

Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho

Instituto de Artes – São Paulo

IMAGINAR

Imaginação, narrativa, arte e educação

Anita Novaes Prades

São Paulo

2014

IMAGINAR

Imaginação, narrativa, arte e educação

Anita Novaes Prades

Trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP.

Orientação: Profª Drª Rita Bredariolli

São Paulo

2014

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Rejane Coutinho (Titular)

Valquiria Prates, Mestre em Educação (Titular)

Camila Feltre, Graduada em Artes Visuais (Suplente)

AGRADECIMENTOS

À Profª Drª Rita Bredariolli, pelas frutíferas discussões que compartilhamos no decorrer desta pesquisa. Sempre me recordarei de sua dedicada, atenciosa e contínua orientação com muita gratidão e admiração.

À Profª Drª Rejane Coutinho, Valquiria Prates e Camila Feltre, pela presença em minha Banca Examinadora e pela gentileza com que aceitaram meu convite.

Aos professores, amigos e colegas do curso de Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais do Instituto de Artes da UNESP.

À minha família, pelo carinho e apoio constantes.

SUMÁRIO

Apresentação.....	6
Introdução.....	7
1. A imaginação.....	9
Imaginação como comunicação com a alma do mundo.....	11
Imaginação e fantasia.....	13
Imaginação como instrumento de saber.....	16
Imaginação como repertório do potencial.....	18
Imaginação e repertório.....	19
Lampejos de imaginação.....	22
A sobrevivência da imaginação.....	24
Imaginação na contemporaneidade.....	28
2. Imaginação em narrativas.....	30
Narrativa e experiência.....	31
Narrativas em extinção?.....	38
3. Imaginar (n)a educação.....	44
Tecendo narratividades.....	45
Imaginação como resistência.....	47
Considerações finais em primeira pessoa	51
Bibliografia.....	54
Notas.....	56

APRESENTAÇÃO

O presente trabalho é dedicado ao tema da imaginação. Tendo em vista esta preocupação central, desenvolve-se uma investigação acerca do significado e importância desta faculdade para o pensamento humano.

No desenrolar da reflexão, a discussão abrange diversos desdobramentos temáticos - como a cultura visual, as artes, a arte da narrativa e a literatura. Esses assuntos são, portanto, explorados nos termos de sua íntima relação com o foco central, em uma busca pela ampliação do repertório de possibilidades das interpretações do tema da imaginação.

Considerando e investigando o lugar ocupado pela imaginação na construção de conhecimento, este ensaio também discorre sobre a perspectiva da relação entre imaginação e educação, ponderando sobre a possível função social e educativa da imaginação.

Visando os devidos fins, o texto revisita complementarmente a obra de autores diversos, como Ítalo Calvino, Arthur Efland, Rudolph Arnheim, Jean-Paul Sartre, Georges Didi-Huberman, Regina Machado, Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin, Yolanda Reyes e Michèle Petit.

INTRODUÇÃO

Como sintetizar em palavras um fenômeno tão amplo e multifacetado como a imaginação? Decerto sua margem de significação oscila pelas diversas visões que permeiam o tema, em uma complexa rede relacional.

Na tentativa de não reduzir as possibilidades que transitam em torno deste termo, o presente trabalho propõe-se a dirigir sobre essa questão um olhar mais investigativo do que conclusivo, na busca por lapidar aos poucos ideias e aproximações que nos auxiliem a compreender de modo mais abrangente essa faculdade humana, também no sentido de sua contextualização na contemporaneidade.

A motivação para a realização deste ensaio frutifica do caráter intrigante que permeia o tema central, principalmente por se tratar de um assunto raramente contemplado no discurso dominante da atualidade. E se, por conta disso, o tópico imaginação pode parecer algo extremamente vago, é justamente por esse motivo que também pode acabar por incitar a curiosidade e o aprofundamento, em um anseio de “desmistificação” do tema.

Tendo em vista a preocupação de preservação da maleabilidade de interpretações que caracteriza o tópico da imaginação, desenvolve-se a busca por contrapor algumas das supostas “verdades” atribuídas a essa faculdade, desconstruindo uma possível visão superficial a respeito deste assunto. Tal objetivo é explorado por meio da revisitação do discurso de alguns autores, que, combinando-se, alimentaram as reflexões que permeiam esse ensaio. De tal modo, as ideias de pensadores como Ítalo Calvino, Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin, Regina Machado e Michèle Petit - dentre outros - compõem, no decorrer dos capítulos, uma dinâmica malha de relações, tecida a partir do núcleo temático comum delimitado por este trabalho.

Nessa busca pela compreensão da importância da imaginação na experiência humana, a reflexão acaba por se estender e abranger temas como a narrativa, a

literatura, a arte e a educação. Essa gama de assuntos desenvolve-se, portanto, complementarmente na trajetória deste ensaio.

O primeiro capítulo inicia-se com a contextualização história e crítica acerca das diferentes concepções de imaginação, partindo das definições apresentadas por Ítalo Calvino no texto *Visibilidade*. Na sequência, o capítulo desenvolve uma problematização acerca do repertório imagético de massa na configuração dos imaginários da atualidade, revisitando e confrontando reflexões de Ítalo Calvino, Regina Machado, Georges Didi-Huberman e Nicolas Bourriaud a este respeito.

No segundo capítulo, a discussão é centrada na imaginação integrada ao tema da narrativa. Tomando como base conceitual a obra de Walter Benjamin, pesquisa-se o significado e a importância da arte de narrar, além do lugar ocupado pela narratividade no contexto contemporâneo. Nesse sentido, o texto procura tecer continuamente relações de aproximação entre imaginação e narrativa, a partir dos pontos de comunhão identificáveis nas ideias apresentadas até este momento.

O terceiro e último capítulo reflete sobre a possível função educativa da narrativa, defendendo a importância social do exercício da imaginação, entendida como forma de conhecimento essencial a ser incentivada dentro e fora da escola. Nesse âmbito, introduz-se, por meio das ponderações de Yolanda Reyes, a discussão acerca do lugar ocupado pela literatura na educação, entendendo-se literatura nos termos de sua aproximação com os temas anteriormente trabalhados. Revisitando a obra de Michèle Petit, aborda-se o tema da imaginação nos termos de sua função reparadora, tendo em vista sua importância na construção e no estímulo das potencialidades individuais.

CAPÍTULO 1

A IMAGINAÇÃO

Antecedendo um mergulho mais profundo no universo da imaginação, mostra-se interessante o exercício de buscar a identificação das características pré-concebidas comumente assimiladas quando de um primeiro e superficial contato com o termo.

A recorrente frase “solte a imaginação” (DRUWE, 2013, p. 44) frequentemente sugere momentos excepcionais e extra cotidianos em que se obtém a permissão para “libertar” a mente do racional predominante, a exemplo de quando crianças na escola podem explorar o desenho livre sem as supostas “amarras” de uma proposta fixa, estando então “livres para imaginar”. Nesse sentido, também podemos identificar que muitas vezes se entende a imaginação como uma faculdade mais potente na infância ou nas artes, remetendo a esse “fantasiar”, “inventar” ou “criar” que pouca relação teria com o suposto padrão cultural da “vida adulta”.

