente total da criança: o físico, o psicológico, o pré-natal e o pós-natal. Num ambiente infeliz nem o corpo nem o encéfalo se desenvolve bem: A qualidade do ambiente enriquecido de estímulos importa mais para o desenvolvimento do caráter, da personalidade, da inteligência do que a predisposição genética. Ratos, macacos, cães e crianças vivendo em ambientes empobrecidos revelam-se inferiorizados aos criados em ambientes enriquecidos.

Tem-se observado uma influência fundamental do afeto no desenvolvimento somático, ósseo, bem como mental. A síndrome de privação materna por a) rejeição, b) isolamento do contato social e c) negligência, tem grande importância no desenvolvimento da criança. É bem conhecido o efeito do hospitalismo na recuperação nutricional e no desenvolvimento psicológico da criança.

O ambiente estimulante, capaz de fixar a atenção, ao lado do bom estado físico

sico (o qual depende diretamente do estado nutricional) é o principal fator operacional da criatividade e da aprendizagem. Tenho repetido que não é possível educação sem bom encéfalo; também não é possível bom encéfalo sem adequado estado nutricional, sobretudo nos períodos críticos do desenvolvimento. É impossível escapar do suporte do tripé NUTRIÇÃO, SAÚDE e EDUCAÇÃO. A criatividade, que é a resultante mais alta da atividade nervosa superior, decorre da atividade global e entrelaçada dos fatores acima mencionados; tem suas raízes na estrutura e função do encéfalo e em fatores que regulam, desenvolvem e diferenciam o organismo, como o sistema endócrino e o sistema nervoso. O comportamento é uma resultante da base genética, do mecanismo neuroendócrino e dos estímulos procedentes do microambiente familiar e do microambiente econômico-social.

O ambiente pré e pós-natal foi o responsável pela evolução orgânica do homem na Pré-História e na História. A modificação do ambiente físico, econômico-social, decorrente da ação do próprio homem, inclusive com a criação de novos estímulos, tem trazido consequências favoráveis e desfavoráveis.

ráveis. Parece que as últimas estão predominando, apesar do desenvolvimento científico e tecnológico do século XX. É o resultado da deficiência de ética e de concepções predominantemente materiais da vida proporcionando de maneira imediata e renovada bens de consumo, conforto, transporte, etc, acompanhado de um esvaziamento espiritual e, talvez, moral.

Esse excessivo pragmatismo, ao lado das restrições do uso da linguagem, está prejudicando muito a formação do homem. Estão aí o desemprego, a agressividade e o imediatismo em detrimento da criatividade e da valorização das ciências, das artes, da literatura, da filosofia e do humanismo.

BIBLIOGRAFIA

- ADLER, Mortimer J. & GORMAN, William. *The great ideas; a syntopicon of Great Books of the Western World*. Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1952. v.1, p.376-399.
- CHAVES, Nelson. A emoção e a vida moderna. *Revista Brasileira de Medicina*, Rio de Janeiro, 14(3):161-165, mar. 1957.
- _____ . Fatores nutricionais na deficiência mental. *Boletín del Instituto Interamericano del Niño*, Montevideo, 49(192) :37-67, mar. 1975.
- COPPEN, Alec. Biogenic amines and affective disorders. In: HO, Beng T. & Mc ISAAC, William M. *Brain chemistry and mental disease* . New York, Plenum Press, 1971. p.123-133.
- 5 - COURSIN, D. B. Undernutrition and brain function, *Borden's Review of Nutrition Research*, New York, 26(1):1-16, Jan./Mar. 1965.
- 6 - FERNSTROM, J. D. & WURIMAN, Richard J. Nutrition and the brain. *Scientific American*, New York,

230(2):84-91, Feb. 1974,

- 7 - HOUSE, Earl Lawrence & PANSKY, Ben. *A functional approach to neuroanatomy*. 2.ed. New York Mc. Graw-Hill, 1967. p. 446-469.
- 8 - HOWELL, William H. *A textbook of physiology*. 14 ed. Philadelphia, W. B. Saunders, 1940. p 166-188.
- 9 - INADAPTAÇÃO. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 de maio de 1972. 99 cad.
- 10 - LENNEBERG, Eric. H. *Biological foundation of language*. New York, J. Wiley, 1967. p.170-175.
- 11 - MONTAGU, Ashley. *Statement an race*. New York , Henry Schuman, 1951. 182p.
- 12 - PIAGET, J., et alii. *Los años postergados*. Buenos Aire, Paidos/UNICEF, 1975. p. 19.
- 13 - PIAGET, Jean. Como se desarrolla la mente del nino. In: PIAGET, J., et alii. *Los años postergados*. Buenos Aires, Paidos/UNICEF, 1975. p. 45-70.

- 14 - READ, M. S. *Malnutrition and Learning.* /s.1./
National Institute of Child Health and Human
Development, Growth and Development Branch ,
1969. p. 11-14.
- 15 - SCRIMSHAW, N. S. Infant malnutrition and adult
learning. *Development Digest*, Washington ,
7(1):20-24, 1969.
- 16 - WRAY, Joe D. Child care in the People's Republic
of China, 1973; part II. *Pediatrics*, Evanston,
55(5):723-734, May 1975.
- 17 - ZIGLER, Edward F. Discussion. In: WORLD HEALTH
ORGANIZATION. Pan American Health Organization
Deprivation in psychobiological development.
Washington, 1966. p. 66-71. (WHO, Scientific
publication 134).

AS AMBIGUIDADES DA CULTURA

Jean Duvignaud^{*}

* Sociólogo e professor da Universidade
Rebelais de Tours. França, e autor de
vários livros.

aqui, no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, desejaria comunicar o resultado das pesquisas que vimos realizando sobre determinados aspectos da Ia coletiva e individual e do imaginário. desejaria que, ao finalizar as nossas exposições, pudéssemos, através da conversação, colocar no ponto um trabalho comum.

O primeiro ponto será o seguinte:

É necessário alargar nosso conceito arte. A idéia que temos de arte data do século XIX. Foram distinguidas rigorosamente a poesia, a literatura, a pintura, a dança. E esquecemos que tudo isso pertencia ao domínio do imaginário, muito mais vasto, muito mais rico e, por isso mesmo, muito mais complexo. É bom lembrar, a propósito disso, que Paul Valery chamava de "profissões delirantes" aquelas profissões que não são ligadas diretamente a profissão técnica e rentável, mas as que escapam a todas as tentativas de interpretar ideologicamente esse conjunto de invenções proliferantes e diversas. Que se trate de psicanálise ou que trate de outras ideologias é uma coisa que é necessário se precisar desde o início. Nossos sonhos como nossa vida imaginária escapam às classificações que se tem

dado a elas.

Se alargamos esse conceito de invenção para nele englobar tudo que concerne de um ou de outro modo, a imaginação sob todas as suas formas - que se trate do fantasma, do sonho, da dança, das formas da escultura ou do sagrado, que se trate da dramatização da vida cotidiana, de desenhos e formas do universo sonoro - percebemos que aquilo que explode e a velha definição tradicional da cultura. E nosso primeiro ponto será propor uma explicação, dar uma idéia ou um sentido daquilo que se pode chamar o "simbolismo coletivo".

