

A LINGUAGEM DO IMAGINÁRIO ENQUANTO CRIAÇÃO DE HORIZONTES UTÓPICOS

*Rogério Bianchi de ARAÚJO**

Resumo: Este artigo pretende ressaltar o papel do imaginário na construção de horizontes utópicos. Parto do princípio de que a produção de imagens é intrínseca ao ato de pensar, cuja ação humana se dá porque o indivíduo sonha em agir. Como uma das características principais hoje é o predomínio da tecnociência e a valorização da técnica na existência, é importante destacar o papel das tecnologias do imaginário, tais como o cinema, a televisão, a literatura, consideradas os instrumentos ou tecnologias de criação de imaginários. Diante de um contexto histórico em que a incredulidade em relação à utopia reina faz algum tempo, percebe-se claramente o potencial revolucionário e transformador das linguagens do imaginário no sentido de resgate das dimensões subjetivas e míticas do ser humano.

Palavras-chave: Imaginário. Imaginação. Utopia. Linguagem. Literatura.

Abstract: This article aims at stressing the role of the imaginarieness in the construction of utopian horizons. I begin from the principle that the image production is intrinsic to the act of thought, whose human action is performed because the individual longs to act. Since one of the main characteristics today is the predominance of the technoscience and the valorization of the technique in the existence, it is important to stress the roles of the technologies of the imaginarieness, such as cinema, television, literature, considered the instruments or technologies of creation of imaginarieness. Based on a historical context in which the incredulity in relation to the utopia is being dominant, it can be clearly noticed the revolutionary and transformative potential of the imaginary language in the sense of recovering subjective and mythical dimensions of the human being.

Keywords: Imaginarieness. Imagination. Utopia. Language. Literature.

Introdução

O campo do imaginário não é a solução definitiva nem a resposta para todas as perguntas, mas é o maior fomento de construções utópicas. O imaginário não é apenas cópia do real; seu veio simbólico agencia sentidos, em imagens expressivas. A imaginação liberta-nos da evidência do presente imediato, motivando-nos a explorar possibilidades que virtualmente existem

* Doutor em Ciências Sociais/Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor e Coordenador do curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão/GO (UFG-CAC). rogerbianchi@uol.com.br

e que devem ser realizadas. O real não é só um conjunto de fatos que oprime; ele pode ser reciclado em novos patamares.

Segundo Durand (1997), o imaginário é o “conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens”, o grande e fundamental denominador onde se encaixam todos os procedimentos do pensamento humano. Parte de uma concepção simbólica da imaginação, que postula o semantismo das imagens, que conteria materialmente, de alguma forma, o seu sentido. Em Durand, não existe verdadeira diferença entre simbólico e imaginário, uma coisa contamina a outra, tanto que sua investigação se dá sobre a imaginação simbólica.

A imaginação contribui significativamente para a compreensão e superação da realidade. Além de permitir atingir o real ela possibilita enxergar aquilo que ainda não se tornou realidade. As imagens são construções que tem por base as nossas experiências visuais anteriores. Como o nosso pensamento é de natureza perceptiva tendemos a produzir imagens em abundância. Elas são, dessa forma, parte integrante do ato de pensar.

A existência das coisas e dos homens nos remete a entender que a realidade já é algo dado, basta ser percebida e interpretada. O imaginário possui um compromisso com o real e não com a realidade. Mas o que é o real? Ele é a interpretação que os homens atribuem às coisas e à natureza. É, portanto, uma realidade percebida através dos sinais ou signos de referência. Tanto a imagem como o símbolo constituem representações. Os homens atribuem significado aos objetos e isso é o elemento consciente do universo simbólico. Como conseqüência, as imagens e a dinâmica do imaginário são identificadas aos símbolos. Talvez 1968 tenha sido o ano das maiores transformações do século XX. Um ano que mudou nossa maneira de ver o mundo principalmente sob a ação do imaginário. Foi o ano da livre experimentação de drogas, das formas de vestir mais ousadas, da nova maneira de enxergar o sexo, sem o pudor do moralismo, inclusive com a liberdade sexual proporcionada pelo uso da pílula anticoncepcional. Enalteceu-se também nesse período o psicodelismo impulsionado pela música e pelo rock. Movimentos feministas, de defesa de homossexuais, manifestações contra o racismo e protestos contra a Guerra do Vietnã, revolta dos estudantes em Paris, a primavera de Praga e a radicalização da luta estudantil levaram os indivíduos a imaginar um mundo melhor com muita paz e amor. Segundo Edgar Morin, foi, em suma, o ano do “êxtase da História”. Um ano que, por seus excessos e força do imaginário coletivo, marcou a humanidade. Pode até ser que as utopias criadas em 68 não tivessem se realizado completamente, mas o sonho imaginário de grande parte do planeta marcou para sempre a forma como encaramos a vida. Para o cantor americano Bob Dylan, 1968 foi o último ano em que todas as utopias eram permitidas e que hoje em dia “ninguém mais quer sonhar”. Creio que as pessoas não perderam a capacidade de sonhar, a força do imaginário

ainda está presente, apenas é preciso averiguar o contexto histórico. O sonho está canalizado para a distopia da sociedade de consumo, o imaginário está dominado pela técnica. A utopia está viva e se reestruturando. A utopia na contemporaneidade reaparece na necessidade de o homem, individual e coletivamente, buscar em seu imaginário uma saída para a angústia existencial que a desordem provoca na formulação da ordem social estabelecida e na desestabilização de suas referências.