Partindo desse prisma inicial e incipiente, já nos deparamos com uma série de premissas a serem investigadas e desconstruídas - como a associação direta entre os conceitos de imaginação e fantasia e a oposição binária estabelecida entre o racional e o imaginário, entendidos como características conflitantes e aqui relacionados respectivamente às ideias opostas de “rígido” e “solto”.

Uma oposição similar à estabelecida entre razão e imaginação é referida por Arthur Efland na introdução de seu ensaio *Imaginação na cognição: o propósito da arte* (EFLAND In BARBOSA, 2008, p. 318), onde aborda a história da imaginação no contexto da filosofia ocidental. É no Racionalismo de René Descartes que o autor identifica o “dualismo corpo-mente” caracterizado pela “crença racionalista de que o mundo consiste de substâncias físicas (corpos) e mentais (mentes) e de que a mente racional, como substância mental não física, era essencialmente descorporalizada” (EFLAND In BARBOSA, 2008, p. 319).

A visão cartesiana, observada por Arthur Efland, indicaria que a racionalidade e a lógica estariam para a *mente*, enquanto a imaginação e os sentimentos estariam para o *corpo*, ou seja, seriam atributos reservados apenas à percepção sensorial. Ainda nessa perspectiva, a racionalidade seria a qualidade essencial da cognição humana, enquanto a imaginação ocuparia um lugar inferior na construção do conhecimento, pois o Racionalismo cartesiano consideraria, segundo Arthur Efland, que “o status cognitivo da imaginação é suspeito, pois as imagens da imaginação têm origem em encontros corporais e sensoriais em que são sujeitas a distorções e a imperfeições” (EFLAND In BARBOSA, 2008, p. 320).

Não é por acaso que Arthur Efland designa a imaginação como “um tópico espinhoso”, com uma “história de exclusão no domínio cognitivo”, uma vez em que o esforço do autor é o de justamente problematizar esse paradigma binário que ele entende como limitado, pois concorda que “as categorias de nosso pensamento diário são amplamente metafóricas e nosso raciocínio diário envolve relações metafóricas e inferências, portanto a racionalidade comum é imaginativa por sua natureza” (LAKOFF; JOHNSON, 1980, p. 193 apud EFLAND In BARBOSA, 2008, p. 330). Em sua visão, a racionalidade e a imaginação, faculdades tão frequentemente entendidas como opostas ou distantes, se integrariam em um sistema que não caberia na simplificação do dualismo vigente, por incluir a imaginação e a racionalidade essencialmente vinculadas no mesmo processo cognitivo. Um processo no qual a imaginação não poderia estar dissociada do pensamento a ponto de “soltar-se”.

Esses embates entre diferentes concepções filosóficas remontam à discussões cujas raízes não são de hoje. Na busca por uma maior elucidação das distintas visões que já foram e vem sendo debatidas em relação ao tema de interesse desse estudo, é oportuno o questionamento: como tem o pensamento ocidental abordado o fenômeno da imaginação historicamente?

Um possível ponto de partida se encontra na abordagem investigativa apresentada por Ítalo Calvino no livro ***Seis propostas para o próximo milênio***, uma compilação de conferências preparadas pelo escritor para a Universidade de Harvard

em 1985, em que ele designa seis qualidades a serem salvas pela literatura no século XXI: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência.

No capítulo **Visibilidade** (CALVINO, 2001, p. 95), encontra-se um sucinto levantamento de como a imaginação foi abordada, em linhas gerais e por meio de uma perspectiva europeia, na história do pensamento ocidental. Com base no ensaio **O Império do Imaginário**¹, de Jean Starobinski, Ítalo Calvino compreende o delineamento de duas correntes distintas: a primeira trazendo a ideia de imaginação como “comunicação com a alma do mundo”, e a segunda percebendo a imaginação como “instrumento do saber”.

IMAGINAÇÃO COMO COMUNICAÇÃO COM A ALMA DO MUNDO

Ítalo Calvino contextualiza essa concepção específica da seguinte forma: “Da magia renascentista de origem neoplatônica é que parte a ideia da imaginação como comunicação com a alma do mundo, ideia mais tarde retomada pelo Romantismo e pelo Surrealismo” (CALVINO, 2001, p. 103).

O termo “alma do mundo” deriva do latim *Anima Mundi*, categoria cunhada por Platão, que se refere a “uma alma compartilhada ou força regente do universo pela qual o pensamento divino pode se manifestar em leis que afetam a matéria”² (FARESIN, 2014, p. 1). Trata-se de um conceito que remete à ideia de uma unidade universal, uma essência primeira da existência que ultrapassa o mundo material e nele interfere. Conforme a contextualização apresentada por Calvino, a pressuposição da existência de uma “alma do mundo” fundamenta as diversas correntes filosóficas de inspiração platônica que se delinearam a partir da retomada e reinterpretação das ideias do filósofo grego, dentre elas a denominada escola Neoplatônica, originada no século III³.

A relação entre o Neoplatonismo e a ideia de “magia renascentista”, sugerida na contextualização de Ítalo Calvino, nos convida a passear brevemente por esses meandros históricos na busca por melhor compreendê-los. Discorrendo sobre o Neoplatonismo no período do Renascimento, em seu livro **Alquimia & Misticismo**, o

professor Alexander Roob reflete sobre a importância do conjunto de textos de origem neoplatônica nessa época:

No Renascimento [...] a corrente [neoplatônica] [...] abriu caminho com ímpeto: em 1436, Marsilio Ficino, a figura central da Academia Platônica Florentina, traduziu [...] uma coletânea de catorze tratados gnóstico-neoplatônicos dos primeiros tempos do cristianismo. [...] A influência profunda que este conjunto de textos teve sobre o universo intelectual humanista tem sobretudo a ver com o fato de se afigurar surgir aqui uma sabedoria dos mistérios supostamente antiquíssima e pagã, impregnada de conceitos mágicos mas que na verdade parecia inteiramente imbuída [...] de um espírito cristão. (ROOB, 2006, p.22)

Para Alexander Roob, o Renascimento foi uma época marcada pelo grande interesse de artistas, cientistas e filósofos pela investigação em torno dos aspectos misteriosos da existência e dos enigmas relacionados a essa ideia de uma grande unidade universal regente das leis da natureza, de modo que o Neoplatonismo adquiriu uma espécie de “aura mágica” - a ideia de magia, nesse sentido, estaria mais relacionada ao estudo da natureza e à investigação das leis do Universo do que às noções de encantamento ou cerimonial. Já Vidotte e Mendonça Jr. afirmam que no Renascimento “se conheceu uma aproximação entre o dogma católico e as correntes esotéricas durante seu retorno à sabedoria da Antiguidade, o que resultou numa amálgama mágico-religiosa” (VIDOTTE; MENDONÇA JR., 2011, p. 03), interpretando que a religião cristã e a investigação dos saberes ocultos conviveram sob o mesmo teto nesse período histórico, também marcado por um retorno às tradições esotéricas do passado.