Primeiramente, poderíamos dizer que o simbolismo é, antes de mais nada, um jogo. Há muito poucos especialistas que se tenham dedicado ao jogo. Posto de lado o grande historiador Huizinga, cujo livro Homo Ludens, marcou época, ou os ensaios de Roger Caillois, ou análises - notáveis análises - de um grande analista inglês que se chama Winicutt, tudo se passa como se o espírito e o intelecto não tivessem aderido, ou ligado, ao jogo. Ora, e justamente o jogo que desvia a funcionalidade de uma ação ou de uma forma de realidade. E o símbolo é também um esforço para substituir o que é

funcional por alguma coisa que não o é. Por exemplo: nenhum pescador, nenhum marinheiro nunca olhou o dia que nasce como o poeta Homero que vê a manhã nascendo "com suas mãos róseas". Precisamente, o desvio do sentido é o sentido mesmo do símbolo. E retomando a análise anteriormente esboçada, diríamos que a análise simbólica humana começa, sem dúvida, no momento em que o homem descobriu que era a única espécie que morria. Não há simbólica animal. O simbólico é exclusivamente humano na medida em que - e isso pode ser definido de uma maneira histórica - esse símbolo é o primeiro sobressalto contra a limitação da vida pela morte.

Durante a Revolução Francesa, os convencionalistas quiseram fundar o Museu do Homem. E inventaram de distinguir dois aspectos do Museu do Homem: aquele das "partes duras" e aquele das "partes moles". As partes duras são o osso, o que fica e permanece (é a Paleontologia do esqueleto); as partes moles são a cultura, a vida, aquilo que apodrece e que não sobrevive, e é o Museu do Homem, é o que perece. Nesta invenção da cultura, ou nesta invenção da Convenção, encontramos um elemento que reencontramos em

quase todas as culturas arcaicas - tudo se passa como desde essa época pré-histórica em que o homem começou a cultuar os mortos - todas as sociedades tivessem praticado sob a forma de incineração, da inumação, da mumificação o mesmo trabalho que consiste era provocar o apodrecimento rápido das partes moles para guardar como símbolo do homem vivo com sua paixão, sua imaginação, sua cultura, o que e o seu contrario: o osso, ou a cinza. Tudo se passa - digamos assim - como se esta simbólica tivesse tomado seu próprio contrario como representante de qualquer coisa que, por definição, era perecível. Tudo se passa como se o simbolo fizesse parte dessa atividade humana que tenta lutar contra o que é perecível e que transforma as atividades técnicas ou as atividades úteis em figuras e em formas que não servem para nada. Diríamos que justamente o que não serve para nada é precisamente do domínio do imaginário.

Representando os aspectos delirantes da vida, os homens conseguiram se impor nas sociedades e fazer reconhecer o seu status de inventor. Não vamos retrair aqui - isto seria demorado - o modo como os homens alcançaram isto. Lembramos, apenas, que o

coletivo - essa atividade dinâmicos homens, criadora de formas e de figuras, que formam as figuras reais como suporte, e que as desviam de seu sentido tradicional - está, sem dúvida nenhuma, na origem das mitologias. Ou seja, nas pesquisas que realizamos, a nossa opção é que o dinamismo coletivo é anterior à Mitologia, e que essas mitologias são, sem cessar, modificadas, alteradas, transformadas pela ação do dinamismo coletivo. Não há, portanto, mitologia morta. Aquelas que estão mortas são aquelas sobre as quais não se age mais. O que existe, acreditamos, e que é princípio motor do imaginário, é esta força, este jogo pelo qual o homem, como ser pensante, modifica as formas nas quais nasceu e transforma as crenças que recebeu e faz antecipações sobre aquilo que ainda não foi vivido.

A força desta simbólica é para nos manifesta sob aspectos múltiplos e diversos. Em uma obra coletiva recente, publicamos resumos relativos à tatuagem, à dança, à palavra: esta atividade africana extremamente interessante no curso da qual os homens de várias aldeias se reúnem para trocar, através de palavras, das quais algumas são

sonhos, fantasmas, um conjunto de termos de linguagem que deve conduzir a uma decisão comum dizendo respeito seja a um problema de moral, de jurisprudência de religião ou de política. Muitos contos e muitas lendas encontram sua origem nesta Palavra.

Conclua-se que esse domínio que nos é aberto é um domínio considerável, inexplorado e, muitas vezes, transformado para o turista em alguma coisa que o mata.

Apresentamos aqui, para mostrar nosso segundo **ponto, dois** exemplos daquilo que chamamos "linguagem perdida".'

Trata-se de exemplos franceses, somente franceses, e que se passaram há alguns séculos na França. Não correspondera, e claro, ao que se passou alhures. Lembramos que na França, como no Ocidente, praticamente eliminou-se a linguagem camponesa. A vida rural francesa se manifesta, ainda, na arte escultural e na literatura até o início do século XVII: Podemos dizer que a partir de Henrique IV o mundo camponês foi totalmente eliminado, e, com o mundo camponês, foram eliminadas todas as maneiras de expressão francesas. E quando se apresenta um camponês no teatro, o camponês é ridícu-

lo. Veja o que se passa na obra de Molière. Molière, obedecendo a esse movimento de uma pequena elite parisiense e da corte (e recordamos que a corte concerne ao máximo três mil pessoas) participa desse movimento de transformação e eliminação. Poderíamos citar aqui o nome de dez poetas franceses contemporâneos e até os maiores escritores do século XVII, que não foram escutados no seu tempo e que são ignorados pelos manuais de literatura (que são, ideologicamente, todos eles, maus). Citamos o nome de grandes poetas franceses que foram reencontrados, excelentes antologias, mas que, de certo modo, não reentraram na literatura. E a linguagem desses poetas é uma linguagem de simbolismo camponês. Pessoalmente acreditamos que a aventura que aconteceu a língua francesa com Malherbe foi uma aventura perigosa. A França ganhou em clareza, em precisão, em língua geométrica. Tornou-se uma língua precisa, límpida, transparente, porém perdeu em riqueza. Trinta mil palavras, vocabulário de Rabelais; duas mil palavras, vocabulário de Racine. Hoje em dia Joyce não é traduzível em francês; e acabam de publicar uma tradução francesa de Rabelais; e isto será feito também com re-

lação a Montaigne. Mas se tomarmos a língua de Rabelais, a língua de Montaigne, veremos que ela é como a de Noel Bufai (outro escritor da época), uma língua profundamente camponesa. E muito curiosamente os camponeses ridículos de Molière falam a língua camponesa que se falava a dois quilômetros do teatro onde as suas peças eram representadas. O único momento em que a linguagem rural emerge de novo na França, é quando o Rei Luis XVI pede aos Estados Gerais para escrever as suas "Dolleances" (é expressão técnica). Os cadernos de Dolleances, que foram apresentados naquela ocasião contendo os pleitos das classes rurais, são excelentes documentos sobre a linguagem rural da época, traduzidos pelos párocos de província, pelos pequenos advogados locais que os transcreviam. Após isso, essa linguagem desapareceu definitivamente.

