



A propósito do imaginário e suas representações culturais¹

Rosza Vel Zoladz

Propõe-se examinar as representações culturais da arte popular mostradas numa escala que não é a de um país, de uma nação, mas, sim, mundial, belamente apresentadas no Atlas de l'Imaginaire, fora de qualquer conotação do exótico, do bizarro ou do pitoresco. Trata-se de um atlas bem diverso, no qual não é mais Deus, soberano, a fonte de inspiração, como o era para o homem medieval ao produzir cartografias, nem como nos séculos posteriores, nos quais eram avaliados a geografia, as feitorias, os portos que os descobridores e os colonizadores conquistavam, configurando o que passou a ser conhecido como Novo Mundo. As formas de expressão (as culturas) conduzem à discussão dos autores, enfatizando-a na visualidade da arte popular. A visão analítica do prefácio, de autoria de Jean Duvignaud, que se debruça também sobre o que o Brasil tem a ensinar quanto ao pluralismo cultural, colabora na consecução dos objetivos.

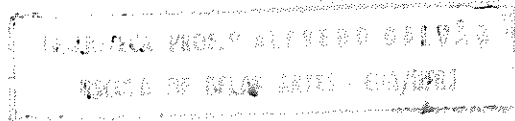
Alteridade; arte popular; cultura; identidade.

1. O imaginário e sua dimensão mundial

No *Novo Dicionário Aurélio* tem-se o significado literal do termo atlas como sendo coleção de mapas ou cartas geográficas em volume. Encontra-se, ainda, no mesmo verbete: volume que contém um conjunto coerente e completo de estampas, gráficos, quadros acompanhado de textos elucidativos. Com isso, é evidente que um atlas que se propõe a mapear a exuberância criativa que emana do imaginário² cumpre as determinações que lhe são impostas pelo sentido etimológico do primeiro termo, mas tem também objetivos que vão além do que é contido no sentido ou, melhor, nos sentidos convencionais que dele são esperados. Isso porque se propõe a mapear a criação artística de diferentes culturas que constituem o *corpus* desse primoroso álbum que abrange culturas situadas no Pacífico, no Extremo-Oriente, no Sudeste da Ásia, no Sul da Ásia, na Rússia, na Ásia Central e na Alta Ásia, no mundo árabe e na Turquia, no mundo judeu, na Europa, na África negra e nas três Américas.

É esse o sumário que delimita os universos ali apresentados e fartamente ilustrados por 369 belíssimas fotografias em cor, resultantes de pesquisa iconográfica feita por Pierre Bois. Como tema de abertura do *Atlas* tem-se um texto de autoria de Françoise Gründ e Chérif Khaznadar, autores das pesquisas ali registradas, resultando em publicação dificilmente superável em beleza, conteúdo e editoração, bem como na programação visual. Os dois autores, vinculados ao campo da arte, da arte popular, descrevem minuciosamente o que os moveu a editar obra de tal fôlego e explicam os motivos que os fez debruçarem-se sobre as múltiplas formas de expressões culturais. Esse empenho bem-sucedido é justificado na editoração de ambos, que vivem, também na vida privada, um casamento que deu certo.

Mostram ao mesmo tempo que tudo começou a partir de 1974, quando criaram o Festival des Arts Traditionnels – FAT na cidade de Rennes, França, e a Maison des Cultures du Monde – MCM, em Paris, a partir de 1982, e os espetáculos que promoveram no Rond-Point / Théâtre Renaud-Barrault nesta última cidade entre 1992-1994. Contam, quase que sob a forma



de confissão, o descrédito que os cercava, ao fomentar atividades dessa natureza no FAT. A longevidade do Festival, ou seja, nove anos, era questionada, e o pessimismo então demonstrado vinha acompanhado de afirmativas de que "não haveria mais mistérios a revelar"...

A obstinação de ambos os pesquisadores levou-os mais adiante, a caminhar sem dar ouvido a Cassandras e conseguir o reconhecimento daquilo a que se dedicavam. Como repercussão desse fato, alcançaram uma percepção e uma abordagem "mais matizada, mais rica da diversidade e daquilo que se denomina a criatividade humana". É disso que o *Atlas de l'imaginaire* trata. No fundo, no fundo é a alteridade que se tem ali representada por rituais, espetáculos musicais e teatrais, exposições, que integraram as programações das instituições que haviam fundado.

Ao folhear o *Atlas*, fica a impressão viva de que as questões da diversidade são ali priorizadas, conforme Cícero³ que, apoiando-se em Aristóteles, se interroga: É preciso amar a si mesmo mais do que ao outro? Ele tem razão, pois, enquanto o individualismo impera numa forma de idolatria narcisista, fica-se impedido de perceber a diferença aproximada do que é culturalmente englobado. É quase impossível, dessa maneira, deixar de manifestar superioridade, quando não repúdio e hostilidade, em relação a outras culturas que não sejam a nossa. E isso continua ocorrendo enquanto as dissemelhanças se mantêm distanciadas, fora das inter-relações horizontais que se almejam com aquele que é diferente, mas que pode ser um igual. Em outras palavras, não se trata de estar em Roma como os romanos, e, sim, com os romanos.