Racionalidade e Irracionalidade do Imaginário

É comum opor o imaginário ao real, ao verdadeiro. O imaginário seria uma ficção, algo sem consistência, algo totalmente distinto da realidade econômica, política ou social, considerada palpável e tangível. Essa tradição é quebrada principalmente a partir dos anos 1930 e 1940 com a obra de Gaston Bachelard, o Bachelard da “psicanálise do fogo”, dos sonhos, das fantasias, das construções do espírito. Ele procurou demonstrar que as construções mentais poderiam ser eficazes em relação ao concreto. Na esteira de Bachelard, surge Gilbert Durand. Gilbert Durand trabalhou na confluência da tradição literária romântica e da antropologia, tendo escrito uma obra-prima: *As Estruturas antropológicas do imaginário*. A sua reflexão recuperou o que tinha sido deixado de lado pela modernidade e indicou como o real é acionado pela eficácia do imaginário, das construções do espírito. Bachelard e Durand aliam imaginário ao vivido.

O imaginário tem algo de imponderável, carrega um certo mistério da criação ou da transfiguração. Segundo Maffesoli (2001), ele é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. É algo que envolve e ultrapassa a obra. Esta é a idéia fundamental de Durand: nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de “algo mais”, uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção de imaginário.

O imaginário apresenta um elemento racional, ou razoável, mas também outros parâmetros, como o onírico, o lúdico, a fantasia, o imaginativo, o afetivo, o não racional, o irracional, os sonhos, enfim, as construções mentais potencializadoras das chamadas práticas. De algum modo, o homem age por que sonha agir. É fato que a prática condiciona as construções do espírito, mas não se pode ignorar que estas também influenciam as práticas. Em suma, o imaginário é ao mesmo tempo impalpável e real. Ele contamina tudo. Encarna uma complexidade transversal. Atravessa todos os domínios da vida e concilia o que aparentemente é inconciliável. Mesmo os campos mais racionais, como as esferas política, ideológica e econômica, são recordados por imaginários.

Para muitos críticos o imaginário seria uma espécie de retorno a uma ideologia romântica, ou mística, com forte apego ao telúrico. Segundo Maffesoli, não há nenhum mal em associar o imaginário com a aura romântica. Só não aceita a idéia de retorno já que para ele, esses elementos imaginários nunca desapareceram, apenas foram colocados em posição secundária ou latente.

Há sempre algo de romântico no político, na defesa das utopias, no sonho de uma sociedade perfeita, na esperança de um mundo redimido de suas falhas, na perspectiva de uma sociedade perfeitamente igualitária, etc. Creio que há, de fato, reaparecimento de uma sensibilidade romântica. Na ecologia, por exemplo, com a revalorização da natureza. No desejo de interação, colocando o holismo acima das perspectivas binárias ou do individualismo. Na convicção de que o homem deve negociar com a natureza, não dominá-la. Aquilo que o romantismo centrava na literatura, na poesia, torna-se, agora, mais abrangente, englobando o cotidiano. Trazer a poesia para a vida, eis a síntese desse novo romantismo. (MAFFESOLI, 2001:77)

Dizer que o imaginário atua nos processos revolucionários é limitá-lo. Sua atuação se dá em qualquer situação, contra ou a favor das revoluções. Uma de suas características principais é a sua autonomia. Em *As Estruturas antropológicas do imaginário*, de Gilbert Durand, o imaginário é definido como a relação entre as intimações objetivas, ou seja, os limites que a sociedade impõe a cada ser (coerções sociais) e a subjetividade. Há então uma interdependência nessas duas situações e o imaginário que vai fazer essa mediação.

O imaginário é determinado pela idéia de fazer parte de algo. Partilha-se uma filosofia de vida, uma linguagem, uma atmosfera, uma idéia de mundo, uma visão das coisas, na encruzilhada do racional e do não-racional. Embora exista sem dúvida o imaginário individual, ele está atrelado a um aspecto grupal, que possa ser compartilhado por um agrupamento humano, a uma comunidade de destino.

Como uma das características principais hoje é o predomínio da tecnociência e a valorização da técnica na existência, é importante destacar o papel das tecnologias do imaginário, tais como o cinema, a televisão, a literatura, consideradas os instrumentos ou tecnologias de criação de imaginários. O imaginário é alimentado e estimulado por essas tecnologias, por isso tanta repercussão do termo imaginário hoje, sobretudo nos meios de comunicação.

Durand acredita encontrar a permanência dos símbolos arquetípicos na modernidade das sociedades industriais contemporâneas. Nessas sociedades modernas, subsiste a continuidade das grandes imagens míticas nos ob-

jetos mais comuns do cotidiano, como os deuses do Olimpo grego. Os astros de cinema, por exemplo, seriam os deuses do Olimpo contemporâneo.