A mesma aventura aconteceu na França à linguagem operária. A primeira geração de operários chega a Paris durante o reinado de Napoleão I (falamos de operários industriais, não de artesãos). E pensamos, aqui, no belo trabalho de Louis Chevallier, que mostra como, quando o bloqueio continental inglês cortou a França dos caminhos do açú-

car, a França teve que plantar a sua beterraba, que é um meio de também se obter açúcar, que é uma forma de monocultura. Foi necessário eliminar todos os pequenos camponeses do norte da França, aos quais a Revolução Francesa acabava de dar pequenos lotes de terreno. Arruinados, esses camponeses vieram em busca de trabalho nas primeiras empresas industriais do País. Na primeira geração desses operários, não existem problemas, porém na segunda, apresenta-se um problema apaixonante. Eles nasceram na cidade, mas seus sonhos são sonhos camponeses. São pessoas que guardaram uma profunda nostalgia do campo. A sua linguagem é a linguagem operária. Eles vivem nos antigos bairros aristocráticos abandonados pelos notáveis, sobretudo, no Le Marais e na Place de Vosges. Eles vivem e têm seu modo de existência particular. Têm também seu modo de representação. Alguns de vocês talvez tenham visto um filme notável intitulado "Les Enfants du Paradis". Este filme dá uma imagem bastante justa do que foi esta vida operária que, a noite, se reencontrava numa espécie de teatro propriamente operário em que havia melodrama. O melodrama é um conjunto dramático extremamente impor-

tante e muito pouco conhecido. O melodrama, com a sua violência, a sua literalidade, a sua crueldade, corresponde perfeitamente ao que era a vida na primeira geração operaria. O que se passou então? Por volta de 1830, o melodrama fascina muitos autores, como Dumas e Hugo, mas se detém na Ponte de Saint Martin. Nesta época ocorre um acontecimento histórico bem preciso: o maior ator da época - Frederique le Métre, representa "L'auberge des Adrets", levando o melodrama ao ridículo, como farsa. Ele representa esse drama com uma espécie de distanciamento cômico que faz com que a partir dessa época ninguém representa mais melodrama com seriedade. E ainda hoje, quando Barrot, Planchon, montam um melodrama, eles o levam também ridicularizado, representam na "dérision".

Ha um outro elemento de expressão imaginária-operária na França que apareceu por volta de 1850 e que foi chamado uma doença, conhecida sob o nome de histeria. Estatisticamente, essa doença atinge essencialmente as mulheres operárias e tudo se passa como se essas mulheres, encurraladas na vida urbana, buscassem reencontrar através da histeria, através de uma linguagem psi-

e que ninguém compreende, o que em outras sociedades a gente encontra através das formas de transposseção . Esta linguagem que é interdita, vai ser tratada por um médico de gênio: Charcot. Vai ser tratada teatralmente. Que faz Charcot? Na Salpêtriére, no meio de seus alunos, faz vir uma paciente e, por processos de hipnotismo, desencandeia nela uma crise de histerismo, de tal modo que a cena seja dramatizada em um grupo e que, através disso, o médico possa encontrar um meio de agir sobre os sintomas. É necessário lembrar que foi presenciando isso que Freud, aluno de Charcot, interiorizou esse teatro, substituindo o aspecto democrático do teatro pela aristocracia do leito. Mas projetando o teatro dentro do símbolo grego da mitologia analítica. Mas aí a linguagem que falavam essas mulheres também foi detida. E há um terceiro exemplo: o teatro de marionetes, o teatro de "guignols". O teatro de "guignols" era o teatro dos operários "canuts" de Lyon. Nos o conhecemos. Um dos meus colaboradores fez um trabalho, sobre isto pelos relatórios da polícia que se faziam cada noite nestas representações. Alguns desses dramas são dramas extremamente fasci-

nantes e que desempenham um papel - não diremos político- mas um papel mais profundo, social, metafísico. Que se passou? No fim do século XIX, fizeram voltar o teatro de Marionetes para as crianças. E no entanto, o teatro de Marionetes é uma das artes mais importantes do mundo. Relembremos que durante a Guerra dos Trinta Anos, quando a Alemanha perdeu toda espécie de cultura, destruída pelos exércitos inimigos, o que subsistiu foi o Popen Spil (teatro de marionetes). E é tão importante esse teatro, que Goethe, desde as suas primeiras obras, o retomou. O Fausto é uma peça para teatro de marionetes. Esta linguagem operaria desaparece completamente na França em torno de 1870 e, em seguida, será substituída por uma linguagem intelectual que não tem nenhuma relação com aquilo que foi a vida operária da época. Quando nos examinamos o problema da cultura, e estranhamos não ter havido nem camponês nem operário no teatro, nem nos museus, - e que, estatisticamente, há uma proporção ínfima de espectadores fora das classes médias - constatamos que nos, voluntária ou involuntariamente, retiramos a este grupo social o seu modo de expressão. Por que então atribuir-lhe um modo de

expressão que não lhe convém? A literatura não é uma terapêutica. Mas hoje - e aí está talvez o ponto mais importante -- a tecnologia nos permite dar a certos grupos, instrumentos de que não dispunham até agora. Pensamos no magnetofone, no magnetoscópio, no cinema, na televisão. Pensem que, a partir de 1938, data da invenção do magnetofone, a Escola de Chicago, nos Estados Unidos, registrou quantidades de vidas cotidianas que foram expressas pelos próprios indivíduos. Pensamos em particular no texto de Don Talayesva, Soleil Hopi, que foi recolhido por Simons. Pensamos nesses textos todos que foram recolhidos diretamente da boca e corrigido por eles. E será possível que se acredite que seja por acaso que, hoje, na França, o livro que tem mais sucesso - bem mais que qualquer Gongourt - nesses dez últimos anos é o livro de um filho de camponês que relata a vida dos camponeses. Um milhão de exemplares vendidos! E que na mesma coleção se publica a vida de operários, de artífices, tudo isto recolhido por meio de gravador. Os americanos começaram há muito tempo a trabalhar nessa direção. Até Oscar Lewis. Sua grande força foi justamente conseguir restituir a lin-

guagem a pessoas que não a tinham. Hoje ve-
nos muitos quadros expostos em torno da Ca-
sa da Cultura e de outros organismos do
mesmo gênero: o interesse é muitas vezes de
atribuir meios de expressão a grupos huma-
nos que os instrumentos de expressão que e-
xistem não satisfazem. Inútil dizer que es-
sas coisas são lentas e difíceis. Mas, en-
fim, acontece que o acaso quis que fôssemos
membro da Comissão da Cultura para o sétimo
plano da França. Conseguimos que fossem
admitidas algumas dessas idéias. Talvez não
sejam nunca aplicadas, porem a este respei-
to - somos otimistas - há muitas possibili-
dades. Eis aí talvez uma das direções para
restituir a palavra e as possibilidades de
expressão do imaginário a grupos que não se
reconhecem na expressão do imaginário das
elites, mas que construirão eles próprios
elites, na medida em que esse meio de ex-
pressão criar grupos em torno deles. Certa-
mente não se trata de se tentar reanimar
coisas mortas - o que morreu, morreu. Não
vamos tentar recuperar as danças de Auverg-
ne nem as expressões bretãs, que essas já
se acabaram. Mesmo se isso rende, entre os
turistas. O que é importante é suscitar nu-
cleos de criação. Teremos ocasião de expor

nicas de trabalho a este respeito. Quer os dizer que reencontramos em São Paulo - cidade que não tem a riqueza criativa Nordeste - um apoio extraordinário para e gênero de pesquisas. Lançamos a idéia França de um Banco de Sonhos, e ela teve um certo sucesso, durante todo o verão. Quer dizer: solicitamos a um grande numero de pessoas que nos enviassem seus sonhos e encontramos um antropólogo de São Paulo que vai tentar, com uma equipe, examinar desse modo os sonhos, segundo a estratificação social; o que resta nos sonhos dos nordestinos vindos para São Paulo? O que resta dos sonhos da Europa para os emigrados? Como a grande cidade controla esses sonhos? Roger Bastide outrora empreendeu uma pesquisa desse gênero. Mas unicamente junto aos doentes. Parece que se pode tentar dar a essas formas oníricas a força que elas merecem, e reconciliar grupos humanos com os seus sonhos. Grupos humanos que consideram os seus sonhos como coisa desprezível e inútil. O que já é uma espécie de reconciliação com o jogo; o que já lhes dá a possibilidade de uma pesquisa imaginaria que ultrapassara o quadro da vida funcional na qual estão sepultados.