A ideia de “imaginação como comunicação com a alma do mundo”, portanto, é uma concepção que tem suas origens em um passado histórico em que se fundiram conceitos de religião e esoterismo, resultando em uma compreensão mística do termo imaginação, podendo esta relacionar-se com a figura de Deus. Trata-se de uma concepção que dialoga com a ideia, citada por Ítalo Calvino a partir de um verso da ***Divina comédia***, de que “[...] a fantasia, o sonho, a imaginação é um lugar dentro do qual chove” (CALVINO, 2001, p. 97). Essa é uma metáfora que reflete a concepção mística da imaginação, pois,

[...] segundo Dante [...], há no céu uma espécie de fonte luminosa que transmite imagens ideais, formadas segundo a lógica intrínseca do mundo

imaginário (“per sé”) ou segundo a vontade de Deus (“o per voler che giù lo scorge”) (CALVINO, 2001, p. 98).

A imaginação (ou a fantasia e o sonho, como comenta Ítalo Calvino), na visão dantesca, carrega portanto esse significado de contato com o divino – e o artista, entendido como o indivíduo que materializa as criações de sua imaginação, é visto, de certa forma, como o receptáculo de uma verdade que o ultrapassa, pois é extraterrena: é uma nuvem de chuva que se forma nas alturas do céu, e não no âmbito da existência mundana.

Imaginação e Fantasia

Nesse ponto, em que vemos vinculados com tanta proximidade os termos “imaginação” e “fantasia”, mostra-se interessante uma breve digressão para discorrer sobre a distinção entre esses dois termos frequentemente entendidos como equivalentes. De fato, a primeira das nove definições dadas pelo ***Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*** para a palavra “imaginação” é a seguinte: “faculdade que tem o espírito de representar imagens; fantasia” (FERREIRA, 2004, p. 1072).

Como distinguir, portanto, essas duas qualidades, quando sua associação imediata se dá de maneira tão frequente?

Charles Baudelaire, no prefácio do livro ***Histórias de Imaginação e Mistério*** de Edgar Allan Poe, faz a seguinte distinção - relacionando, inclusive, imaginação e sabedoria:

Imaginação não é a fantasia, não é a sensibilidade, mesmo que seja difícil conceber um homem imaginativo que não seja sensível. A imaginação é uma faculdade quase divina que percebe tudo com antecedência, à parte dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias. [...] um sábio sem imaginação não parece mais que um falso sábio ou, quando muito, um sábio incompleto (BAUDELAIRE In POE, 2012, p. 16).

Charles Baudelaire, mesmo discorrendo sobre os contos fantásticos de Edgar Allan Poe, não designa a imaginação como a fantasia em si, mas sua descrição parece se ajustar mais a ideia de uma espécie de processo combinatório que antecede a realização da obra fantástica. Mas o que seria essa “fantasia em si”?

O entendimento geral sobre o termo “fantasia” costuma indicar características de irrealdade, invenção, ficção – o que é evidenciado pelo ***Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa***, onde consta a definição: “Aquilo que não corresponde à realidade, mas é fruto da imaginação” (FERREIRA, 2004, p. 872). Portanto, frequentemente o tema remete à inverossimilhança ou ao sobrenatural.

Ítalo Calvino, ainda em sua revisitação à ***Divina comédia***, interpreta que Dante Alighieri discorre em certos versos sobre os mistérios da “alta fantasia [...], ou seja, da parte mais elevada da imaginação, diversa da imaginação corpórea, como a que se manifesta no caos dos sonhos” (CALVINO, 2001, p. 99). Nota-se, portanto, uma diferenciação entre a imaginação cotidiana proveniente da percepção corpórea, e a imaginação associada às “visões que se apresentam ao personagem Dante”. Essa segunda interpretação se referiria às mensagens visíveis “recebidas” pelo poeta, formadas por “imagens ideais” distintas das imagens formadas por sensações depositadas na memória, e derivadas – para Dante Alighieri - de uma fonte ultraterrena.

Mesmo na teologia dantesca, portanto, podemos observar a compreensão de que a imaginação é formada por imagens de naturezas distintas – ao que identificamos tanto os imaginários provenientes de contatos perceptuais e mentais cotidianos, quanto imagens que parecem dialogar com um lugar mais distanciado da realidade imediata, possivelmente mais próximo ao universo dos sonhos e à criação fantástica. Se depreendermos, a partir dessa leitura, que a fantasia é um desdobramento das diversas possibilidades da imaginação, talvez isso possa nos auxiliar a não limitar ambos os termos simplesmente encerrando-os como sinônimos.

Entretanto, na leitura de Ítalo Calvino a respeito da ***Divina comédia***, “a parte mais elevada da imaginação” corresponde à fantasia. Essa concepção de “imaginação como comunicação com a alma do mundo”, portanto, está muito relacionada à valorização do universo fantástico que tanto permeia, por exemplo, a própria ***Divina comédia*** - com suas imagens simbólicas, cenários metafóricos e seres sobrenaturais.

Discorrendo sobre a visão da “imaginação como comunicação com a alma do mundo”, em que a imaginação é entendida como proveniente de uma fonte externa ao próprio sujeito, Ítalo Calvino avalia que se trata de uma concepção que pressupõe uma separação entre o domínio da ciência e o campo da imaginação:

[...] as teorias da imaginação como depositárias da verdade do universo podem-se ajustar [...] a um tipo de conhecimento teosófico, mas são incompatíveis com o conhecimento científico. A menos que se separe o domínio do conhecimento em dois, deixando à ciência o mundo externo e isolando o conhecimento imaginativo na interioridade individual (CALVINO, 2001, p. 103).

Arthur Efland, revisitando criticamente as diferentes concepções de imaginação, discorre também sobre essa cisão entre o domínio da ciência e o da imaginação na história da cognição humana. Para ele, a visão de uma suposta incompatibilidade do conhecimento científico com o imaginativo é fruto do preconceito histórico que caracteriza o “ataque de Platão à doutrina da inspiração [...]”, porque a obra de arte é uma dupla imitação, isto é, uma imitação da imitação”. Arthur Efland identifica nos argumentos de Platão contrários à inspiração artística uma das principais causas pela qual a imaginação permaneceu, por séculos, vista como algo separado do domínio cognitivo terreno:

Por muitos anos [...] o preconceito exclui as imagens mentais do domínio cognitivo. Assim como o preconceito de Platão contra as artes, a imaginação do artista (chamado por ele de inspiração) foi considerada suspeita, uma vez que os artistas estariam sobre o controle das musas, incapazes de controlar as próprias ações. Sem esse controle, como esperar que os artistas tivessem conhecimento da fonte de seus poderes? Eram meros instrumentos do divino, mesmo que fossem reconhecidos como autores de suas criações. A genialidade – extra-humana em sua origem – era um dom atribuído pelos deuses (EFLAND in BARBOSA, 2005, p. 319).

Essa busca pela desconstrução da oposição entre o conhecimento científico e a atividade imaginativa converge para outra possibilidade de entendimento da imaginação, exposta por Ítalo Calvino em diálogo com a visão de “imaginação como comunicação com a alma do mundo”. Essa outra concepção é apresentada como “imaginação como instrumento de saber”.

IMAGINAÇÃO COMO INSTRUMENTO DE SABER

A segunda concepção, conforme nos traz Ítalo Calvino, trata-se da compreensão da “imaginação como instrumento de saber, segundo a qual a imaginação, embora seguindo outros caminhos que não os do conhecimento científico, pode coexistir com esse último, e até coadjuv-lo” (CALVINO, 2001, p. 103).