É desse ponto de vista que se compreende o significado integrador dessas manifestações artísticas em que o *mitzein* (estar com) é muito mais do que o *zusammenzein* (estar junto) heideggeriano. Por aí é que passam, segundo os dois autores, as intenções que tiveram em montar um *puzzle* pouco a pouco armado, evidentemente sem ser exaustivo, mas



"significativo quanto ao estado das formas espetaculares existentes sobre a face da Terra".

Para que isso acontecesse, pensaram atingir dois tipos de leitores. Um deles seria constituído pelos que encontrassem oportunidades de passear pelas páginas impressas, pelas ilustrações fotográficas; o outro, pelos que se interrogassem sobre o que ainda deverá ser descoberto quanto ao que os homens e mulheres criam, inventam e elaboram, visando a cumprir certos rituais, certas práticas arraigadas nas formas pelas quais se expressam (culturas).

Os autores não param aí. Sugerem estimular pesquisas e teses, na França ou em outros países, como abertura a essas culturas do mundo. São esses os intentos de François Gründ e Chérif Khaznadar plenamente atingidos, porque tudo no *Atlas* é instigante, e não é só isso. É mais. O que ali é apresentado desloca o olhar, ora

confinando-o ao exotismo, ora em visão tranqüilizadora, alegórica e idealizada, que geralmente move iniciativas como essa.

Fora dessa ótica bizarra, Jean Duvignaud, que é presidente da Maison des Cultures du Monde, brinda-nos com um prefácio à obra, começando-o de forma incisiva: "(...) ao diabo o exotismo, o turismo e o folclore". Pode-se acrescentar, no mau sentido, que costuma acompanhar tudo o que se refere à arte popular e ao que eclode do povo. Segundo ele, a iniciativa editorial resume-se em revelar a abundância e a fascinante riqueza das festas, brincadeiras, rituais, espetáculos pelos quais os homens, atualmente vivendo no planeta Terra, representam seus sonhos e eles mesmos. Duvignaud tem capital político para dizer que todos os povos, em todos os lugares, representam, com meios originais e de formas sempre diferentes, sua maneira de dar respostas às exigências da fome, da sexualidade, da morte, do trabalho, do sagrado. Por ritmo, nuanças, sons, a palavra dramatiza essas intransponíveis instâncias.

É desse modo que se pode compreender o imaginário e os espetáculos que os indivíduos e grupos se oferecem e que não são apenas a simples emanção de coerções presentes na vida em sociedade ou o instrumento eficaz da reprodução que permeia e se dá ao longo das gerações. Por mais que haja empenhos em compreender essas manifestações artísticas, não resta dúvida de que procuram decifrar enigmas advindos do cotidiano, nos confins do vivido e do possível. Essas seriam as pistas plausíveis encontradas por Jean Duvignaud quando se interroga sobre o que justifica a ocorrência dessas expressões artísticas. Nelas, a trama sonora e gestual de uma festa dos aborígenes australianos, de um ritual xamanístico coreano ou turco, das danças africanas marcadas pelo ritmo imposto pelo batuque do atabaque, dos livros de Moisés contidos no Velho Testamento, que são venerados pelos judeus na sinagoga, constituem respostas a questões que ainda nos são desconhecidas. Ainda que seja assim, Duvignaud interroga-se: "De onde vem, quando esses espetáculos

parecem visar a além da curiosidade, o respeito às tradições ou ao fazer artístico?"

Na verdade, Duvignaud encontra as palavras certas para enaltecer a iniciativa de Françoise Gründ e Chérif Khaznadar e sua equipe de colaboradores nas pesquisas que desenvolveram na "aldeia mundial", detendo-se nas culturas e não na cultura, deixando de lado a pesquisa sobre "a alma dos povos", tão cara aos românticos, nem na "autenticidade", na "pureza" perseguidas ainda hoje. Aqui já se pode ancorar no debate o que é o imaginário e dele se pode dizer, segundo Duvignaud, que é o que há de mais rico, mais fecundo na capacidade criadora humana e que acaba por constituir o que ele diz ser "o preço das coisas sem preço". Há, portanto, uma parte no homem que não se deixa desaparecer: sua capacidade de se expressar por meio de símbolos, revelando o universo oculto que existe em todos nós, para cumprir uma função peculiar que nos é dada, ou seja, comunicar-se⁴. O reconhecimento implícito dessa característica pressupõe que falta ao homem algo que inversamente completa essa principal referência no surgimento da existência da arte. O fato explicativo principal de sua ocorrência eclode da insuficiência da comunicação.