Chegamos agora ao meu terceiro ponto, que chamarei o mito e o livro. Evoquei a mitologia, a simbólica. As mitologias não são obrigatoriamente escritas. Quando elas o são, o são através de antropólogos, historiadores, personagens que nós chamamos santos. O Corão, por exemplo, e um livro escrito, como a Bíblia. Mas em geral o mundo das crenças, dos mitos, têm certas formas escritas. O dinamismo simbólico engendra a mitologia e essas mitologias são sem cessar transformadas, modificadas pelos indivíduos vivos. Em um livro recente o grande historiador da Idade Media, Jorge Dubie, dá uma análise notável da criação das catedrais. Mostra, por exemplo, como a art:— romana e uma arte totalmente visual, mas de um clima místico que não concede ao escrito nenhuma participação. Como este universo representa misticamente a estrutura metafísica presente do mundo, que corresponde a toda estrutura da Igreja Romana e as suas formas. Ele mostra em seguida como uma arte, em relação com a primeira, apresenta uma ruptura total que não vemos mais hoje, que abarca dois séculos, e que o historiador pode reconstituir. Mostra como, um homem como Sugar, que era ministro e bispo

de Paris, concebe a Igreja de Saint Denis que é a primeira igreja dita ogival - a **partir de** um **livro** apócrifo, de um certo Dionizios, e que esta na origem do cristianismo, na França. Mas o livro de Dionizios, **que** é um livro místico, dá todas as formas possíveis de representação divina, da ascensão do homem para Deus.

Quer dizer que nós estamos na presença de duas verdadeiras metafísicas estéticas inteiramente diferentes: uma totalmente visual que é a arte romana; e a outra totalmente livresca cuja origem é a Igreja de Saint Denis. Bem entendido, quando falamos de livro, estamos falando de livros preciosos, feitos por copistas desde os gregos até os egípcios e romanos. O mundo ocidental conheceu o livro através de manuscritos copiados constantemente. A aparição da imprensa e do livro impresso colocaram o homem dentro de outra experiência. A imprensa, na edição de um livro e mais outro e uma radical passagem, uma mudança, se quiserem, da quantidade para a qualidade. As primeiras prensas que funcionam, começam a difundir o que? Primeiramente, livros de cavalaria, que é o sonho de um mundo que nunca existiu; aquele que os Cleros prestavam

aos cavaleiros e que os cavaleiros se apres-
savam em aceitar para si mesmos, lógico, co-
mo presente. Pode-se seguir o movimento
histórico. Mas justamente a imprensa, atra-
vés do livro, difundiu esta fascinação nas-
cida do simbolismo abstrato da escrita e
começou primeiramente por transmitir os e-
lementos mais oníricos, os menos científi-
cos da existência comum. É muito mais tar-
de, é dois ou três séculos mais tarde, que
se começa a publicar os grandes livros ci-
entíficos. E é nesse momento que se opera
essa mudança, essa interiorização. O Deus
de Pascal é um Deus livresco e não tem na-
da a ver com o Deus dos cistercienses nem
dos romanos. Ele tem o seu centro de gravi-
dade nessa meditação interior que provoca
a escrita e sem a qual nunca haveria a fi-
losofia de Descartes, da consciência de si,
nem a de Bacon, da experiência escrita. O
livro nos coloca numa dimensão diferente do
ser; nesse espaço literário de que fala Blan-
cheau, e que nos colocou num universo in-
teiramente diferente daquele do mito. Pen-
semos em coisas como essas que são banais:
quando Pascal e sua família, Les Perrier,
fazem suas primeiras experiências sobre a
massa e o vácuo, não existe palavra para

escrever as provetas. Encontra-se na relação de Pascal uma página e meia para explicar a experiência. Mas na segunda geração, a palavra foi encontrada e a ciência procede como a álgebra - substituiu a realidade por operações. É o que faz a escrita. Ela substituiu certos aspectos da realidade por operações mentais. Ela tornou-se, portanto, uma atividade mítica. Ela é, até certo ponto, a transfiguração dos mitos. Nós sabemos muito mal como o livro tornou-se uma coisa universal. Se quiserem, nós sabemos muito mal, como um homem que nunca leu, se pôs a ler, e o que ele transformou em si mesmo. Os únicos que fizeram isto, na França, foram os operários de 1830. Após a experiência do livro vem a experiência infantil. É a educação que ensina a ler. Mas os homens que aprenderam a ler no meio de sua vida não sabemos de que maneira conseguiram modificar o seu sistema de experiência. O que sabemos é que nos tornamos todos livres. Não queremos empregar aí a expressão no seu mau sentido, mas no seu mais alto sentido. Nossas emoções, nossas sensações foram adquiridas pelo livro ou pela transmissão do livro. É o que iria dizer Stendhal, quando afirmava que não a-

maríamos se não tivéssemos lido romances de amor.

Isto é extremamente importante do ponto de vista antropológico, de examinar de que maneira os romances cortesões, os livros dos mapas "do tendre", da literatura preciosa do início do século XVII, modelaram nossa vida interior, o que nos chamamos nossa psicologia mas que freqüentemente são resultado dessas experiências do livro. Seria talvez muito útil analisar, por exemplo, o que dizem as moças de boa família do século XIX; a este respeito temos o romance da famosa coleção azul: são romances ca valerescos, muito adocicados. Mas o que um homem, na época, espera de sua mulher e uma sensibilidade que saía desse modelo. Uma mulher que daí saía, é uma herética, mal vista - pensem em George Sand e outras.

Então nossas experiências do livro foram dominadoras, imperiais, complexas: toda nossa vida passou pelo livro.

Ora, de vinte anos para cá, o universo da técnica audiovisual - cinema, gravador, rádio, televisão - modificaram profundamente nossas estruturas mentais, psíquicas, sociais e, numa larga escala, colocaram ao lado da experiência do livro uma ex-

periência audiovisual nova. No fim de um de seus grandes livros, sobre a pré-história, Varagnac, um dos grandes estudiosos da pre historia francesa, evocando a experiência visual dos primitivos, diz que finalmente, quando se considera os milhões de anos da espécie humana, o mundo da escrita e do livro não ocupa senão três ou quatro séculos, quer dizer, muito pouco. Isso não quer dizer que venhamos a voltar para um mundo sem escrita. Quer dizer que nossa experiência é agora ambígua, dupla. É ao mesmo tempo uma experiência audiovisual e uma experiência livresca. Pertencemos a uma das primeiras gerações cujas primeiras lembranças são filmes de cinema, o que era impensável para meu pai (tenho lembranças infantis que são de cinema). Hoje em dia todas as nossas lembranças se ligam as artes visuais. Vivemos em duas experiências com as contradições e as ambigüidades que as acompanham. Quer dizer que hoje estamos em presença de uma tríplice experiência através das quais joga o imaginário. A experiência do mito, a experiência do livro, a experiência do audiovisual que apenas começa e ainda é insuficiente e medíocre, mas lembramos de que os primeiros livros da imprensa foram livros

da cavalaria, medíocres, não foram os grandes livros. Quando uma técnica nova aparece, ela não provoca imediatamente as suas obras-primas. É preciso tatear. E aí é que queríamos chegar.

Nossa simbólica é coletiva, social. Hoje em dia podemos tomar três caminhos, três canais, que são ao mesmo tempo rivais e ao mesmo tempo complementares. Hoje em dia seria, portanto, criminoso, possuindo esses modos de expressão múltiplos e diversos, deixar morrer formas imaginárias que possam encontrar na imagem uma forma de expressão que o livro lhes recusou. Acreditamos que aí esteja talvez, no fundo, o que deveria caracterizar as pesquisas no domínio do imaginário.