Mesmo as concepções cartesianas de imaginação – que, segundo Sílvia Faustino de Assis Saes, são pano de fundo para a maioria dos problemas formulados acerca da imaginação na filosofia contemporânea – já a consideram como um dos modos do pensamento (SAES, 2010, p. 42-43). Entretanto, segundo a autora, a visão de René Descartes pressupõe a imaginação como uma faculdade extremamente inferior ao pensamento racional, pois seu alcance seria muito mais restrito e impreciso. Para René Descartes, “o ato de imaginar nada mais é do que contemplar a figura ou a imagem de uma coisa corporal” (DESCARTES In SAES, 2010, p. 43) - designando, portanto, a imaginação como uma atividade essencialmente corpórea.

Sílvia Faustino de Assis Saes explica essa perspectiva cartesiana da seguinte forma:

Geradas e alojadas no cérebro, as imagens das coisas corpóreas se apresentam à imaginação, que forma suas ideias a partir delas. Sob essa perspectiva, a imaginação se mostra muito mais como um poder reprodutivo do que produtivo, e, mesmo quando se admite nela o poder de criar ficções, tal poder se limita às imagens já impressas no cérebro pela percepção. [...] Ora, exatamente por ser uma faculdade que opera na interação entre mente e corpo, a imaginação é destituída de valor quanto aos seus poderes de conhecimento. No âmbito do intelectualismo cartesiano, ela será sempre inferior ao intelecto puro (SAES, 2010, p. 44).

Arthur Efland, ainda em sua investigação acerca de imaginação e cognição na filosofia ocidental, pondera que a imaginação apenas alcançou “*status* mais elevado” em relação ao pensamento intelectual em fins do século XVIII com Immanuel Kant, que a “reconheceu como ‘uma faculdade produtiva da cognição’” (KANT, 1964, p. 318 apud EFLAND In BARBOSA, 2008, p. 320), que nos permitiria “sentir nossa liberdade através das leis de associação que organizam a experiência empírica, de maneira que o material fornecido pela natureza possa ser transformado em algo diferente, algo que ultrapasse a natureza” (EFLAND In BARBOSA, 2008, p. 320) – porém, segundo Arthur

Efland, mesmo na visão de Kant a imaginação estaria ainda relegada aos atributos da percepção, e não seria partícipe da formação de conceitos.

Possibilidades de estudos mais aprofundados acerca da imaginação enquanto forma de conhecimento, para Arthur Efland, só teriam surgido mais expressivamente na segunda metade do século passado. Isso teria ocorrido principalmente por conta da oposição do Positivismo, em fins do século XIX e início do XX, à imaginação artística, “uma vez que esta opera sem regras ou aparentemente sem uma intenção racional”, porém “não existe uma maneira de verificar a veracidade do *insight* artístico” (EFLAND In BARBOSA, 2008, p. 321).

Portanto, segundo Arthur Efland, teria sido apenas recentemente e por conta do “crescimento da perspectiva da ciência cognitiva”, que “o caráter cognitivo da imaginação tornou-se novo candidato às pesquisas psicológicas” (EFLAND in BARBOSA, 2008, p. 321). Já Marilena Chaui situa no século XIX o advento dos estudos científicos voltados à mente humana, por meio do emprego de conceitos, métodos e técnicas propostos pelas ciências da natureza. Até então, segundo a autora, tudo quanto se referia ao humano era estudado apenas pelo campo da Filosofia (CHAUÍ, 2005, p. 227). A ideia do homem como objeto científico pode ser considerada, portanto, bastante recente e fundamenta as denominadas “ciências humanas” - a exemplo da Psicologia, que foi a principal área a investigar cientificamente estruturas e operações da mente humana até então pouco abordadas (como a consciência, a percepção, a memória e a imaginação).

O que vemos atualmente é que já existe consolidada no discurso educacional, psicológico e artístico, a perspectiva da imaginação como parte integrante e essencial no processo de construção de conhecimento. Podemos tomar como exemplo o trabalho do próprio Arthur Efland, autor contemporâneo que se dedica ao estudo da imaginação como forma de conhecimento cotidiana e contínua, revisitando os esquemas e categorizações da cognição presentes na obra de George Lakoff e Mark Johnson em linguística cognitiva.

A discussão sobre o lugar ocupado pelas imagens mentais na elaboração do pensamento ganha cada vez mais espaço, caracterizando uma busca por reduzir os

abismos históricos que permanecem entre racionalidade e imaginação, que se manifestam na repetição de oposições similares como: razão x emoção; mente x corpo; intelecto x intuição; pensamento x percepção; inteligência x sensibilidade; ciência x arte.

Rudolph Arnheim, por exemplo, dedicou um ensaio exclusivamente à defesa da ideia de *pensamento visual*, criticando o fato de que “na tradição da filosofia e psicologia do Ocidente os conceitos de percepção e raciocínio nunca conviveram sob mesmo teto” (ARNHEIM, 1989, p. 154). Na contramão desta concepção tradicional, esse autor defende “que todo pensamento produtivo se baseia na imagística perceptiva, e que, inversamente, toda percepção ativa envolve aspectos de pensamento” (ARNHEIM, 1989, p. 154). Rudolph Arnheim atua justamente na dissolução das fronteiras que distanciam o pensamento da visualidade e do imaginário, colocando que “em termos de pensamento visual, não existe uma separação entre as artes e as ciências, bem como entre o uso das imagens e o das palavras” (ARNHEIM, 1989, p. 154).

Tanto Arthur Efland quanto Rudolph Arnheim estabelecem em seus ensaios pontes e questões problematizando o papel da imagem, da imaginação e do pensamento visual no âmbito da *educação* – pois o desenvolvimento de novas visões acerca de temas amplos como a imaginação e o conhecimento inevitavelmente trazem à tona reflexões em termos das perspectivas predominantes nas relações de ensino/aprendizagem e no sistema educacional de maneira geral. Esse prisma educacional será desenvolvido com mais profundidade no terceiro capítulo do presente trabalho.

IMAGINAÇÃO COMO REPERTÓRIO DO POTENCIAL

Em *Visibilidade*, após apresentar essas duas primeiras concepções – “imaginação como comunicação com a alma do mundo” e “imaginação como instrumento do saber” -, identificando em ambas aspectos de seu próprio processo

criativo, Ítalo Calvino surpreende-nos trazendo ainda uma terceira visão (com a qual declara reconhecer-se completamente):

A imaginação como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido. [...] A mente do poeta, bem como o espírito do cientista em certos momentos decisivos, funcionam segundo um processo de associações de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível (CALVINO, 2001, p. 106).

Nesse sentido, a ideia de imaginação estaria relacionada com um processo de ver para além do visível, em um jogo de combinação ininterrupta relacionado à capacidade de vislumbrar infinitas possibilidades, incluindo nesse “repertório do potencial” mesmo hipóteses até então inexistentes. A imaginação, portanto, relaciona-se aqui com essa atividade mental efervescente, dialogando com diversos fatores que incluem os desdobramentos da percepção, do pensamento e da memória.