Já se disse que o imaginário forma uma segunda natureza; possui, entretanto, eles que mantêm contato com o que é vivido e com os valores que se acham aí imbricados. O Imaginário, seria, então, um lugar privilegiado para exercícios de vivências, regidos pela combinação do que é registrado na vida social e do projeto pessoal, não sendo totalmente resultante do que é dominante numa sociedade. Duvignaud, em seu prefácio, enfatiza a necessidade de se estudar tal autonomia como campo da criação artística, o que possibilita rearticulação com o que é socialmente prescrito. Não seriam essas as características delineadoras do que seja a arte?

Tem-se, então, de encontrar as vias pelas quais o imaginário aparece. Duvignaud trata desse assunto em outro lugar⁵ enquanto desenha os contornos de sua sociologia da

arte: "É justamente porque nunca alguma coisa é vivida total e perfeitamente até o fim, mas de maneira mais ou menos desajeitada, mais ou menos genial que os homens tentam, parece, acabar o mundo inacabado por uma forma, uma forma visível que justifique seu existir".

No caso do imaginário ocorre situar a expressão num plano privilegiado, para lhe dar existência concreta, modelada pela cultura, que acrescenta uma nova dimensão do tipo empírico, transformando-a em categoria fundamental para melhor compreender as relações entre a arte e a fantasia, a invenção e a cultura. É nesse debate entre a clareza que adquire e o que está intrinsecamente transmutado que o imaginário cede vez à noção de cultura, bastando acrescentar-lhe formas de pensamento e vida afetiva. Geertz⁶ apresenta a cultura como domínio-chave da Antropologia que, para ela, deve apoiar amplas afirmativas sobre o conceito na construção da vida coletiva, empenhando-se em especificações complexas.

Com isso, o que se observa e o que se lê no *Atlas* é passível de ser visto, clamando o reconhecimento para as pequeninas coisas, os pequenos detalhes que se configuram sob a forma de indumentárias, adornos, pinturas corporais. Vê-se nesses objetos e coisas o quanto o mundo é diverso e múltiplo. Curiosamente, o imaginário dá conta dessa diversidade. Observa-se também que ele é seu nutriente; mas pode ser associado ao que hoje se denomina globalização e que acaba por determinar um movimento pendular cada vez mais nítido entre a emergência de especificidades adormecidas, por assim dizer, e as interferências advindas das pressões para que se dê a homogeneização.

Essa explicação do que acontece hoje desmascara uma visão apressada do impacto da globalização, e o que se tem, o que se observa é que a arte popular constitui uma espécie de resistência ao que acontece em escala mundial, ou seja, as cidades que não param de crescer. Ainda que seja assim, não conseguem fazer desaparecer o que é próprio

a um grupamento humano⁷. Antes que avancemos no plano de todas essas influências sobre as expressões artísticas no Brasil, transparece o fato de indivíduos e grupos continuarem a cultivar seu jardim, composto por um repertório de práticas particulares entrecruzadas com outras influências.

II. O imaginário e suas representações culturais no Brasil

Até aqui deram-se explicações sobre o imaginário como é visto no *Atlas*, acoplando a experiência artística à experiência concreta. Chega-se a um ponto em que é possível afirmar que o imaginário não plana no ar. Duvignaud diz tudo isso e dá especial destaque, no *Atlas*, ao que se faz nesse sentido no Brasil (1996:193ss).

Fica-se ali sabendo que, no ano de 1991, a MCM recebeu a visita de um grupo de jovens brasileiros cuja ambição era criar uma nova corrente teatral que tivesse como eixo de atuação o Rio de Janeiro, RJ e o Recife, PE. Esses jovens alimentavam sua força criativa tendo como matérias-primas, tipicamente brasileiras, o carnaval, as novelas, a plumária, a crueldade⁸, o sexo e o estado permanente da dis-razão. Esta última como reflexos do estado anômico que não tem fim e impregna a sociedade brasileira. Sob outro aspecto, os jovens adoravam ópera. Américo Barreto e Fábio Costa são autores e diretores que apresentaram duas peças em Paris: *O drama das camélias* e *A louca do jardim*.

O ponto de partida desses jovens é triplo, isso é, os desfiles de carnaval e das escolas de samba, o teatro burguês e a programação de espetáculos que desenvolviam no Teatro Vivência do Recife, pornográfica e escatológica. No espaço de dois anos, forjam um teatro bufo, explosivo e hilariante.

A visão do misturado que se deve ter a esse respeito é peculiar ao Brasil e foi logo percebida por Gilberto Freyre⁹, ao enfatizar a viscosidade que prende as inter-relações sociais aqui existentes e que receberam no *Atlas* um espaço especial, destacadas por Jean Duvignaud em texto sobre a grande exposição Brésil - Arts Populaires¹⁰.