O imaginário, como evocador e mobilizador de imagens, utiliza o simbólico para exprimir-se e existir, assim como o simbólico pressupõe a capacidade imaginária. Ele tem a incumbência de colocar-se sob a forma de apresentação de algo ou incentivar o aparecimento de uma imagem e uma relação que não são dadas diretamente na percepção. O imaginário estimula a percepção a criar novas relações inexistentes no real. Ultrapassa um processo mental que vai além da representação intelectual ou cognitiva. Como processo criador, ele reconstrói ou transforma o real, não de forma concreta, mas no sentido de uma tradução mental dessa realidade exterior. Quando ele se liberta do real, é capaz de inventar, fingir, improvisar e estabelecer conexões entre coisas aparentemente inconciliáveis. O imaginário também é capaz de prevenir situações futuras ao antecipar um provir não suspeitado ou previsto. Dirige-se à consecução de um possível não realizável no presente, mas que pode vir a ser real no futuro. Apóia-se no real para que esse se veja abalado e deslocado, isto é, que sofra um processo de transfiguração, tendo como fundamento último o real de um passado ou de um futuro. Imaginário não significa ausência da razão, mas apenas a exclusão de raciocínios demonstráveis e prováveis, os quais constituem o fundamento da imaginação científica.

Bloch distingue a imaginação da fantasia: a primeira tende a criar um imaginário alternativo a uma conjuntura insatisfatória; a segunda nos aliena num conjunto de “imagens exóticas” em que procuramos compensar uma insatisfação vaga e difusa. Só a imaginação permite à consciência humana adaptar-se a uma situação específica ou mobilizar-se contra a opressão. O ato de imaginar aclara rumos e acelera utopias. Estamos sempre nos deparando com a intenção de refazer percursos, numa busca incessante das rachaduras e fendas que fomentam as utopias sociais. Como ativadora do campo do imaginário, a imaginação não pode prescindir de um código operacional de comunicação, ao qual compete perfilar vozes que simulam harmonias no conjunto. Quando o significado não é reconhecido no processo de decodificação, o símbolo cai no vazio, não se efetiva a troca imaginária. Mas os símbolos não são neutros, uma vez que os indivíduos atribuem sentidos à linguagem, embora a liberdade de fazê-lo seja limitada pelas normas sociais. No extremo oposto, a sociedade constitui sempre uma ordem simbólica, que, por sua vez, não flutua no ar — tem que incorporar os sinais do que já existe, como fator de identificação entre os sujeitos.

As fantasias do homem estão diretamente ligadas ao mundo no qual ele vive. Em outras épocas a imaginação era fértil em sercieas e outros monstros marinhos, dragões, ciclopes e gigantes, para constatarmos como foi criado todo um folclore a partir da ausência: seja da razão, seja da comuni-

ção. Esse imaginário perde fôlego de acordo com o desenvolvimento do conhecimento momento, sobretudo o conhecimento científico. É claro que o antigo imaginário não desapareceu, mas houve uma migração para outras possibilidades, mais adequadas e prováveis para a época. A imaginação não pode se expressar de outra forma a não ser em sincronia com seu tempo.

A literatura como utopia

Na literatura, no romance encontramos a dimensão humana subjetiva e afetiva que não existe nas ciências. Ela nos ensina a conhecer melhor o outro enquanto a poesia é uma introdução a qualidade poética da vida que nos ajuda a entender que se nos emocionamos com poemas é porque fala de nossas esperanças, de nossas verdades profundas, é dizer que o conhecimento não se encontra só nas ciências. A literatura é uma escola de vida, uma escola do entendimento humano, e a escola da complexidade humana. Levemos em conta os romances históricos do século XIX, bem como os de nossa época. Eles têm essa superioridade sobre as ciências humanas por nos mostrarem seres que são sujeitos que sentem, pensam e vivem, enquanto as ciências humanas “destroem” o sujeito, a individualidade. A poesia é uma escola para a qualidade poética da vida e a escola do entendimento, porque quando lemos notícias criminais cotidianas nos jornais, para nós, criminosos são criminosos e os rejeitamos, mas ao vermos esses personagens nos romances, como o Raskolnikóv (protagonista de **Crime e Castigo**, é um estudante miserável que mora em São Petersburgo, num pequeno quarto alugado, e um dia mata sua avarenta senhoria), em **Crime e Castigo**, de Dostoiévski, nos damos conta de que é algo complexo e que esse indivíduo pode se redimir caso encontre as pessoas que o ajudem. Portanto, a literatura é a escola do entendimento da vida, algo muito importante se aliada às outras chamadas ciências humanas. É um erro limitar a literatura unicamente às estruturas narrativas, à semiologia, às técnicas.

Muitas incompreensões dominam o mundo. Como imaginar que vamos progredir se não educamos a compreensão? A literatura registra de modo muito especial as imaginações de um modo de vida social sem desigualdades, pela ordem ou na liberdade. A história literária das utopias, sobretudo na modernidade, é uma história rica e nada inócua, cheia de criatividade positiva, que tem ligação muito estreita com a realidade moderna, posta em contínuo movimento, atrás da realização da utópica idéia de progresso, com o que este contém de processo de mudança, avanço científico-tecnológico, mas também de promessa de mais felicidade.