IMAGINAÇÃO E REPERTÓRIO

Considerando a imaginação como esse “repertório do potencial”, ou seja, como uma faculdade caracterizada pela multiplicidade potencial de combinações de um repertório dinâmico, podemos refletir sobre como a construção de nossa memória visual, de nosso repertório individual e coletivo, pode interferir em nossa capacidade de imaginação.

A nossa memória se forma (e se reforma) mediante o contato com inúmeros fatores, em um mosaico desenhado pelas diversas referências que permeiam a trajetória de vida de cada um, de acordo com as tradições e hábitos individuais ou coletivos que caracterizam diferentes contextos sociais, culturais e políticos. Tendo em vista esses horizontes, cabe aqui investigarmos o lugar ocupado pelo que Ítalo Calvino denomina como “imaginário indireto”, referindo-se ao “conjunto de imagens que a cultura nos fornece, seja ela cultura de massa ou outra forma qualquer de tradição” (CALVINO, 2001, p. 107).

Na perspectiva da realidade dos dias de hoje e considerando a visão da imaginação como **“repertório do potencial”**, pode ser interessante perguntar: qual será o **“potencial do repertório”** com o qual nos deparamos atualmente?

No atual contexto de expansão da globalização e da cultura de massa, a discussão acerca do repertório visual com o qual majoritariamente interagimos - em uma sociedade midiática em que predomina a comunicação pelo uso acelerado da imagem - é bastante complexa e não deixa de ser instigada por Ítalo Calvino, ainda discorrendo sobre a questão da visibilidade:

[...] que futuro está reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar a ‘civilização da imagem’? [...] Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória, se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma dela adquira relevo (CALVINO, 2001, p. 107).

Identifica-se nas palavras de Ítalo Calvino uma problematização do excessivo contato que estabelecemos repetitivamente com imagens de uma mesma natureza, oriundas de uma produção que pretende seu consumo imediato e fugaz, o que contribuiria para a estagnação de um repertório limitado em sua reiteração e fragmentação, caracterizado por sua escassez de possibilidades. Um verdadeiro **“dilúvio de imagens pré-fabricadas”** (CALVINO, 2001, p. 107), cuja repetição colaboraria para a intensa reprodutibilidade de imagens que cada vez mais perderiam seu significado original, fragmentando-se nesses **“mil estilhaços de imagens”**.

Sobre esse contexto de repertório limitado e reiterado, Ítalo Calvino expressa sua preocupação em relação ao que podemos interpretar como o declínio da capacidade humana de imaginar:

Se inclui visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens (CALVINO, 2001, p. 107).

Essa restrição de repertório associada ao enfraquecimento da imaginação encontra ressonância nas reflexões desenvolvidas pela educadora brasileira Regina

Machado a respeito do atual mercado direcionado ao público infantojuvenil. A autora levanta questões que exemplificam especificidades dessa discussão, dialogando amplamente com o contexto da cultura de consumo em geral. Discorrendo sobre as imagens predominantemente veiculadas por essa indústria, Regina Machado comenta que as crianças atualmente vivem

[...] constantemente em contato com uma grande quantidade de imagens, na maioria das vezes estereotipadas [...] o repertório disponível, resultante de seu contato com os personagens/estereótipos da cultura de massa traz à tona como resposta um rei gordo, barrigudo, um príncipe de capa e espada, uma princesa meio Barbie, meio Xuxa, invariavelmente loira (MACHADO, 2004, p. 29).

A maioria das personagens veiculadas na televisão ou nos principais veículos de comunicação de massa, segundo Regina Machado, são apresentados portanto de forma estereotipada. Por meio dos exemplos dados pela autora, podemos entender essa perspectiva do estereótipo como a reiteração generalizante de certas características exaltadas pela mídia. É frequente, por exemplo (e não apenas no universo infantil), a utilização de estereótipos de gênero, pautados em concepções preconcebidas do que seria o feminino ou o masculino: como a heroína que geralmente surge retratada como uma princesa frágil, submissa e magra, a ser salva pelo príncipe guerreiro, corajoso e forte – o que hoje já caracteriza um “clichê”, ou seja, tornou-se previsível por conta de sua repetição. O estereótipo, nesse caso, representa, então, uma personagem (ou situação) desprovida de camadas e de complexidade - reduzida a um conjunto de símbolos genéricos, caracterizando apenas uma imagem planificada e rasa que perdeu seu significado originário e raramente dialoga com a realidade dos espectadores aos quais se dirige.

Esse exemplo ilustra, portanto, as reduzidas possibilidades de representação exploradas pelos canais de comunicação midiática – dentre os quais a televisão e a *internet* são bastante simbólicas – em seus mecanismos de emprego de estereótipos e clichês, de imagens fragmentadas, de repetição de imagens planificadas. Trata-se de um repertório homogeneizante, muitas vezes absorvido de maneira involuntária, pois reiterado desde a primeira infância.

Como construir significações e imaginários em um contexto de tamanho atropelamento, principalmente no que diz respeito à carga visual que se deposita em nossa memória?

O lugar ocupado pela imaginação no cenário contemporâneo - que à primeira vista parece totalmente preenchido por imagens prontas, fragmentadas, genéricas, pré-fabricadas – parece estar cada vez mais reduzido e desvalorizado na perspectiva de Regina Machado e de Ítalo Calvino, que temia a perda absoluta dessa faculdade humana em meio ao bombardeio imagético da civilização atual.

LAMPEJOS DE IMAGINAÇÃO

Que relações podemos estabelecer entre a faculdade da imaginação e os insetos pirilampos que brilham em noites escuras com pequeninas luzes a piscar?

O filósofo Georges Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, utiliza a imagem de vagalumes como metáfora com base em textos do cineasta Pier Paolo Pasolini, para representar sinais humanos de inocência, beleza e poesia que persistem mesmo em situações adversas, “[...] esse momento de graça que resiste ao mundo do terror, é o que existe de mais fugaz, de mais frágil” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 25).

Trata-se de uma metáfora que parece se adaptar muito bem à investigação aqui proposta acerca do lugar ocupado pela imaginação na contemporaneidade, pois dialoga com o seu suposto embate com a cultura de mercado e de massa - que também está metaforizada, em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, na imagem de “ferozes projetores [...], projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão”, cuja intensidade dos clarões seria capaz de ofuscar a luz delicada dos vagalumes (que poderíamos entender, para os fins do presente trabalho, como lampejos de imaginação).

Pier Paolo Pasolini, que inicialmente fez uso da metáfora dos vagalumes para discorrer de maneira bastante positiva sobre as fugazes belezas do mundo, acabou utilizando essa mesma imagem com uma abordagem fortemente pessimista em

artigos posteriores, acusando um processo que ele designou como “genocídio cultural”, pressupondo fatalmente a total aniquilação dos “vagalumes” - o que ele ilustra de forma poética:

No início dos anos de 1960, devido à poluição da atmosfera e, sobretudo, do campo, por causa da poluição da água (rios azuis e canais límpidos), os vagalumes começaram a desaparecer. Foi um fenômeno fulminante e fulgurante. Após alguns anos, não havia mais vaga-lumes. Hoje, essa é uma lembrança um tanto pungente do passado (PASOLINI, 2005, p. 181 In DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 27).