Prefaciando o primoroso catálogo desse evento, Duvignaud suplica que o Brasil dos cartões-postais seja esquecido, porque um Brasil novo se faz através do antigo. Com isso, revela ter entendido inteiramente o alcance da mutação permanente que se dá numa sociedade na qual traços anômicos convivem com outros, não inteiramente visíveis. Nessa dialética, digamos, paira a ameaça constante do esgarçamento do tecido social que se nutre do que não se conhece como identidade, mas que se realimenta de uma pluralidade delas. Duvignaud diz mais a esse respeito, ao afirmar, contundente, no início de seu prefácio: não se pode reduzir a arte popular a algo que fica fora da arte erudita numa sociedade em que tudo mudou, sem que tenha mudado o núcleo vivo desse país surpreendente (1987:8-9).

A capacidade criadora que é peculiar ao Brasil e a tudo que se nomeia como "arte do povo brasileiro" é exemplificada nas carrancas do Rio São Francisco; na literatura de cordel, sempre viva, impressa em brochuras que lhe são próprias; nas esculturas



em madeira; nos desenhos feitos com areia em garrafas, no barro em que se cristalizam as cerimônias, os sonhos da vida cotidiana; em tecelagens e bordados; em estandartes diversos, enfim, nos traços que emergem do imaginário. Tudo isso informa que não podem ser negligenciados nas múltiplas funções e formas que adquirem¹¹ quando se buscam as características identificatórias do que é o Brasil, do que é ser brasileiro.

O alcance do conceito imaginário, como se pode ver, é bem amplo, já que qualifica as dimensões de uma identidade que não existe fora de seu caráter qualificador. Além das dificuldades específicas que se tem para encontrá-la numa sociedade pluralista, como é a brasileira, a identidade articula e deve levar em conta suas relações com a diversidade étnica, social e cultural.

Por isso mesmo, o *Atlas* apresenta, em belas fotografias, as rodas de candomblé, a capoeira, o maracatu. Talvez por modéstia, ficou faltando, no prefácio de Jean Duvignaud, analisar as festas, tema que lhe é caro e sobre o qual escreveu um livro que é referência inestimável¹². Justifica ali seu interesse intelectual pelo que dá título ao livro como sendo uma tentativa de percorrer os lugares nos quais aprendeu a amar a festa como manifestação híbrida que dá força aos contextos em que eclode.

A esse respeito, Roberto da Matta fornece contribuições valiosas e, percorrendo-o de trás para a frente, encontra-se no catálogo mencionado¹³ o que o antropólogo propõe sobre essa representação ritualizada. Como tal, todas as sociedades humanas vivem e mantêm *pari passu* a experiência do sonho e da realidade, das privações e da satisfação, da rotina e dos eventos particulares ao longo dos quais os homens se parecem na busca de uma transcendência. Com esse quadro de incidências a celebração cria uma espécie de ruptura na vida cotidiana. Ela tem por objetivo captar as emoções, fazer despertarem as relações e as idéias freqüentemente adormecidas nas tarefas do dia e da noite, da produção e do consumo; nas trocas comerciais, no próximo e no distante, nas estações do ano, nos modelos

de ordem e em seus eventuais desvios ou nas tentativas de colocá-los em causa. Essas mudanças drásticas planejadas e produzidas pela sociedade, essas rupturas exteriorizam-se no Brasil por meio da habilidade que os brasileiros possuem em organizar folguedos, solenidades, folias, danças, cerimônias, jogos, festas, carnavais.

Cada uma dessas manifestações poderia ser analisada em separado, mas há algo que as aproxima: o fato de externarem a existência concreta da vontade de reconverter o que paira como ameaça à vida social brasileira, como é o caso da crise permanente. Nessas condições, a ameaça é, ao mesmo tempo, criativa, fruidora do que Duvignaud atribui ao teatro compreendido como cerimônia¹⁴. Delas não se participa sem adquirir marcas de iniciação: nelas, entramos de um jeito e saímos de outro.

Como se vê, os papéis individuais e sociais são desempenhados e fazem a vida fluir muitas vezes corrigindo os obstáculos para que isso se dê na nem sempre fácil existência coletiva. Essa afirmação mostra-nos como as considerações de Jean Duvignaud ilustram o exercício da arte popular, integrante de uma determinada cultura, de uma sociedade, onde nada é comparável à energia investida nas intensas teatralizações da vida social e, *par ricochet*, da arte no Brasil.

O excesso de energia que daí transborda junta-se ao que Guyau afirma, ou seja, a arte realiza sua existência no investimento de indivíduos e grupos na emoção, na sensibilidade. Guyau¹⁵ declara que a idéia sociológica lhe parece essencial à inteligibilidade da arte que tem como propósito a realização imediata em pensamento e em imaginação, e é imediatamente sentida, de todos os sonhos de uma vida ideal, de uma vida intensa e expansiva, de vida boa, apaixonada, feliz, sem outra lei ou regra. O pensador apresenta-nos hipóteses e interpretações do capital emocional que circula no campo da arte visando à

intensidade e à harmonia necessárias para dar ao homem o sentimento de plenitude da existência.