Um exemplo de obra literária utópica é o romance *O jogo das contas de vidro*, publicado em 1946, com o qual o autor Herman Hesse ganhou o prêmio Nobel de Literatura. Hesse é considerado por muitos, um dos “pilares”

do moderno esoterismo. Meio “new age”, meio “profeta”, neste livro ele trata de uma “ordem monástica” não religiosa, que se dedica ao estudo pelo estudo. Seus membros não têm obrigações para com o mundo, limitando-se a aprofundar-se em estudos de várias matérias como matemática, física e etc. Mas o principal interesse da Ordem é o “Jogo de Avelórios”. Hesse não descreve como ocorre tal jogo deixando, porém os indícios de que o jogo se basearia em criações e improvisações musicais.

O Jogo das Contas de Vidro, de Hermann Hesse é uma fábula sobre o jogo como utopia total. Para Hesse, “O Jogo das Contas de Vidro é um jogo que joga com todos os conteúdos e valores da nossa cultura, um pouco como nos tempos áureos das artes um pintor terá brincado com as cores da sua paleta”, como um órgão é tocado (em inglês, “jogado”) por um organista. Acrescentaríamos hoje: como um computador é jogado por um matemático. Continua Hesse a sua descrição do “Jogo das Contas de Vidro”:

Uma partida podia, por exemplo, partir duma dada configuração astronómica, ou do tema duma fuga de Bach, ou duma frase de Leibniz ou dos Upanishads e, segundo a intenção ou o talento do jogador, prosseguir e desenvolver a ideia condutora por ela evocada ou enriquecer a expressão dessa mesma ideia com a evocação de ideias próximas. Se o principiante era capaz de estabelecer um paralelo, por meio dos símbolos do jogo, entre uma melodia clássica e a fórmula duma lei da Natureza, o conhecedor e o mestre conduziam a partida desde o tema inicial até combinações ilimitadas.

O funcionamento do jogo das contas de vidro implica um jogo de analogias e equivalências entre as diferentes áreas do conhecimento; uma proposta para o entendimento multidisciplinar, para as interseções e interfaces entre os saberes, isto é, uma visão holística do conhecimento. Jogar o jogo é uma habilidade resultante da arte de contemplar e meditar. Os jogos se dão na forma de debates solenes e públicos, dirigidos pelos Mestres dos Jogos, e podem durar dias ou, até mesmo, semanas. Ainda que esse estágio complexo e sofisticado do saber seja indicado no livro como o último estágio de uma cultura dita inútil, pois o que ocorre em seguida é o abandono de todo o conhecimento, trata-se de um patamar importante, porque busca a unidade na diversidade. A linguagem do jogo das contas de vidro é uma linguagem particular; uma linguagem nova, estranha, oculta e desconhecida que busca a essência, a similaridade e a associação por analogia.

O Jogo das Contas de Vidro é um livro do Ocidente, porém deixa antever reminiscências do Oriente e simboliza a reaproximação de Hesse ao Cristianismo, figuradamente a amizade entre José Servo, herói da história, e a Ordem de São Bento. Como é ressaltado no prefácio da obra, aqui se mostra a reconciliação do escritor com o mundo de sua infância, a casa

paterna e a austeridade religiosa de sua família de pastores protestantes, e marca o fim do conflito que opôs o autor, desde tenra idade, ao ambiente doméstico, conflito que o levou ao ceticismo religioso e, depois, à revolta. Muitos personagens desse intrincado jogo, possuem nomes simbólicos. Um dos funcionários da Castália — o fictício país da castidade, onde se passa a trama — se chama Dubois, nome da família do avô de Hesse. Thomas von der Trave é Thomas Mann e o padre Jacobus esconde o perfil de Jacob Burckhardt.

O romance de Hesse está situado num futuro remoto, o ano de 2200. Não existem aparatos que caracterizam o progresso científico e tecnológico desse futuro. Castália é a comunidade espiritual onde se passa a história, um mundo perfeito e imóvel, sem a pressão do tempo e com a vida dos jovens voltada para o estudo e o refinamento mental. A música, a astronomia e a matemática são as principais ferramentas de interação e entrelaçamento desses conhecimentos aparentemente diversos. Hesse faz um elogio a todo e qualquer movimento espiritual que tenha procurado a aproximação entre as ciências exatas e as mais liberais ou a conciliação entre a ciência e a arte, ou entre a ciência e a religião.

A narração do romance em seu início fala de nossa época (lembrese que o narrador está em 2200) como uma época de aparentes vitórias e prosperidade, mas que as pessoas invariavelmente encontravam-se diante do nada, com desconfiança de sua própria força e dignidade, e até mesmo de sua própria existência. Em suma, nossa época seria marcada pela pobreza de espírito com as seguintes características: a mecanização insossa da vida, a profunda queda da moral, a falta de crença dos povos, a falta de veracidade da arte. Mas existem também heranças positivas do passado, a principal delas é a música. “Quando o mundo está em paz, quando todas as coisas estão em calma, obedecendo em suas transformações ao seu superior, então a música pode atingir a perfeição”. A música fora em tempos pré-históricos um ato de magia.