Desejaria, para concluir, dar as três imagens do imaginário, nas quais se resumem praticamente, as três grandes posições do imaginário. A primeira corresponde a metafísica - metafísica de Kant ate Heidegger. Ela se encontra em Heidegger, e a imagem "des cheinins des bois", & o caminho que sobe na floresta - o caminho é pavimentado de madeira e o homem que vai procurar a madeira está no bosque, sobre um caminho de madeira. Se alguém vem de baixo até a flo-

resta, chega ao lugar em que coincide a madeira que se tira com a essência da madeira da floresta. É aí que coincide a essência da arte com o conhecimento próprio da arte. É a imagem filosófica da criação. Uma segunda imagem poderia ser talvez aquela da "rosa de areia". Ela corresponderia ao que poderíamos chamar de concepção estrutural da criação. No deserto, em torno de um seixo, a areia forma umas espécies de flores que chamamos rosas de areia. Somos nós que a chamamos de flores. Essas formas por elas mesmas não são nada. Elas são formadas um pouco ao acaso e, entretanto, nos lhe concedemos um nome. Esta concepção corresponde bastante à concepção estrutural do imaginário. Proponho uma outra imagem que corresponde melhor aquela que nós buscamos: em certas cidades do Sul do Mediterrâneo, ou aqui, há muros brancos que foram pintados há pouco de cal. Essas paredes não ficam muito tempo brancas: passa uma criança, passa alguém que desenha um traço. Uma segunda, terceira pessoa continua os traços e, dentro de um certo tempo, uma figura aparece no espaço branco da parede. Uma figura que nenhuma das pessoas que passaram quis expressamente, mas que todo mundo

fez. Que se impôs, talvez, seja pela pregnância de sua forma, seja pela estrutura própria da parede, seja pela vontade de um dos passantes. São quimeras, caricaturas são um trabalho realizado dia após dia por aqueles que passam diante da parede. É uma coisa um tanto semelhante ao trabalho em que estamos empenhados.

MICROSSOCIOLOGIA E FORMAS DE EXPRESSÃO

Jean Duvignaud

Vamos hoje considerar questões práticas e técnicas que correspondem "a análise que se pode dar dos fenômenos imaginários e da experiência concreta que eles implicam.

O 1º ponto será para lembrar que aquilo que chamamos fenômeno imaginário se acha sempre enraizado em grupos estreitos. Quero dizer com isso que nenhum dos fenômenos da estética sai normalmente da macrosociologia, isto é, do estudo da vida dos grandes conjuntos sociais, mas se enraiza, nasce, sempre, em grupos estreitos, grupos particulares, parciais, que correspondem aquilo que se chama de microsociologia. E é a partir desses pequenos grupos que a divulgação das matrizes criativas podem se desenvolver. Desejaria dar aqui alguns exemplos do que acabo de dizer. Evocar, por exemplo, esta escala quase microscópica na qual nasceu a maior parte dos pensamentos de criação que conhecemos. Evoquei, ontem, uma obra de Jorge Dubie: "O tempo das catedrais" que acaba de ser publicado na França e que mostra, com grande lucidez, como as grandes formas da arte sagrada, no Ocidente, tiveram sempre por centro de radiação o quadro muito estreito dos

mosteiros, dos conventos, onde se realizavam reuniões de clérigos, padres, etc.

Em geral, é praticamente impossível arrancar formas de expressão a esses meios estreitos nos quais elas são concebidas. É na comunhão intensa, na hostilidade intensa, no amor e no ódio, que separam ou reúnem as famílias, os clãs, os grupos, as aldeias, as cortes, que nascem as formas de expressão que se desenvolvem numa polemica viva de choque, de oposição, de encontro ou de profunda comunhão. Ontem **dei** o exemplo da corte de Luís XIV. Trata-se de um pequeno núcleo: alguns artistas (uns 40 ou 50), um público muito restrito de 3.000 a 5.000 pessoas e que realizam em comum certa batalha por uma certa definição da arte. Daria ainda o exemplo dos filósofos do século XVIII que se reuniam em salões. Tratava-se de um pequeno número de homens que conseguiam difundir suas idéias. Tomemos também o exemplo dos românticos, dos salões, das cortes, das capelas: não existe nenhuma criação do imaginário que não esteja enraizada em um grupo estreito. Quer dizer que de um certo modo os pequenos grupos podem ser considerados como nascedouros de criações possíveis ou reais. E seria apaixonante e-

os pequenos grupos de pintores vindos de todos os países do mundo que se re-encontram durante cerca de 20 anos, no "Bateau la Croix" no Montparnasse, freqüentando-se, vivendo entre si, elaborando no interior do seu grupo uma das mais extraordinárias transformações da imagem do homem. Encontramos isso em todos os grupos, seja no grupo dos surrealistas, seja, mais perto de nos, por exemplo, no grupo das revistas, da "Nouvelle revue française", ou de outra . revista contemporânea em que se trate de uma forma de expressão mais ligada à literatura, em que se trate justamente de representações múltiplas e diversas como as que foram vistas ontem. Que se trate também, já que falaremos disso daqui a pouco, de sonhos, como modo de expressão imaginária; estes estão ligados também a grupos de famílias particulares. Não é outra coisa senão isto que Freud expressa quando evoca Édipo. Isto é, a relação entre as famílias próximas.

É portanto do interior de um certo núcleo, que emerge a criação possível. Se este local não mais existir, simplesmente não há criação. Se não encontrarmos mais esses pequenos grupos de café, esses círculos em

torno dos teatros, essas reuniões de Greenwich Village em Nova York, se não encontrarmos esta paternidade de núcleos, é muito difícil ver emergir uma criação pelo menos autêntica.

Desejaria evocar dois outros exemplos que nos levaram a pensar e a tornar mais nosso este pensamento.

Durante alguns anos nos foi possível trabalhar em uma aldeia no sul da Tunísia que, quando nela chegamos, se encontrava em estado de abandono, de derrelição, ou, simplesmente de degradação. Não quero aqui dar importância à análise. Mas o fato da nossa chegada, o simples fato de ser aquele que olha o olhado, suscitou nas pessoas desta aldeia, Chebika, o que pode se chamar de uma crise de consciência, (seja qual for o nome que se lhe de), que nos conduziu, ao final de um ou dois anos, a ver esta aldeia, reencontrar as formas de sua vida social esquecida e o dinamismo simbólico de que falávamos ontem, novamente vivo através de tapetes, danças, "palabras" e contos.

Quer dizer que o pequeno grupo, adormecido, dentro de uma existência estreita, "étriquée", se encontra bruscamente numa vitalidade nova, a partir daquilo que o psi-

cólogo americano Herbert Read chama "o nós", o "em si"... que quer dizer este desdobramento entre o ser que se é, e o ser que se quer ser. Entre a vida literal e essa espécie de antecipação contínua sobre a vida, que se refere ao jogo ou ao imaginário, tal como o definimos ontem.

E muito curiosamente esta aldeia se manifestou com uma força tanto maior quanto ela se sentia novamente existindo, e para alguém. Pois creio que o grande problema dos núcleos adormecidos é que não são olhados por outros homens, outras mulheres. Eles estão nucleados em uma homogeneidade e quando eles reencontram a sua existência, eles reencontram ao mesmo tempo sua invenção e seu imaginário.

É nesse sentido que dizemos que o imaginário está enraizado na existência, que não é fantasia de romântico, que não é um mundo que plana acima do mundo, mas ele é a experiência mesma da vida, pelo fato de ele se prolongar além da literalidade da vida cotidiana. Não haveria manifestações emocionais, não haveria vida afetiva, se não houvesse esta parte de antecipação que chamamos de imaginário e que corresponde as múltiplas projeções que nos permitem ir além

daquilo que nos é dado.