Pode-se criticar a visão ideal da vida – leia-se arte – em Guyau, elaborada no século 19, que, no entanto, fornece um dado concreto a respeito das implicações da arte – leia-se arte popular – na vida, porque nela está contida sua profunda sensibilidade: "a arte é a tomada a sério das faculdades simpáticas e ativas, e ela se serve da "representação" para assegurar o exercício mais fácil e mais intenso dessas faculdades que são a base da vida individual e social".



Então, o que se acha publicado no *Atlas* não é apenas um exercício de intelectuais sofisticados – o que de fato eles são. Trata-se de um debate em torno de idéias preciosas no campo das representações culturais da arte, perfeitamente adaptado à realidade brasileira. Isso porque a arte, a arte popular, passa a ser um nó desfeito, em função da discussão do que seria uma ou outra. Essa discussão é saudável, já que descarta idéias preconceituosas advindas do culto exclusivo da arte, só tomada como legítima no âmbito da arte erudita. Reformulam-se essas posições quando se observa um fenômeno interessante no Brasil, proveniente da parceria que se estabelece entre intelectuais, artistas e produtores de arte popular. A cumplicidade em relação a esses universos socioeconômicos mostra um movimento interno na sociedade brasileira e que se filia a algo que nos vem de Gramsci¹⁶. Aponta ele uma tarefa específica da intelectualidade, que se torna, assim, insubstituível no plano das inter-relações sociais dos diversos segmentos que, de outra forma, não se relacionariam. Esse fato estabelece reciprocidades entre indivíduos e grupos como protagonistas desse fenômeno. Convergências nessa direção necessitam ser mais bem focalizadas no que se dá no domínio da arte no Brasil.

Assim caracterizados os estudos da arte, da arte popular, que nos vêm do *Atlas de l'Imaginaire*, chega-se ao ponto em que não há como negar as contribuições da Escola Francesa de Sociologia para esclarecer os aspectos de uma questão fundamental para essa Escola: como o indivíduo liga-se ao grupo. E a arte não escapa desse processo.

III. Imagem e suas confluências culturais

O que se vê no *Atlas* é a realidade, ou melhor, as realidades que se mostram pela imagem, dando acesso ao que está a seu redor. Cada uma delas, e são em número expressivo, indica – ao contrário do que se poderia pensar – que algo muito complexo a impregna. Ao aprofundar um pouco mais o

conhecimento sobre o assunto, deparamo-nos com uma dificuldade inicial: quais são as regras presentes na elaboração da imagem impressa em nossa massa cinzenta para buscar correspondentes naquilo que representam como pertinente à arte popular que, de outro modo, fica desconhecido?

É por essas razões que uma afirmativa, que considera a imagem um modo de pensar, é definição adequada no sentido em que Jean Duvignaud¹⁷ apresenta suas reflexões sobre o assunto: "(...) a imagem é um ato mental, um ato técnico, em resumo, é um ato. É um ato que nos permite ao mesmo tempo figurar e comunicar".

Fica evidente que as imagens mostradas no *Atlas* são produzidas à luz dessa constatação e se exprimem por meio de esquemas de raciocínio que possibilitam dimensionar concretamente dados externos. As imagens valem-se do raciocínio de Jean Duvignaud, caracterizando-as em si mesmas, ligadas à história humana e pressupondo que, antes de tudo, têm seu percurso na vida social.

O debate da configuração do conceito de imagem prende-se, assim, a outro tema que lhe dá suporte, atado a uma espécie de armadilha, insuficiente, contudo, para traduzi-la; só reencontra suas coordenadas quando se substitui a palavra imagem pela palavra contexto e se descobre a imagem, as mais diversas possíveis, tornando-se para cada um de nós a mesma ou outra coisa.

A imagem projeta, então, o que brota da cultura, e o debate passa a ser centrado nas confluências culturais que interferem nos valores, que a produzem. Numa expressão bem simples, a imagem advém da observação já efetivada e tem em si incrustado o tecido social e cultural, a partir de um conjunto de referências que são captadas com um objetivo bem claro: torná-las reconhecíveis como simbolicamente figuradas. De fato, quando o *Atlas* (p. 193) mostra, no capítulo referente às três Américas, rituais de candomblé, a capoeira e o maracatu de Recife, significa que, da combinação do que se estende diante de nós como realidade com o que lhe dá significação, se estabelecem

correspondências com etapas que antecedem sua figuração.

Existe, então, uma finalidade nas imagens mostradas que faz da forma que adquirem seu objeto essencial, ao mesmo tempo individual e coletivo. No primeiro caso, clamam pela intervenção do espectador, que realiza a decomposição do que tem diante dos olhos. A análise que sua percepção efetua, mostrando expressões de uma cultura pluriétnica, tropical, sintetiza a presença afro, no Brasil, que transforma a testemunha (o observador) em autor, pois tudo se converte em relação por meio da qual se dá o contato com os seres e as coisas. Nada nessas operações é negligenciado, havendo uma manifestação concisa que se impõe como realidade para aquele que é seu autor e para aqueles que são seus usuários. Desse modo, as noções de forma e de matéria são inseparáveis. Por que isso se dá?