O Jogo dos Avelórios teve origem simultaneamente na Alemanha e na Inglaterra. No início não passava de uma insignificante maneira de memorização entre estudantes e musicistas. Esse jogo mais tarde se transferiu dos seminários de música para os de matemática. O Jogo passou a ser usado e imitado, temporariamente, por quase todas as ciências. Não consistia apenas em um exercício ou divertimento: era a vivência consciente e concentrada de uma disciplina do espírito. Representou importante papel na completa superação do folhetim e no renovado entusiasmo pelas disciplinas exatas do espírito. A universidade como instrução superior já se encontrava ultrapassada. Toda a pompa que era oferecida a intelectuais, cientista e outras celebridades desapareceram. As profissões intelectuais em profunda decadência faliram e deram lugar à dedicação dos jovens ao espírito. Muito tempo se passou até que o ho-

mem reconhecesse que a técnica, a indústria e o comércio também necessitam de base comum e de uma moral e honradez espirituais.

A literatura vista como utopia tem a sua razão de ser na criação de um mundo perfeito, de beleza, ordem, coerência retratada nas grandes obras literárias. A utopia deve ser vivida com esse tipo de perfeição na música, na pintura, na poesia. Dessa forma, a literatura é necessária para manter viva a imaginação e o espírito crítico, para enriquecer a linguagem. Se for substituída pela literatura superficial, de entretenimento, de consumo imediato, vai haver um empobrecimento da cultura, e da vida.

Bloch considera as fantasias, as idéias religiosas, os sonhos e as utopias – que se entendem também enquanto realizações técnicas e artísticas – como possibilidades e impulsos para a evolução da humanidade. A esperança bem-fundada é mediada pelo possível real; representa justamente a porta no mínimo entreaberta que parece levar a objetos agradáveis, num mundo que não se tornou e não é uma prisão. É como no mito de Pandora em que a esperança é o bem que restou aos homens, que de forma alguma já ficou maduro, mas que também de forma alguma foi destruído.

O desejo é o alimento da esperança. O desejo é o pai do pensamento, não de um pensamento tolo, mas de um pensamento precursor. Não há pensamento sem privação, mas a estupefação e a admiração o fazem avançar. O mundo se apresenta estranho e é isso que nos motiva a refletir sobre ele. O pensamento verdadeiro, justamente por isso ainda não perfeito, é a arte do caminho correto para casa nesse estar-a-caminho.

Nos contos desaparece o que está indiferentemente próximo, aproxima-se o distante. Apresenta-se um outro lugar mais vistoso ou mais agradável. Existe felicidade suficiente à disposição. Nele, os pequenos heróis e os pobres conseguem chegar até o lugar em que a vida tornou-se boa. O conto, assim como o romance popular são castelos no ar, uma mera obra do desejo. Nos contos desaparece o que está indiferentemente próximo, aproxima-se o distante.

Calcula-se que o hábito de ouvir e de contar histórias venha acompanhando a humanidade em sua trajetória no espaço e no tempo. Todos os povos, em todas as épocas, cultivaram seus contos. Contos anônimos, preservados pela tradição, mantiveram valores e costumes, ajudaram a explicar a história, iluminaram as noites dos tempos. Segundo Ricardo Piglia, “O conto se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permita ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta.”¹

O contista Machado de Assis produziu quase trezentos contos no final do século XIX até início do XX. No Brasil, é com Machado de Assis

¹ PIGLIA, Ricardo. *Teses sobre o conto*. Caderno MAIS, Folha de São Paulo, domingo, 30 de dezembro de 2001, p. 24.

que essa forma ficcional revela todas as suas possibilidades. Nos contos machadianos, revela-se uma sociedade habitada por seres solitários capazes de alcançar tão somente uma felicidade mesquinha. A vida desenrola-se como alguma coisa que escapa ao controle dos personagens, alheia a suas vontades. A sociedade de convenções a todos esmaga e a eles impõe vidas inautênticas, vazias. Machado de Assis mostra extrema habilidade na elaboração de seus contos de observação e psicológicos, com foco narrativo autobiográfico, em que o ponto de vista do personagem narrador e suas motivações tornam-se exclusivas. A ironia vai-se expandindo não só na análise dos hábitos sócio-culturais da sociedade do Rio de Janeiro, mas na observação da própria natureza humana, apresentada em seus vícios e limitações permanentes. A apresentação dos personagens atende ao desenvolvimento dessas que foi a sua temática mais constante e se projeta no aspecto psicológico que os revela.