Pier Paolo Pasolini realiza uma abordagem crítica envolvendo questões de ordem política, uma vez em que considera que esse suposto “genocídio cultural” estaria diretamente relacionado à “assimilação (total) ao modo e à qualidade de vida da burguesia”, o que resultaria, “sem carrascos nem execuções em massa, à supressão de grandes porções da própria sociedade” (PASOLINI, 1974, p. 261 In DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 27) - ao que Didi-Huberman complementa:

Mas os vaga-lumes desapareceram nessa época de ditadura industrial e consumista em que cada um acaba se exibindo como se fosse uma mercadoria em sua vitrine, uma forma justamente de não aparecer. Uma forma de trocar a dignidade civil por um espetáculo indefinidamente comercializável. Os projetores tomaram todo o espaço social, ninguém mais escapa a seus ‘ferozes olhos mecânicos’. E o pior é que todo mundo parece contente, acreditando poder novamente ‘se embelezar’ aproveitando dessa triunfante indústria da exposição política (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 37).

Georges Didi-Huberman apresenta ainda, no decorrer de sua reflexão em ***Sobrevivência dos vaga-lumes***, as ideias do filósofo Giorgio Agamben, nas quais identifica uma visão profundamente apocalíptica semelhante à de Pier Paolo Pasolini em relação ao destino da experiência contemporânea e à problemática da imagem na atualidade. Giorgio Agamben revisita o pensador francês Guy Debord e seu notório conceito “sociedade do espetáculo”, para acusar a “[...] transformação em escala planetária da política e da economia capitalista em uma ‘imensa acumulação de espetáculos’, onde a mercadoria e o próprio capital tomam a forma midiática da imagem” (AGAMBEN, 2007, p. 380 In DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 100). Sobre esse contexto, Giorgio Agamben introduz também uma reflexão acerca do povo e sua relação com o “reino” da sociedade do espetáculo – em uma perspectiva em que assume negativamente a noção de “povo”, pois este é retratado como subjugado,

como massa hipnotizada e sujeita às “glórias” do mundo comercial (AGAMBEN In DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 101).

Segundo Georges Didi-Huberman, a visão de Giorgio Agamben é capaz de “desdialelizar, desconflitualizar, empobrecer” tanto o conceito de “imagem”, quanto a ideia de “povos”, pois “[...] imagens e povos foram inicialmente reduzidos, as primeiras a puros processos de assujeitamento, os outros a puros corpos subjugados” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 102). Em Giorgio Agamben, a imagem não passa de pura função do poder e o povo é reduzido à massa de opinião e crença – ou seja, é apresentado apenas como instância negativa, tal qual desprovido de singularidade e complexidade.

Essas considerações e metáforas de Pier Paolo Pasolini e Giorgio Agamben trazidas por Georges Didi-Huberman compõem um panorama bastante desanimador. Um horizonte no qual os valores mercadológicos da economia capitalista contaminariam os pormenores do convívio e da existência social a tal ponto que as relações de consumo se sobreporiam violentamente às relações humanas. Um contexto em que a voracidade dinâmica do mundo comercial seria capaz de suprimir a memória dos povos – estes que ocupariam uma posição de profunda submissão, de consumo passivo, por conta da imposição de um estilo de vida padronizado, supostamente “desejável” e comercializável. Trata-se de um cenário de sufocamento da capacidade de imaginação, engolida por esse infinito espetáculo tão rentável quanto destruidor, e fatal aos “vagalumes” sobreviventes.

Entretanto, se assim fosse... O que restaria?

A SOBREVIVÊNCIA DA IMAGINAÇÃO

Não se pode [...] dizer que a experiência, seja qual for o momento da história, tenha sido “destruída”. Ao contrário, faz-se necessário - e pouco importa a potência do reino e de sua glória, pouco importa a eficácia universal da “sociedade do espetáculo” -, afirmar que a experiência é indestrutível, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos na noite (DIDI HUBERMAN, 2011, p.148).

A citação acima traz uma contraposição de Georges Didi-Huberman à ideia de uma suposta “destruição da experiência” presente em textos de autoria de Giorgio Agamben⁴. Antes de proceder, é importante ter em vista que o significado do termo “experiência” é bastante amplo, visto que importantes autores como John Dewey, Jorge Larrossa e Walter Benjamin fizeram em suas obras diferentes interpretações sobre ele. De acordo com a leitura de Georges Didi-Huberman em ***Sobrevivência dos vaga-lumes***, a ideia de experiência em Giorgio Agamben dialoga com a visão de Walter Benjamin a respeito de um fenômeno de “queda de cotação” da experiência, uma vez em que a humanidade do pós-guerra ter-se-ia tornado incapaz de traduzir suas vivências em “experiência comunicável” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Essa leitura indica que o termo experiência designa uma maneira de se relacionar com o mundo a tal ponto que o experimentado pode posteriormente tornar-se lembrança narrável. O tema da experiência, principalmente em Walter Benjamin, ainda será investigado de forma mais direcionada no segundo capítulo deste ensaio.

Georges Didi-Huberman, em sua interpretação acerca das ideias de Pier Paolo Pasolini e Giorgio Agamben, acaba por rejeitar o pessimismo que ele identifica em ambos. Segundo Didi-Huberman, esses autores colocam o homem contemporâneo como “despossuído de sua experiência [...] sob a luz ofuscante de um espaço e tempo apocalípticos” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 148) – detendo-se, ambos, na descrição minuciosa do horizonte terrível, sem investigar o que há além do mesmo. Para Georges Didi-Huberman, um fatalismo que implicaria na negação do poder de permanência dos “vagalumes” mesmo em contextos que – supostamente - se mostram adversos ao seu desenvolvimento. Segundo o autor,

Os reinos, “governabilidades” [...] tendem certamente a reduzir ou subjugar os povos. Mas essa redução, ainda que fosse extrema como nas decisões de genocídio, quase sempre deixa restos, e os restos quase sempre se movimentam: fugir, esconder-se, enterrar um testemunho, ir para outro lugar, encontrar a tangente... (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 149).

A atenção de Georges Didi-Huberman se dirige às possibilidades de ressurgência, aos “lampejos de contrapoder” que ele considera fundamentalmente indestrutíveis, nos instigando a buscar em nós mesmos a nossa humanidade que nos faz vislumbrar *as imagens e povos apesar de tudo*.

Os vagalumes, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem. Ora, para isso, nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas de humanidade, o desejo indestrutível. Devemos, portanto, - em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro - nos tornar vagalumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 154).

Essa ênfase na sobrevivência - e não na destruição - dos “vagalumes” na atualidade nos auxilia a não encerrar a discussão acerca do lugar da imagem na sociedade de consumo apenas na constatação de que vivemos cada vez mais em uma “sociedade desprovida de imaginação”. Se nos submetermos a uma tendência apocalíptica que pressupõe a total aniquilação de nossas faculdades imaginativas, estaremos desconsiderando o nosso próprio potencial de imaginação, que nos permite transitar por outros horizontes de interação com o mundo que não somente aquele que nos parece imediatamente imposto. Ora, as “infinitas possibilidades” que constituem a imaginação não seriam justamente razões para a compreendermos não como a vítima fatal do sistema, mas como a alternativa?