Na verdade, os fenômenos ocorrem, ou seja, as manifestações culturais escolhidas como representativas do Brasil estão fora de um exercício de palavras que agrupa dados numa sentença: a forma aí é entendida na perspectiva encontrada em Ledrut:¹⁸ como um fenômeno que mostra o objeto percebido. A imagem, assim considerada, faz emergirem múltiplas confluências culturais, entre nós, que mantêm uma certa unidade, tornando o objeto reconhecível. O autor cita Hegel, em cujas idéias, o pivô é a noção de consistência, sem parar por aí, mas, indo mais adiante, fazendo compreender a matéria como sua qualidade. As idéias do autor assentam-se na competência do substantivo consistência, para caracterizar a matéria como apta para receber forma.

No caso das imagens selecionadas para representar o Brasil no *Atlas*, ocorreu-me situar a expressão considerada por Ledrut, modelada pela cultura, que acrescenta uma nova dimensão do tipo empírico, transformando-a numa categoria fundamental. É nesse deleite entre a clareza que adquire e o que está culturalmente exposto a nossa frente - que a imagem cede vez à noção de cultura. Cabe aqui citar

Geertz¹⁹ ao sugerir que "ela é um contexto". Isso significa que em seu interior encontram-se entrelaçados significados socialmente estabelecidos, na medida em que os homens se relacionam tecendo o espaço e o tempo em que vivem, criam e elaboram. Inventam também maneiras para existir concretamente. E o fazem procurando dar sentidos à vida. Dessa forma, aparecem realidades até então desconhecidas, tal como ocorre com a imagem. Nesse sentido, a cultura aponta o florescimento dessas formas desconhecidas, que se apresentam como objetividade decorrente de uma prática experimental.

Ao abordar a imagem desse ponto de vista, a base empírica é retomada como referência, pela qual se apreende a realidade. Essa dimensão secreta e, ao mesmo tempo, iluminadora das formas concedidas pela cultura demonstra que nunca será possível saber ao certo onde a imagem vai poder manifestá-la em sua paradoxal "pureza", por assim dizer. É que, ao fazê-lo, ela como que neutraliza e redefine o que a cultura prescreve, e deixa ver outra realidade. Enquanto a imagem for submetida a esse tratamento cultural, provocará uma espécie de meditação ardente sobre uma determinada capacidade que a cultura mostra ao estruturar conceitos vindos de outra área, que vamos denominar imagética.

Assim, a fluidez desse território conceitual está ligada às possibilidades de submeter o que a cultura sugere como experimentação, colocada lado a lado com o que a imagem revela. A imagem, como arcabouço concreto do que fica da cultura, trata de transformar tudo em espaço simbólico, como se fizesse serem elaboradas as leis constitutivas da sensibilidade, que vão pouco a pouco dando organização aos ícones associados à formidável exuberância que os três exemplos ilustrativos do Brasil apresentam: corpos em ação, elementos decorativos nas indumentárias, instrumentos musicais, andores, estandartes, fazendo reconhecer o dinamismo que perpassa o que é mostrado como influências européias, africanas e indígenas, que podem estar justapostas ou misturadas.

Nessa perspectiva, também, a imagem, tanto quanto a noção de cultura – que lhe serve de substrato contextual –, vê-se enriquecida pela conjugação de duas vertentes diametralmente opostas; uma tem o propósito de resgatar a antecipação legitimada das formas tornadas conhecíveis que são por ela ilustradas; a segunda revela formas ainda não consolidadas. Daí um certo otimismo de G. Balandier²⁰ que, em argumentação científica, sugere a formação de um arsenal de imagens, justificando seus propósitos. Eis aí a linguagem do desejo de um pensador de enorme generosidade intelectual que considera a imagem símbolo vivo, projetado para alguma coisa que está por vir.

Vejamos um pouco mais a imagem como produto contextual. Ela é resultante de diversos fatores que direcionam uma consideração sofisticada da ação da cultura sobre a superfície que a reflete. O fato de essa antecipação figurativa se dar em futuro próximo ou distante está em perfeita adequação com a concepção da imagem enquanto marco da cultura. Argumento bastante convincente, pois, além de seu significado ser cultural, possui ainda uma expressão sensível que introduz aspectos emocionais nessa mesma figuração. Comparada ao procedimento de Cartier Bresson²¹, diria que se tem, no enquadramento, a linha de mira sobre a qual se reflete a sensibilidade atrelada ao objeto que se quer fixar, influenciada pela emoção: “Ela está no meu sangue”.

Ora, é aí que se situam as grandes transformações qualitativas comentadas por esse exímio fotógrafo; nelas a imagem alcança sua importância e valor social, a



partir do desdobramento que nela está implícita e explicitamente ancorado.