Dá-se também, o nome de conto, às narrativas folclóricas orais (conto popular). Em sua manifestação oral, o conto aparece já nas antigas civilizações, sob a forma de narrativas imaginárias e fantásticas, que viriam a constituir o fundo comum do folclore da maioria dos países ocidentais. A literatura árabe possui a coletânea mais famosa no gênero: *As Mil e Uma Noites*. É uma coletânea de fascinantes histórias inventadas e preservadas na tradição oral pelos povos da Pérsia e da Índia. Sua origem é nitidamente popular. É nesse sentido que as *Mil e Uma Noites* adquirem maior grandeza. Seu caráter popular faz que mergulhem na alma do povo, em sua psicologia. As narrativas, entre as quais estão as famosas viagens de Simbad, o marujo, as aventuras de Aladim e a lâmpada maravilhosa e a mirabolante história de Ali Babá e os quarenta ladrões, são contadas por Sahrazad, uma jovem corajosa que se sacrifica pelo seu povo para salvá-lo da ira do sultão Shariar. Extremamente habilidosa na arte de contar histórias, a protagonista consegue, ao final de mil e uma noites, salvar o seu reino e transformar o pensamento de seu esposo. O motor da história é simples: traído pela esposa, um rei decide proteger-se do adultério das suas próximas mulheres através de uma solução radical, a de matá-las ao final da primeira noite que passem juntos. Quando chega a vez da hábil Sahrazad, para contornar a execução ela resolve contar ao rei um conjunto de histórias que, uma se encadeando à outra, não teria fim, o que então a pouparia. É dessa maneira que o mundo viu surgir um conjunto de textos deliciosos de serem lidos. Livros como as *Mil e Uma Noites* dão muita margem à mistificação literária. O que é que as *Mil e Uma Noites* ensinaram ao mundo? O que é determinante em sua mensagem é que o mundo não pare, determina que o mundo não se estagne. As *Mil e Uma Noites* trazem a grande lição do sonho.

A viagem do imaginário

Bloch ressalta também o prazer de viajar, pois viver as mesmas coisas mata aos poucos. A felicidade da viagem representa a fuga momentânea da casa. No mundo privado-burguês, a viagem é a primavera que renova tudo. A viagem de núpcias é a primeira verdadeira viagem de amor. A saudade de casa significa a saudade por causa da perda do mundo de referência habitual. Antes da invenção do turismo, ao final do século XIX, viajar por puro prazer e conhecimento era algo restrito aos sábios e aristocratas. Escrever sobre viagens passou a ser algo bem atraente. Hoje o turismo tornou-se a principal causa das viagens humanas. O propósito é de conhecer novos lugares como uma forma de lazer e aprendizado sobre novas culturas e regiões. Mas as viagens também já serviram ao imaginário como formas de contestação, questionamentos e novas formas de enxergar a realidade. O maior exemplo disso é o que se passou com a chamada geração *beatnik*.

Em 1947 Kerouac resolveu sair viajando pelo mundo e pegou a estrada. Jack Kerouac (1922-1969), um dos principais expoentes dessa geração, tentava escrever sobre as surpreendentes viagens que fazia com o amigo da Universidade de Columbia, Neal Cassady. Seu método consistia em formas mais livres e espontâneas de escrever, contando as suas viagens exatamente como elas tinham acontecido, sem parar para pensar ou formular frases. O resultado disso foi um manuscrito “Pé na Estrada” (*On The Road*) que sofreu sete anos de rejeição até ser publicado. Com esse método, Kerouac escrevia vários romances, que ia guardando em sua mochila, enquanto vagava de um lado a outro do país. Somente em 1957, quando Allen Ginsberg e outros escritores de sua categoria começavam a celebrar-se como a “*Geração Beat*” (termo criado pelo próprio Kerouac), os editores manifestaram o seu interesse pelos manuscritos de Kerouac. “Pé Na Estrada” se tornou um grande sucesso popular. A partir dessa súbita celebridade, ele passa por um declínio moral e espiritual. Este livro tornou-se o manifesto da geração beat, que rompia com o compromisso do **american way of life** e pregava a busca de experiências autênticas, um compromisso selvagem e espontâneo com a vida até seus mais perigosos limites. Diante de uma sociedade que aniquilava o indivíduo, os **beatniks** queriam uma consciência nova, libertada de padrões, escolhiam a marginalidade. Eram totalmente contrários a uma sociedade sem vida, de ação e com pouca liberdade de pensar e viver, cheia de padrões e regras normativas.

Foi o primeiro movimento de contracultura a surgir nos Estados Unidos, com forte impacto histórico e cultural. O principal objetivo da *Geração Beat*, grupo de jovens intelectuais americanos, era estar em movimento. Estar em grupo e desfrutar de parceria nas viagens, tanto físicas quanto psicotrópicas. Em meados dos anos 50, já estavam cansados da monotonia da vida ordenada e da idolatria à vida suburbana na América do pós-guerra,

resolveram então, regados a jazz, drogas, sexo livre e pé-na-estrada, fazer sua própria revolução cultural através da literatura. Formavam um grupo de jovens enérgicos e talentosos que se conheceram no campus da Universidade de Columbia e estenderam sua convivência para dentro dos bares de jazz e apartamentos pobres do subúrbio de Nova Iorque. Posteriormente se entregaram a diversas viagens cruzando o país, sem outro sentido aparente, a não ser o de empreender uma busca por uma nova maneira de ver e entender a vida.