Como dizia Hegel "só as pedras são inocentes, elas caem"; mas justamente o fato de o homem ser homem e de antecipar sobre aquilo que é dado e de antecipá-lo dentro do quadro de que falávamos.

Foi feita uma 2a. experiência recentemente, e. essa experiência correspondeu a uma pesquisa que fizemos sobre a juventude francesa, e que se referia aos anos de 75. Esta pesquisa sobre a juventude nos a conduzimos verificando um fenômeno novo aparecido na França desde 1968, que era a busca pela juventude daquilo que chamaríamos de "NICHES", abrigos, lugares fechados onde se encontram os amantes de musica pop, amantes de motocicletas, discos ou de pintura, ou simplesmente pessoas que levam o mesmo tipo de vida, jovens professores que são nomeados a 10 ou 12 no mesmo lugar, jovens comerciantes que se reencontram após o serviço militar. Breve, essa experiência de "NICHES" representara um papel muito importante na vida social francesa, e não deixa de inquietar a política. São abrigos, lugares fechados, onde rapazes e moças tentam dominar a sua existência, pelo menos o que dela controlam, quer *d izer*. numa escala redu-

zida. O que corresponda ao mesmo tempo na França, à aparição de famílias múltiplas e que e sem duvida, um fenômeno muito próprio à França, quer dizer mais proudhoniano do que qualquer outra coisa, e que corresponde a uma espécie de distanciamento em relação ao Estado.

Citei, ontem, o caso deste livro que obtive, sucesso: "Cheval d'orgueil". Ele faz parte desse grupo da pesquisa, desse pequeno círculo em que homens e mulheres buscam entre si meios de sugerir, de inventar, relações sociais que não sejam ligadas as grandes instituições; fenômeno que não e sem importância no plano do sagrado, da Religião; que é importante no domínio do esporte, no domínio da musica e no domínio do jogo.

Ha também um fenômeno notado um pouco em toda parte, e que corresponde talvez, a extraordinária proliferação de seitas na França: a busca de uma certa existência capaz de ser disponível para a experienciado imaginário, experiência que passa também, como disseram muitas pessoas que interrogamos, pelo mundo do cimento armado das cidades novas. Em muitos casos, a procura dessas "Niches" é uma contestação do espaço ur_

bano. Mesmo, uma supressão quase mágica desse espaço; pelo menos no interior desse microgrupo, a vida toma outro sentido.

Voltemos então ao que dizíamos ontem. Utilizamos sempre, como base da experiência imaginária, esses grupos reais; ou seja, essas comunidades mais ou menos sólidas, mais ou menos densas, quer se trate de uma comunidade de trabalho, de uma comunidade de jogo ou de uma comunidade ideológica, familiar. É certo que nesse momento, a experiência do imaginário, no meu país, passa pela experiência desses pequenos grupos. Os diretores de "casas da cultura", conhecem bem o caso pois devem enfrentar a todo instante esse problema, não o do grande público, mas o dos pequenos grupos de pintores, poetas, músicos e que vivem entre si. Em larga medida, é necessário precisar que estes pequenos grupos vivem do rádio, e consideram a televisão como um elemento de acomodação; como alguns disseram: "a T.V. é o papai", enquanto o rádio, (e isso justifica perfeitamente a distinção natural quando se diz que o rádio é quente, emocional, e que a T.V. é fria, porque a imagem analisada) acentua este lado confidencial dos grupos, o lado fantástico dessa palavra e des

sa música.

Não se enganem, na França as pessoas mais estimadas pelos jovens usam nomes como José Artur, que é um homem de radio, essencialmente de confidência radiofônica.

Mas agora desejarei chegar ao 2º ponto que é justamente a enumeração das técnicas que propomos no quadro das pesquisas que empreendemos. Aqui não examinarei senão quatro :

A la. chamaremos de experiência de dramatizações. Peguemos um exemplo que já utilizei, que é o seguinte:

- Vai-se a uma aldeia camponesa, afastada, longínqua, e depois de ter conseguido a confiança, (o que é evidentemente difícil), pode-se, graças ao gravador, registrar ao longo dos dias (e isto leva tempo) palavras que não são ligadas a atividades praticas, ou seja: sonhos, sonhos acordados, fantasmas. Deste registro se obtém um texto confuso, embrulhado, mas que pode ser datilografado. Obtém-se a partir desse texto datilografado um texto que corresponde a uma ação, a um cenário; e a idéia, é de fazer representar por atores profissionais este texto, apresentando-o diante das pessoas que o disseram. Isso provoca um choque que

faz surgir outras palavras, que é preciso registrar cuidadosamente porque é justamente o fluxo do sonho, do fantástico e de todos os elementos que chamamos imaginários.

Essa técnica foi empregada uma ou duas vezes com resultados diversos, seria preciso muita experimentação, muita paciência. E nesse mesmo quadro, darei outro exemplo: Ha muitos anos um jovem encenador do teatro suíço de Lausanne, me pedira que fosse com ele para tentar lançar um novo teatro. Experiência interessante porque dizia respeito a todos aqueles que se interessam pelo enraizamento do teatro em bairros; porque se quer lançar um teatro, não se trata somente de representar uma boa peça de Tcheklov ou de Racine, mas de interessar as pessoas na representação dramática, quer dizer, na dramatização imaginária. É quando há dramatização imaginária que as pessoas vão ao teatro. A técnica é a seguinte: contamos com a ajuda da T.V. de Genebra (quero dizer que na época, os técnicos da T.V. de Genebra eram Godard o Corgoreta, portanto pessoas tecnicamente ao ponto) e fomos com a câmera e aparelhos de T.V. aos cafés em torno do teatro, boutiques, "magazins", interrogando os comerciantes, as pessoas

problemas muito distanciados das suas preocupações imediatas. Na ocorrência tratava-se de indagar a estes comerciantes e estes passantes o que eles pensavam dos trabalhadores imigrados na Suíça; o que é que eles pensavam desses imigrantes na Suíça: portugueses, árabes, turcos, etc. Problema que ao mesmo tempo toca ao vivo na Suíça, e ao mesmo tempo em aparência não interessa a ninguém. Fizemos então curtas entrevistas televisionadas, e dissemos as pessoas que íamos projetar essas entrevistas sobre uma tela no teatro. Todo mundo gosta de se ver no cinema, as pessoas vieram, eles se viram nas suas indagações e nas suas respostas, eles protestaram contra suas próprias respostas, eles discutiram com suas próprias imagens, eles se recolocaram a questão a si próprios, eles modificaram a idéia que se faziam do problema do imigrado. Tudo isso foi de novo registrado e filmado. Obteve-se com isso um texto que foi confiado à "troupe", que relatava a dramatização do problema do imigrado, numa cidade como Lausanne, e que foi em seguida levado ao festival de Nancy onde obteve sucesso. Na realidade se tratava de uma peça, que não direi anônima, mas da

qual todo mundo tinha participado, Em certo momento houve intervenção de A ou de B que pegou uma caneta e fez modificações, deu-lhe um aspecto legível, mas essa reconstituição foi feita a partir do material fornecido pelas próprias pessoas. Devo dizer que o enraizamento do teatro de Knap em Lausanne foi muito mais forte nos meses que se seguiram. Penso que os instrumentos da dramatização devem ser colocados a serviço daquilo que as pessoas falam quando elas não falam do seu trabalho, que aparentemente são coisas de jogo, mas que revelam uma outra imagem do homem que nem os economistas nem os ideólogos podem se representar. Essas dramatizações permitem fazer aparecer todo um conjunto de fantasmas, imagens, crenças, de motivações escondidas, que bruscamente são dramatizadas e servem de origem a uma resposta muito mais vasta e que se pode utilizar em muitos quadros diferentes.