Se enxergarmos a nós mesmos como massa de espectadores passivos a assimilar ininterruptamente imagens de uma natureza inferior, não estaremos desconsiderando a complexidade das diversas possibilidades de relações que podemos estabelecer com uma imagem?

Jean-Paul Sartre, em *A imaginação* (1936), já observava que a “imagem é um ato e não uma coisa” (SARTRE, 2013, p. 137), desconstruindo o costume de entender-se a imagem apenas como um objeto passivo ou como simples “receptáculo de informações” (SARTRE, 2013, p. 137 apud DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 147). Sartre considera a imagem como “um certo tipo de consciência” (SARTRE, 2013, p. 137), o que atribui complexidade ao conceito de imagem, pois pressupõe a **atividade** mental do indivíduo necessariamente **em relação** à imagem.

Se a imaginação diz respeito ao processo que se desenvolve a partir da relação dialética entre o sujeito e a imagem, as imagens não encerram um significado fixo, mas significado(s) que se constroem por meio do ato mutável de desencadeamento

relacional do sujeito sobre a imagem, e da imagem sobre o sujeito. Nesse caso, nossa relação com o “dilúvio de imagens pré-fabricadas” (CALVINO, 2001, p. 107) pode desdobrar-se em outros sentidos que não apenas a assimilação involuntária e inconsciente que atropelaria a faculdade da imaginação. Pelo contrário, a imaginação - ou seja, a diversidade de possibilidades de interações que podemos estabelecer com as imagens e realidades que nos rodeiam - pode nos permitir a conscientemente experimentar outras configurações de significado que não apenas as manipuladas pela produção midiática dominante. Nesse sentido, o trabalho da imaginação pode nos levar a ressurgir, como ligeiros e inapagáveis vagalumes, na expansão das brechas desse horizonte dominante, justamente como forma de resistência à tão criticada tendência homogeneizante da atualidade.

Segundo Georges Didi-Huberman,

Uma imagem sem imaginação é pura e simplesmente uma imagem que ainda não nos dedicamos a trabalhar. Pois a imaginação é o trabalho, esse tempo de trabalho das imagens agindo incessantemente umas sobre as outras por colisões ou fusões, por rupturas ou metamorfoses... Sendo que tudo isso age sobre a nossa própria atividade de saber e de pensar. Para saber, portanto, é realmente preciso imaginar-se: a mesa de trabalho especulativa é inseparável de uma mesa de montagem imaginativa (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 154).

O filósofo considera, entretanto, que “na massa esgotante das coisas que nos rodeiam, nem todas [as imagens] merecem que nos detenhamos a decifrar sua dinâmica própria” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 154). Afinal, a problemática relativa ao excesso e à qualidade das imagens da atualidade permanece. Mas, se o turbilhão da reprodução excessivamente reiterada de imagens da cultura de massa acarreta visivelmente em um processo de limitação de repertório e, conseqüentemente, da capacidade de imaginar de maneira geral, não seria interessante investigar as frestas pelas quais a imaginação se expande, não só como um processo *apesar de tudo*, como diria Georges Didi-Huberman, mas *inclusive* pela *permeabilidade a tudo*?

IMAGINAÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE

No sentido desta procura pelos “vagalumes” de hoje em dia, ou seja, na busca por transitar por outras possibilidades de interação com a realidade atual, podemos sobrevoar pelas reflexões do crítico de arte Nicolas Bourriaud. Em ***Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo***, esse autor apresenta uma interessante visão da arte na perspectiva da cena contemporânea, considerando muitos dos fatores que compõem o atual contexto, como as relações de produção e consumo e de repetição que caracterizam a cultura midiática. O ponto de vista de Nicolas Bourriaud pode auxiliar-nos a perceber a força manifesta da imaginação criativa, inclusive em um panorama muitas vezes entendido justamente como a causa de seu declínio, uma vez em que ele considera o diálogo da produção artística com a realidade de sua época.

Nesse sentido, o autor propõe e exemplifica a quebra de muitos paradigmas caracterizadores do meio artístico, principalmente em termos de originalidade e autoria, na busca por um maior diálogo com os aspectos de diluição, sobreposição e repetição das imagens da atualidade, em um contexto no qual os pressupostos acerca da criação individual ou coletiva tornam-se cada vez mais complexos.

Nicolas Bourriaud reconhece principalmente a arte como possibilidade de restituição das faculdades e qualidades humanas que parecem obsoletas frente à dinâmica de mercado:

Quando partes inteiras da nossa vida caem na abstração devido à mudança de escala da globalização, quando funções básicas do nosso cotidiano são gradualmente transformadas em produtos de consumo (incluídas as relações humanas, que se tornam um verdadeiro interesse da indústria), parece muito lógico que os artistas procurem rematerializar essas funções e esses processos, e devolver concretude ao que se furta à nossa vida. [...] a arte, ao tentar romper a lógica do espetáculo, restitui-nos o mundo como experiência a ser vivida (BORRIAUD, 2004, p. 31).

Na visão desse autor, portanto, a arte representa uma das grandes alternativas aos mecanismos da globalização, caracterizando uma busca por ressignificações das relações que predominam na sociedade atual. Trata-se de uma leitura que dialoga com as ideias do filósofo Jacques Rancière em seu texto ***A imagem intolerável***, no qual reflete sobre o potencial da arte em transitar por outras possibilidades de interação

com a realidade, dizendo que as “imagens da arte [...] contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável, e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível” (RANCIÈRE, 2014, p. 100).

Tanto Nicolas Bourriaud quanto Jacques Rancière referiram-se, nessas citações, especificamente ao universo das artes visuais. Entretanto, se estabelecermos uma ponte entre produção artística e a faculdade da imaginação de maneira geral, entendendo a arte como um dos diversos meios possíveis para a expressão da imaginação humana, podemos tomar a liberdade de expandir essa reflexão para além do meio das artes visuais. O seguinte questionamento proposto por Nicolas Bourriaud, nessa perspectiva, pode adquirir sentido mais amplo, inclusive a respeito de nossa vivência cotidiana: “como produzir singularidades, como elaborar sentidos, a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem nosso cotidiano?” (BORRIAUD, 2004, p. 13).

No sentido de ampliação das frentes da investigação a que nos instigam esses questionamentos, e entendendo as diversas formas de arte como possibilidades de manifestação da imaginação, o presente trabalho agora também se propõe a direcionar suas reflexões para uma forma de comunicação artística específica: a **narrativa**.

CAPÍTULO 2

IMAGINAÇÃO EM NARRATIVAS

“Quem conta, quem escreve não quer morrer. A palavra nos salva, nos torna imortais, porque, transformada em narrativa, permanece além de nós até a eternidade.”

Ignácio de Loyola Brandão⁵

Qual será o papel da arte narrativa e sua relação com a faculdade da imaginação nessa busca por novas elaborações de sentido na experiência contemporânea? Como os atos de contar, ouvir, ver ou ler histórias podem possibilitar “desenhar novas configurações do dizível, do visível e do pensável” (RANCIÈRE, 2014, p. 100)?