Os efeitos dessa alternativa multiplicadora da realidade começam a se inscrever no plano da vida cotidiana, com reflexos na maneira de comunicar, assentada sobre bases que eclodem do pensamento e da ação humana²². Para Francastel, a imagem deixa de ser esse campo sagrado, para tornar-se a arena humana em que se defrontam os fluxos permanentes da criação simbólica. A partir daí, considera necessária a enunciação da vida social em seu livro *Imagem, visão e imaginação*, tornando a figuração mola condensadora dos aspectos sistêmicos que considera importantes e fazendo o fechamento da imagem no campo artístico.

A perspectiva sociológica formulada por Pierre Francastel é também a dos autores do *Atlas*, porque os três têm como eixo interpretativo a sociedade, numa relação

que estabelece um gancho com o meio figurativo. É por isso que voltamos a encontrar a vida social – a cultura – no material selecionado para mostrar o Brasil, ainda que expresso na fixidez de uma fotografia que, no dizer de Roland Barthes, “fala no silêncio”.

Francastel sugere, no entanto, que se atribua certo grau de autonomia aos fatos sociais que interferem na configuração da imagem, ainda que sem o total afastamento das instâncias sociais, econômicas e culturais que fazem surgir o contexto no qual a imagem se move. Do que foi dito, essas são, em suma, as interpretações daquele autor sobre os efeitos de decifrar as significações dos signos e de suas dimensões simbólicas, que acabam contagiados por uma espécie de matrimônio feliz entre a imagem e o contexto que floresce alegremente.

Desse modo, continuam ambos os níveis concebidos como importantes, isto é, imagem/cultura, estando o ápice dessa relação naquilo que a imagem apresenta fora de uma estreiteza de vistas, que não leva em conta esses domínios, inseparavelmente ligados. Além disso, passa uma reflexão sobre o acontecimento apresentado na imagem – e por isso a imagem é acontecimento²³ –, pois, ao pôr às claras aspectos simbólicos e o plano das relações sociais até então não denotados, transparece no que é figurado um conjunto de elementos desconhecidos dos quais derivam novos sentidos. São eles que o *Atlas* sugere aos leitores no que tange ao Brasil.

Rosza Vel Zoladz é Professora Doutora do PPGAV - EBA/UFRJ

Notas

- ¹ Cf. Gründ, Françoise e Khaznadar, Chérif. *Atlas de l'Imaginaire*. Préf. de Jean Duvignaud. Maison des Cultures du Monde - Favre, France-Suisse, 1996:207.
- ² O termo imaginário é aqui empregado como sendo a força criativa peculiar à espécie humana, compoendo a trama que tece a invenção e o sonho produzidos no interior de um discurso específico, ou seja, a cultura. Veja-se a esse respeito Cotta, Alain. *La société ludique. La vie envahie par le jeu*. Bernard Grasset, Paris, 1980; Fink, Eugen. *Le jeu comme symbole du monde*. Les Editions de Minuit, Paris, 1966; Laplantine, Françoise e Trindade, Liana. *O que é o imaginário*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1997.
- ³ Cf. Cicéron. *L'omitié*. Les Belles Lettres, Paris, 1996. Famoso por seu dom da oratória, nesse texto examina os vícios das teorias utilitaristas da amizade. Ver também a esse respeito Bidart, Claire. *L'omitié. Un lien social*. Editions La Découverte, Paris, 1997.
- ⁴ Tratei desse assunto na conferência “Popular Culture in Brazil”, que fiz no Emek Yezreel Academic College da Universidade de Haifa, Israel, 1998. Sou imensamente agradecida à presidente dessa instituição, Profa. Dra. Alisa Shenhar, e ao Prof. Dr. Uri Zilbersheid por todas as atenções recebidas para concretizar aquele evento acadêmico.
- ⁵ Cf. Duvignaud, Jean. Les affinités électives: esquisse d'une morale provisoire. In: *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 1990, vol. LXXVIII:8.
- ⁶ Cf. Gertz, Clifford. *A interpretação das culturas*. LTC, Rio de Janeiro, 1989:38. É dessa forma que os enfoques teóricos são utilizados pelo autor para chegar a grandes conclusões com base na análise de pequenos fatos. A complexidade entrelaça-os de forma densa. Veja-se Vel Zoladz, Rosza. O temário e as variações interdisciplinares da Antropologia da arte. In: *Anais do 6º Encontro do Mestrado em História da Arte*. EBA-UFRJ, 1999:39-52.
- ⁷ Nesse contexto, regras, normas, hábitos, costumes passam por transformações que se responsabilizam por configurações culturais, como é o caso da cerâmica do Vale do Jequitinhonha, MG, sem, entretanto, fazê-la desaparecer. É o que se denomina expressões artísticas transfiguradas. Cf. Vel Zoladz, Rosza. Reimagination de la ville au Brésil, matrice du futur brésilien. In: *Internationale de l'Imaginaire*. Maison des Cultures du Monde - Actes Sud, 1998, Paris, nouvelle série, n° 9:127.
- ⁸ Chamou a atenção dos visitantes e cronistas que estiveram no Brasil desde o século 16 esse traço cultural que mostra a face real do sistema colonial e suas implicações na escravidão, que continuam presentes ainda hoje.
- ⁹ Veja-se especialmente Freyre, Gilberto. *Terras do sucre*. Quai Voltaire, Paris, 1992. Préf. Jean Duvignaud. Nesse livro o autor registra que se deixou impregnar por uma espécie de osmose afetiva para escrever sobre o Brasil. O que se depreende daí é a importância que as relações interpessoais têm no Brasil onde existe “fraco espírito associativo”. Cf.