On The Road apresentava uma alternativa ao modo de vida tradicional, e propunha um rompimento com ele, que na visão dos **beats**, deveria ser feito através da entrega completa a uma vida marginalizada e romântica, que incluía viagens pelo Oeste americano e a busca por uma nova maneira de compreender a vida através de um misticismo não muito definido. Essa nova moral é expressa no romance por uma modificação em termos de conteúdo. O herói do livro é Dean Moriarty (personagem inspirado em Neal Cassady), um jovem marginalizado, preso diversas vezes por roubos de carros, bebedeira e vadiagem, que arruma uma série de sub-empregos para sustentar seu estilo de vida boêmio e desgarrado. Moriarty é um jovem rebelde e apaixonado pela vida, que ao lado de Sal Paradise (alter ego de Kerouac), embarca em uma série de viagens de carona através da América, sempre em busca da beleza no mundo, exaltando a “pureza” inerente que ele via na população pobre do país. Essa identificação com figuras marginais se tornaria o eixo central da literatura *beat*.

A mensagem dos *beatniks* – a revolução na linguagem e nos costumes – só repercutiria decisivamente sobre o comportamento dos jovens americanos uma década mais tarde com o aparecimento das primeiras comunidades *hippies* no final dos anos 60. Os **beatniks** desencadearam um dos maiores fenômenos culturais da segunda metade do século, que culminaria com a explosão das movimentações revolucionárias dos anos 60 e 70. Considero que esta foi uma revolução do imaginário que teve as viagens como suporte e fundamentação deste.

No filme *Sem Destino* (EUA, 1969), estrelado e dirigido por Dennis Hopper, que conta ainda com a presença dos atores Peter Fonda e Jack Nicholson, também é uma marca e referencial importante para a caracterização das viagens como uma conquista do imaginário. Dois motoqueiros *hippies* viajando pelos Estados Unidos de motocicletas e vivenciando plenamente a liberdade na estrada. A liberdade pula fora da tela e envolve o espectador numa trama muita bem costurada por motos, sexo, drogas, rock n’roll e a supremacia de poder ser você mesmo, falar, pensar e agir da maneira que bem entender. Movidos pelo desejo de desvendar os caminhos inóspitos da América, Wyatt & Billy, personagens de Peter Fonda e de Dennis Hopper, compram uma boa quantia de cocaína de um mexicano, por uma ninharia,

e vendem para um americano pelo triplo do preço. Com a grana na mão, eles trocam suas motos velhas por duas Harley Davidson modelo Chopper e caem na estrada apenas com a roupa do corpo, degustando o sabor da liberdade, sem preocupações, sem fronteiras e sem limites. Seguem viagem pelo simples prazer de estar rodando em cima de uma moto. Os nomes dos personagens foram inspirados nos fora-da-lei mais conhecidos do velho-oeste americano: Wiatt Earp e Billy The Kid. Isso tudo acontece em menos de três minutos, sem abertura, sem letras, sem introdução ao filme. Então, logo após vem a cena que é uma das mais importantes da história do cinema: assim que os dois rebeldes começam a jornada, Wiatt, interpretado por Peter Fonda, já em cima de sua Chopper, tira o relógio do pulso, e arremessa no chão, dando o clima certo da aventura que virá pela frente. Aceleram os motores, e as motos tomam conta do asfalto quente, e logo em seguida começa a tocar o clássico dos anos 60, “*Born To Be Wild*” do Steppenwolf.

Ao longo do caminho, os dois motoqueiros passam por uma típica comunidade *hippie* dos anos 60, onde a veia artística dos moradores é profundamente baseada no haxixe e na maconha. Teatro, mímica e música mostram de uma maneira franca o descontentamento da juventude da época com a Guerra do Vietnã. Entre uma cidadezinha e outra, nos confins dos Estados Unidos, os dois são presos e discriminados por serem cabeludos e barbudos. Nem se hospedar em hoteizinhos vagabundos na beira de estrada eles conseguem, porque as pessoas os temem, e os repudiam. Na cadeia, conhecem um advogado alcoólatra interpretado por Jack Nicholson, que resolve embarcar na odisséia dos dois cabeludos. Um dos diálogos mais marcantes do filme sai da boca de George Hanson, - o personagem de Jack Nicholson - a respeito da discriminação, e do perigo que os dois motoqueiros pareciam representar para as pessoas: “Eles não têm medo de vocês, mas do que vocês representam. Para eles vocês representam a liberdade. Mas falar dela e vivê-la são duas coisas diferentes. É difícil ser livre quando se é comprado e vendido no mercado. Mas nunca diga a alguém que ele não é livre... porque ele vai tratar de matar e aleijar para provar que é. Você é que corre perigo.”

De moto pela América do Sul (2001) de Ernesto Che Guevara é o nome do livro que inspirou o filme “Diários de Motocicleta”, de Walter Salles. Elaborado por Ernesto Che Guevara, em forma narrativa, graças às suas anotações detalhadas, é o relato da viagem feita por Che e o seu amigo Alberto Granado, desde Argentina até a Venezuela, em 1952. Neste caso resulta na sensibilidade imaginária de um dos maiores ícones do século XX, o revolucionário argentino Che Guevara.