Uma técnica muito semelhante consiste em pedir a um grupo (e isto acontece sempre com pequenos grupos) para pintar a sua própria máscara. Digo pintar e não desenhar; o desenho analisa, decompõe. A cor, ao contrário, permite se relacionar muito mais com o fantasma. Experimentamos essa técni-

ca não somente na região de Tours , onde há casas de repouso, ou seja, indivíduos tendo certo relacionamento com a Psiquiatria (isso deu resultados surpreendentes), mas ainda com grupos que podemos qualificar de normais, e aos quais a invenção desse rosto imaginário que é a máscara, permite estabelecer relações que sem isso não existiriam. Tomo um exemplo emprestado, a Psiquiatria. É um filme rodado em uma casa de crianças doentes, chamadas mongolóides. Os mongolóides ou débeis profundos não tem nenhum contato social entre si, nem de palavras. O médico que dirige esse hospital perto de Paris, teve a idéia de pedir a esses jovens doentes para pintar suas máscaras - essas máscaras geralmente são belas, pois a imaginação do mongolóide é fulgurante - mas, fato muito mais interessante do que esse aspecto estético, é que quando esses jovens mongolóides, que não podem falar, têm a máscara sobre o rosto, passam a falar entre si. Quer dizer que o relacionamento se estabelece através da figura imaginária que eles se atribuíram. Se nós compreendermos esse fenômeno psiquiátrico, poderemos compreender profundamente o fenômeno do imaginário. Que ele está enraizado na vida dos

grupos, e que ele é um modo de comunicação e de abertura recíproca das consciências. Que na realidade, experiências desse gênero permitiriam freqüentemente arrancar os indivíduos que se dizem normais, a todo esse bloqueamento, a rodar essas inibições que eles tomam o hábito de aceitar e que terminam formando uma espécie de caráter.

Essas dramatizações de que falamos não são senão um aspecto das nossas pesquisas. Um outro aspecto foi chamado: "a busca dos arquétipos". Arquétipos que podemos encontrar através dos conjuntos dos contos e lendas. Apresso-me em dizer que não considero a expressão "arquétipo", no sentido de Jung, mas simplesmente como o conjunto correspondente a matrizes imaginárias semelhantes. Por outro lado devo precisar que os contos que utilizamos não são os contos transcritos por Perrault ou por Madame d'Aulnoy nem os contos retraduzidos em linguagem literária, nem os contos reais; esses, podemos encontrá-los, pelo menos na França, na Biblioteca Nacional, quando se vai buscar nos textos copiados, impressos do século XVI anteriores a retranscrição por Perrault ou outros. Preciso igualmente que autores como Propp, em sua "Morfologia do Conto", que

é um livro interessante, utilizam não o conto real, mas o conto transcrito. Ora, aí estamos em presença de uma análise completa que é preciso fazer: quando os irmãos Grimm (1810-1822) publicaram um conjunto de contos da Europa Central, eles não os modificaram, eles os publicaram tal como receberam. Fizeram um enorme trabalho de antropologia. E esses contos são dados em sua literatura cruel; pois o conto é sempre cruel, sempre sangrento, e o conto não visa necessariamente aquilo que se crê: todo um amontoado de sentidos está escondido **por** trás. Um psicanalista americano, examinou alguns desses contos. Não tomo senão um único, porque ele é interessante. O conto chamado "Chapeuzinho Vermelho": - a garota de vermelho que vai ver sua avó, o lobo mau que devora a vovó e em que conseguem salvar Chapeuzinho Vermelho, no momento em que o lobo vai devorá-la. Perrault, quando traduz esse conto para o francês do século XVII conclui: "menina não siga o lobo na floresta". Freud deu uma interpretação já psicanalítica desse conto. Roheim vai mais longe e propõe uma outra interpretação, porque ele parte do verdadeiro conto, e no verdadeiro conto o lobo devora a vovó, de-

vora a garota; as pessoas chegam, abrem a barriga do lobo e põem pedras na barriga do lobo, costuram, e o lobo vai se afogar. Ora, Roheim vê aí um artífice muito mais interessante, do que a interpretação do vermelho, do sangue, do sexo. Porque ele ve no papel do lobo o status do homem que recusa a sua condição de homem; não porque ele seja homossexual, mas porque ele recusa sua condição de homem. Ha um personagem dos índios Navarros do norte da América, chama do "bardache" e que é exatamente isso - é o homem que não aceita o papel do homem e que deseja ele próprio estar grávido; ele vê na personalidade do lobo a contestação por grupos rurais camponeses do homem que não assume a sua condição de homem. "Chapeuzinho Vermelho" torna-se assim reveladora de uma realidade muito mais rica que aquela. que nos poderia dar uma morfologia formal. A análise dos arquétipos dos contos apresenta problemas consideráveis: problemas de comparação, de busca de textos originais, assim como um trabalho de computador; seria necessário utilizar máquinas eletrônicas. Mas seria um trabalho que nos permitiria decifrar muita coisa que não conhecemos das sociedades.

Uma 3a. direção que nós propomos pa-
respeito à "criação de ateliers", quer di-
zer, de pontos de encontro, onde técnicas
diferentes se choquem, onde se estabeleçam
relações entre modos de expressão até aqui
separados um dos outros. Sabemos que as cri-
anças até a idade de 10, 12 anos são capa-
zes de manipular todas as formas de expres-
são do imaginário, da argila até a pintura,
de todas as formas possíveis. Nessa espé-
cie de atelier, tratar-se-ia de fazer coin-
cidir justamente algumas dessas manifesta-
ções e encontrar correlações possíveis. Vi
no sul do Marrocos, em aldeias, mulheres
fazerem tapetes. Esses tapetes não são os
tapetes simétricos que são vendidas aos tu-
ristas, são verdadeiras linguagens, inven-
tados, inopinados. A escolha do fio verme-
lho ou azul que vai constituir essa lingua-
gem é acompanhada freqüentemente pelo to-
que de um homem sobre um instrumento de 3
cordas sem que se saiba quem está na ori-
gem da cor ou do som, se é o som ou a cor.
Estamos nesse ponto de encontro que permi-
te sem duvida as formas imaginárias de apa-
recer, de emergir e de procurar a sua di-
reção própria. Esses ateliers de criação

foram criados em alguns lugares da França, no nível das crianças. Seria necessário prolongá-lo em direções bem mais vastas e criar espécies de zonas de jogo onde homens e mulheres que não estão habituados a considerar como válidos e a respeitar suas formas de imaginação, viriam, não para ver pintura, ver escultura, escutar música, mas para se colocar nesse ponto de encontro (que conhecem bem, aliás os jovens dançadores, cultivadores da musica pop), onde se confundem ao mesmo tempo certo gestual do corpo, a palavra poética, a dança e a música. Alguns poetas mostraram que o que se poderia obter é enorme.

O 49 exemplo que eu daria é aquilo de que já falei, e o "banco de sonhos". Trata-se de escolher o maior número possível de sonhos, de devaneios, de fantasmas. Se empregamos essa palavra de "banco", é justamente para lembrar que, como na acumulação de capital,, o capital é um fenômeno diferente da soma de todo dinheiro que se põe dentro, e um elemento novo. Teríamos diante de nós, espalhado diante de nós, um número considerável de sonhos e iríamos além das interpretações que lhes foram dadas porque aí procuraríamos o sentido, o tema.