- Vilhena, Luís Rodolfo. *Projeto e missão*. Funarte - MinC/FGV, Rio de Janeiro, 1997:20 e, também, Maffesoli, Michel. *Le Brésil: l'art de se mélanger. In: Du nomadisme*. Librairie Générale Française, Paris, 1997:49-50. Sobre esse assunto, dei um curso no PPGAV-EBA/UFRJ e sou imensamente agradecida aos estudantes que o acompanharam com contribuições inestimáveis.
- ¹⁰ A exposição teve lugar no Grand Palais, em Paris, com o apoio do Ministère de la Culture - Maison des Cultures du Monde em 1987, com curadoria de Lélia Coelho Frota.
- ¹¹ Cf. Vel Zoladz, Rosza. 1998: "as escolhas que são feitas devem ser respeitadas e não há como impedi-las já que possibilitam o exercício (a escolha) de algo que é humano".
- ¹² Cf. Duvignaud, Jean. *Fêtes et civilisations*. Scarabée & Compagnie, Paris, 1984, 2e. édition. Os motivos que o levaram a estudar o assunto podem ser resumidos no que diz ser característico da atualidade: "(...) a febre da rentabilidade".
- ¹³ Cf. Matta, Roberto da. *Les brésiliens et leurs fêtes. In: Catálogo da Exposição Brasil. Arts populaires contemporains*. Maison des Cultures du Monde, Paris, 1987:64-70. Veja-se do mesmo autor *Carnavais, malandros e heróis*. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1979.
- ¹⁴ Cf. Duvignaud, Jean. *Sociologie du théâtre*. Quadrige/PUF, Paris, 1999:17. É evidente que esse tipo de caracterização pode ser aplicado ao exame dos objetivos da festa e abre um campo de reflexões não distanciado do debate incluído no *Atlas*.
- ¹⁵ Cf. Guyau, M. *L'art. Au point de vue sociologique*. Félix Alcan Editeur, Paris, 1889: XLVss. Ver a respeito desse autor Contini, Annamaria. *Vitalidade e socialidade da arte: a estética de Guyau*. In: *Arte & Ensaios*. Revista do Mestrado em História da Arte. EBA/UFRJ, ano V, número 5, 1998:99-108. Trad. e notas de Vel Zoladz, Rosza. O assunto foi, também, examinado por essa mesma professora da Università degli Studi di Bologna na conferência "A vida como obra de arte em Guyau", EBA-UFRJ, Instituto Italiano de Cultura do Rio de Janeiro, 1999.
- ¹⁶ Cf. Gramsci, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Civilização Brasileira, 1995. Veja-se sobre o mesmo assunto Remond, René. *Por uma história política*. Editora da UFRJ/Editora FGV, Rio de Janeiro, 1996 e, também, Bitter, Daniel. *O movimento armorial e o seu lugar na arte brasileira*. In: *Anais do 6º Encontro do Mestrado em História da Arte*. EBA-UFRJ, 1999:107-115.
- ¹⁷ Cf. Duvignaud, Jean. *A imagem e seu contexto cultural*. In: *Publicações Edusu*, Rio de Janeiro, 1983. Trad. e notas de Vel Zoladz, Rosza.
- ¹⁸ Ledrut, Raymond. *La forme et le sens dans la société*. Librairie des Méridiens, Paris, 1984:32.
- ¹⁹ Cf. Geertz, Clifford. *Op. cit.*:24.
- ²⁰ Cf. Balandier, Georges. *Images, images, images. In: Cahiers Internationaux de Sociologie*, volume spécial 40e année. Vol. LXXXII:20: "É igualmente em relação ao futuro que se acha transformado que a imagem lhe dá forma pela antecipação que ilustra".
- ²¹ Cf. Bresson, Cartier. *Bastam a câmera e muita imaginação*. In: *SuperInteressante*, nº 1, 1989:48.
- ²² Cf. Francastel, Pierre. *Imagem, visão e imaginação*. Livraria Martins Fontes Editora, São Paulo, 1987:62: "A imagem não é um conceito; ela prescreve uma das mais importantes formas de organização da sociedade."
- ²³ Cf. Foucault, Michel. *L'ordre du discours*. Gallimard, Paris, 1971, a imagem atua na própria construção da realidade, na medida em que molda a maneira como os homens interagem no mundo. Há então um nível individual que manifesta essa percepção, mais lenta em sua aceitação social. O nível conceitual, que afirma a existência concreta da realidade, reforça a legitimidade dessa percepção coletiva.