Em 1952, Alberto, com 29 anos, e Ernesto, com 23, saíram de Buenos Aires em uma velha motocicleta. Atravessaram a América Latina da Patagônia à Venezuela, onde a viagem se encerrou. Fim de um percurso e

começo de outro. Depois da travessia, os viajantes jamais foram os mesmos. Alberto foi para Cuba e lá vive até hoje. Já Guevara tem o seu paradeiro bem conhecido. A experiência de Ernesto e Alberto é um momento mágico, em que convivem as duas grandes aspirações das gerações que cresceram na segunda metade do século 20: o anseio de liberdade individual e o anseio de viver numa sociedade justa. As expedições foram, para Che, uma maneira de continuar a viagem, de não se transformar num burocrata do poder. Duas paixões que o jovem Che, naquela viagem, conseguiu juntar: a inquieta vontade de manter o pé na estrada e a decisão de servir causas justas.

Há, no filme, um diálogo memorável entre Alberto e Ernesto, sentados nas pedras de Machu Picchu no Peru. Nessa altura, os dois amigos já sentem os efeitos da viagem: a injustiça os assombra. Alberto tem a idéia de casar-se com uma descendente de inca: “Fundaríamos um partido indígena (...). Incentivamos todo o povo a votar, reativamos a revolução de Tupac Amaru, a revolução indo-americana, o que você acha?”. Ernesto responde: “Uma revolução sem tiros? Você está louco”. Dureza, sim, quando preciso, mas endurecer sem jamais perder a ternura, esse passou a ser o lema de Che.

Qual o sentido dessa discussão hoje? Na nossa sociedade de consumo o Che com sua boina é uma das imagens mais reconhecíveis de nossos tempos, mas agora sua imagem serve como enfeite para quartos de estudantes, seu rosto aparece em camisetas, xícaras, capas de caderno e até biquínis. Em sua grande maioria, os jovens que escolhem Ernesto Che Guevara como inspirador de seu dia a dia não são leninistas e não precisam ser e podem discordar de muitas das idéias que levaram o Che para Cuba, para Angola e para sua execução na Bolívia. Mas eles conhecem a profundidade destas idéias? Quais são seus sonhos? Para onde caminha o imaginário individual e coletivo?

Considerações Finais

Segundo o sociólogo polonês Zygmunt Bauman, a utopia do controle sobre os mundos social e natural desmoronou com o advento da era líquido-moderna. Bauman desenvolveu o conceito de uma sociedade “líquida”, partindo do princípio de que as certezas e a previsibilidade do futuro estão diluídas e, porque políticos e empresas tendem a lucrar com isso, não há perspectiva de que esse clima de insegurança seja sanado. Não há mais certezas com solidez. A incerteza e a desconfiança governam a época e num mundo constantemente em movimento, a angústia impregna a totalidade da vida diária. Como disse o filósofo Ortega y Gasset: “Não sabemos o que acontece e é isso o que acontece”. Vivemos ainda em um cenário de um mundo dividido, repleto de disparidades, intolerâncias, violência, opressão e injustiça. Chegamos a um tempo no qual nenhuma perspectiva utópica apresenta-se com credibilidade aos olhos da imensa maioria das pessoas. A

sociabilidade contemporânea é cada vez mais avessa ao imaginário utópico tradicional. Para Morin chegamos, finalmente, à época em que já não há “salvação” nem se compreende que a idéia de “salvação” leva-nos à perdição; que não existe “luta final” nem promessa de uma sociedade futura que possa redimir todos os males ou fazer esquecer a dor dos que aqui estão. Os estados futuros dos sistemas complexos escapam ao nosso controle e previsão. O futuro é aberto, não-inequívoco. Significa então que não há mais espaço para a utopia? Muito pelo contrário! Abdicamos da idéia do “melhor dos mundos”, mas não da idéia de um “mundo melhor”. O homem não pode viver simplesmente o presente, pois no presente está contido o passado e o futuro. Contudo, a vida não é possível senão voltada para o futuro e o ser humano enquanto insatisfeito com o momento presente, experimenta o futuro como ausência.

A imaginação utópica é por natureza criadora e criativa. Traz em si a idéia do novo, da mudança, graças a análise crítica do presente que lhe é inerente. Criar a linguagem do imaginário como fomento de horizontes e perspectivas utópicas teria uma repercussão muito maior do que as utopias políticas planejadas e totalitárias numa época carregada de descrenças ideológicas, mas faminta por novas experiências subjetivas e existenciais.

Referências

- BACHELARD, Gaston. **Psicanálise do Fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**. Tradução de Werner Fuchs. Rio de Janeiro, EdUERJ: Contraponto, 2006. V2.
- DELEUZE, Gilles. Dúvidas sobre o imaginário, in **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GUEVARA, Ernesto. **De moto pela América do Sul**: diário de viagem. São Paulo: Sá Editora, 2001.
- HESSE, Hermann. **O jogo das contas de vidro**. Tradução de Lavínia A. Viotti e Flávio Vieira de Souza. Rio de Janeiro: BestBolso, 2007.
- KEROUAC, Jack. **Pé na estrada**. Tradução: Eduardo Bueno. São Paulo: Ediouro, 2004.
- MAFFESOLI, Michel. **Imaginário e uma realidade** – entrevista concedida

a Juremir Machado da Silva. Revista FAMECOS. Nº 15. Porto Alegre, Agosto 2001.

MORIN, Edgar. **Ninguém sabe o dia que nascerá.** São Paulo: Editora UNESP, 2002.

SZACHI, Jerzy. **As Utopias ou a Felicidade Imaginada.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.