Isso justamente conduz a um 39 tema que e: como proceder. Chamamos essa técnica a "reconstrução utópica". Reconstrução, por que se trata de uma verdadeira aposta sobre o que é o real, sobre o funcionamento interno das coisas. Gaston Bachelard, filósofo, dizia: "não há consciência senão daquilo que está escondido". E é precisamente esse escondido que convém fazer vir a tona. Agora como proceder? Como se procedeu em Chebika (aldeia da Tunísia), com a pesquisa sobre a juventude, e como procedemos agora em relação aos sonhos dos quais já dispomos de certa quantidade na França. Começa-se primeiramente por uma delimitação morfológica e estatística séria. Se examinarmos, por exemplo, os sonhos de uma região, é preciso partir da análise da estratificação social real, estatística, morfológica, de tal modo que se possa delimitar exatamente o terreno da intervenção. É preciso considerar as classes de idade, condições sociais, a origem, a proporção de jovens em relação aos velhos, etc. São problemas tão fundamentais que fazem parte do andamento natural. Uma vez que esse trabalho está feito, podemos transportar para um gravador o questionário que se fez. Mas

atenção ao questionário proposto: Não se deve nunca perguntar as coisas que a gente espera - se vocês fizerem uma pesquisa sobre a morte não perguntem as pessoas se elas tem medo da morte, façam perguntas em torno, para ver do que se trata. Se quiserem saber se elas acreditam na vida do outro mundo, na vida além-túmulo, ou se são ateus, não perguntem diretamente isso. Perguntem se eles querem ser enterrados, incinerados, ou qualquer outra coisa. A partir do instante em que eles se projetam no seu próprio corpo é que já têm uma idéia da vida do além-túmulo. O problema já é mais complexo, cheio de nuances. Portanto, não vão para as pessoas com os questionários já prontos, cheguem até elas com temas que se devem propor, espécie de direção, e realizem uma longa palavra. Naturalmente não utilizar questionários com sim/não, talvez. A vida não se encerra em sim, não, talvez. Há muitas outras possibilidades abertas. É preciso que as pessoas diante do gravador queiram dizer alguma coisa e terminem por dizer.

Com esse trabalho realizado, temos um grande número de minicassetes. Começa então a 2a. parte e a mais difícil. É pre-

ciso fazer datilografar todas essas gravações. Quando esses textos estiverem datilografados é preciso espalha-los sobre uma superfície porque e aí que, na análise, passamos daquilo que se chama o diacrônico para o sincrônico. Ou se preferem, da duração para a estrutura. Quer dizer que espalhamos no espaço aquilo que foi formulado no tempo; que colocamos nesse imenso espaço onde vamos repartir tudo aquilo que foi dito, o conjunto de temas que vamos agora descobrir. É um trabalho manual, artesanal. Toma-se um lápis de cor e separa-se os diferentes temas que voltam freqüentemente, em momentos diferentes do questionário. Quando se realizou esse trabalho tomou-se tesouras e cortou-se todo esse imenso material. E seus temas foram todos colados numa fita única. Então podemos ler esse tema como se as diferenças individuais não mais existissem. Ou mais exatamente, como se as diferenças individuais fossem acentuações particulares de temas coletivos. O que permite todas as variações da individualidade, etc. Mas não é isso que procuramos. Procuramos a estrutura oculta, aquilo que as pessoas dizem sem saber que o dizem; fazendo exatamente o que faz o psicanalista quando ele

deixa o doente falar: o doente propõe uma palavra confusa na qual o médico detecta as formas **que vão** lhe permitir intervir na doença. E nesse momento a gente percebe que deve tratar cada tema de um modo particular. É que, se trabalhamos por exemplo sobre a vida de uma aldeia (retomo o exemplo de Chebika), vemos aí emergir personagens que não tínhamos visto na realidade e isso aconteceu nesse livro sobre Chebika. Tendo espalhado o conjunto de palavras ditas durante cinco anos, \i emergir um personagem de mulher (que nos serviu, aliás, de personagem nos "Remparts d'Argile", mais tarde) que é o personagem da jovem que descobre a través da leitura o mundo impossível que nunca lhe será dado a ela, mulher; que se torna personagem anônimo, dir-se-ia histórico (todos os nomes lhe podem convir), mas que efetivamente desapareceu: respondeu alguém, um dia, que ela tinha sido devorada pelos escorpiões. Ela simplesmente emergiu na pesquisa nesta fase de sincronização que a fez aparecer e que lhe deu sentido.

Vimos emergir, quando fizemos a pesquisa sobre a juventude, da mesma maneira, algumas NICHES, e tínhamos partido com uma ótica diferente sobre a juventude, e nos

enganamos completamente. A realidade mostrou outra coisa e que era isso que devíamos detectar. E digo que é a partir daí que empreendemos em seguida a essa análise de temas, a reconstrução do conjunto de toda a experiência real considerada. Chegamos a construção utópica, no sentido do qual partimos, desta descoberta da estrutura interna, de que fizemos a aposta, de que seja o motor da realidade.

A partir desse momento e preciso reescrever tudo. De qualquer maneira não temos o direito de nos contentar em fornecer simplesmente a armação. A deontologia do nosso ofício de antropólogo exige a reconstrução, exige que se chegue a um ritmo, a um discurso comunicável, sobretudo junto àqueles dos quais tiramos a palavra. Assim ficamos bastante surpreendidos e ao mesmo tempo bastante interessados quando vimos, após a publicação do livro sobre a juventude, que, 3 semanas seguidas, um jornal consagrado às motocicletas (na França há grupos de motocicletas bastante importantes) dedicou 2 páginas inteiras ao livro; era a primeira vez que eles (os jovens) eram vistos, e sentiram que tinham encontrado através de nos, a linguagem de que tinham ne-

cessidade. Evidentemente, desse fenômeno de ve concluir-se, a meu ver que é um fenômeno de reconhecimento. É preciso que aquilo que foi dito seja reconhecido por aqueles que o disseram.

Eis porque não é possível se contentar com essas pequenas pesquisas avarentas em que cada um guarda seu bem para si, mas ao contrário é preciso chegar a uma comunicação; a análise deve chegar a fazer reconhecer o que é, por aqueles mesmos que a fizeram. E quando penso nesse Banco de Sonhos de que falamos, penso nesse antropólogo de São Paulo que vai se ocupar desse assunto e talvez também de outros assuntos. Penso tentar obter grande quantidade de sonhos para que os temas que detectaremos sejam bastante diversos, numerosos, diferentes das formulações literárias, e que possa nos reconstruir o universo onírico de um grupo, através da linguagem que podemos lhe emprestar. Ora, essa técnica, evidentemente, requer trabalhos longos, difíceis, utilizam técnicas audiovisuais, utilizam instrumentos mecânicos, utilizam máquinas. Passam através de todo esse sistema e no final devem ter por resultado um livro, quer dizer o discurso, uma comunicação. Devem,

enfim, restituir aos homens aquilo que eles deram.

Eis porque a imagem do trabalho que empreendemos não é somente uma imagem encerrada em uma definição científica; tratando-se do imaginário que buscamos, as idéias que temos na cabeça é ajudar a ativar a criação eventual, a criação possível. Restituir aos homens a possibilidade de reconsiderar a imaginação como uma forma de experiência até aí esciosada. E a opção que fazemos é que, não somente nas sociedades industriais onde muitas coisas foram estragadas, mas também nas sociedades que chamamos de terceiro mundo/há normas, fontes adormecidas de criação, em todos os domínios, em todas as formas, e que por consequência escapam a idéia que temos da arte.

Eis porque me reencontro no meu ponto de partida de ontem: mais vasto de que a definição de belas-artes, o imaginário é esta porta aberta para a experiência que foi infelizmente, freqüentemente, até aqui, abafada ou reprimida. Aí esta.

MEC

INSTITUTO JOAQUIM NABUCO DE PESQUISAS SOCIAIS

7
C
3