Nessa grande malha em que estamos tecendo nossas investigações, o estabelecimento de um vínculo amplo entre a faculdade da imaginação e a arte da narrativa se apresenta como possibilidade de imersão mais profunda nas águas densas deste tema. Autores e especialistas da arte de narrar histórias, a exemplos das brasileiras Regina Machado e Gyslaine Mattos, discorrem sobre essa forma de comunicação específica, tanto na literatura quanto na tradição oral, em um discurso diretamente atrelado à capacidade de imaginar, tanto por parte do narrador na construção e realização de sua atividade, quanto por parte dos ouvintes ou leitores no estabelecimento de um contato sensível com a narrativa.

A possibilidade de associação entre a imaginação e um tipo específico de forma artística pode também ser exemplificada pelas palavras de Charles Baudelaire, no Prefácio⁶ ao livro *Histórias de Imaginação e Mistério*, de Edgar Allan Poe:

Entre os domínios literários onde a imaginação pode obter os resultados mais curiosos, pode colher tesouros, não os mais ricos e preciosos (esses pertencem à poesia), mas os mais numerosos e variados, está um particularmente querido a Poe, o conto (BAUDELAIRE In POE, 2012, p. 16).

Charles Baudelaire identifica, portanto, o campo da literatura (destacando as formas da poesia e do conto) como possibilidade de potencialização da faculdade da

imaginação pela materialização de resultados poéticos e artísticos. Sem a pretensão de comparar a preciosidade dos tesouros provenientes da arte narrativa em relação a outros domínios artísticos, podemos tomar o comentário de Charles Baudelaire como exemplo inicial para explorar essa relação que aqui se pretende -, entendendo a arte narrativa, dentre tantas outras artes, como um processo edificante de algumas das possibilidades que habitam o “repertório do potencial” que seria a imaginação, segundo a definição proposta por Ítalo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* (Cf. p. 18 desse TCC).

Mas em que consiste isto que estamos chamando de arte narrativa?

NARRATIVA E EXPERIÊNCIA

Buscando compreender a ideia de arte narrativa, podemos revisitar o notório ensaio *O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, em que Walter Benjamin discorre sobre a narrativa e a figura do narrador em sua relação com outras formas de comunicação, como a informação jornalística ou o romance literário. Para o filósofo alemão, a arte de narrar - ou de contar histórias - diz respeito, fundamentalmente, à faculdade de intercambiar experiências. Nesse sentido, é interessante termos em vista o significado do conceito de “experiência” especificamente trabalhado por Walter Benjamin. Para tanto, podemos recorrer às leituras de Jeanne Marie Gagnebin, reconhecida especialista na obra deste autor.

Segundo Jeanne Marie Gagnebin, duas diferentes acepções da ideia de experiência são trabalhadas complementarmente no decorrer da obra de Walter Benjamin, designadas respectivamente pelos termos alemães “*Erlebnis*” e “*Erfahrung*” (GAGNEBIN in BENJAMIN, 1994, p. 8). Enquanto o conceito de “*Erlebnis*” indicaria a experiência vivida isoladamente, “característica do indivíduo solitário” (GAGNEBIN in BENJAMIN, 1994, p. 9), a “*Erfahrung*” diria respeito à existência de uma experiência coletiva, como parte “de uma tradição e de uma memória comuns” (GAGNEBIN in BENJAMIN, 1994, p. 11).

De acordo com Jeanne Marie Gagnebin, o conceito de “*Erfahrung*” se adequaria à ideia de experiência trabalhada por Walter Benjamin especificamente em **O Narrador**, pois o autor atribui ao espírito da narrativa um caráter coletivo, considerando que “a experiência transmitida pelo relato deve ser comum ao narrador e ao ouvinte” (GAGNEBIN in BENJAMIN, 1994, p. 10). Segundo Walter Benjamin (1994, p. 201), o “narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros [...] incorpora as coisas narradas às experiências de seus ouvintes”. Os conceitos de narrativa e experiência nesse sentido pressupõem, portanto, uma dimensão coletiva referente ao processo de compartilhamento de histórias, dentro da perspectiva de uma “comunidade da experiência”.

“A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1994, p. 198), escreve Walter Benjamin, referindo-se ao processo de troca de experiências comunicáveis que caracteriza o universo da narrativa oral -, ou seja, à troca verbal de relatos e histórias (factuais ou não) que constituem o repertório narrativo dos indivíduos, construído a partir das diferentes vivências que habitam a memória e a imaginação das pessoas, e “tecido na substância viva da existência” (BENJAMIN, 1994, p. 200). Assim sendo, apesar de podermos estender nossas reflexões acerca da narrativa para uma diversidade de possibilidades de comunicação (como, por exemplo, a narrativa escrita ou a narrativa visual), Walter Benjamin localiza as origens da arte de narrar no contexto da fala, da tradição oral.

Walter Benjamin considera que “o grande narrador tem sempre as sua raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (BENJAMIN, 1994, p. 214). A bela alusão benjaminiana estabelecida entre a narrativa e o artesanato pode auxiliar-nos a visualizar uma interessante possibilidade de entendimento desse tema:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade -, é, ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro-em-si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1994, p. 205).

A metáfora do artesanato nos leva a pensar em processos de produção que, ao contrário da dinâmica industrial, exigem um tempo de trabalho diferenciado, mais

dilatado do que o tempo cronológico, no sentido de uma lentidão que respeita a materialidade singular do objeto sendo produzido.

Na perspectiva dessa relação com o fazer artesanal, a ideia de narrativa adquire organicidade, uma vez em que se pressupõe seu potencial de mutabilidade de acordo com os diferentes processos comunicativos. A diversidade de circunstâncias, como as particularidades de cada narrador e de cada um de seus ouvintes (ou leitores), nesse sentido, interfere diretamente na narrativa, assim como a própria narrativa tem potencial de transformar seus ouvintes. Desse modo, entende-se a narrativa como uma arte que jamais se enrijece em termos de forma e significação, mas transforma-se continuamente.

Walter Benjamin, comparando a informação jornalística e a narrativa, avalia que a primeira trata-se de uma forma de comunicação fundamentada essencialmente em fatos e explicações, sustentando-se na plausibilidade, enquanto “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1994, p. 203). Se na perspectiva informativa “os fatos já nos chegam acompanhados de explicações” (Ibid.) no caso da narrativa os relatos frequentemente recorrem ao inexplicável ou ao miraculoso.

Discorrendo sobre esse viés miraculoso da narrativa, Walter Benjamin também menciona essa característica nos termos de sua relação com o romance psicológico.

O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação (BENJAMIN, 1994, p. 203).

Essa característica da livre interpretação, do “não explicar” na narrativa, que tanto difere do perfil da informação e do romance, é ilustrada por Walter Benjamin quando ele reconta, em **O Narrador**, um antigo relato atribuído ao narrador grego Heródoto – o qual, segundo Walter Benjamin, “nos ensina o que é a verdadeira narrativa”. Trata-se da seguinte história, transcrita a seguir:

Quando o rei egípcio Psammenit foi derrotado e reduzido ao cativo pelo rei persa Cambises, este resolveu humilhar seu cativo. Deu ordens para que Psammenit fosse posto na rua em que passaria o cortejo triunfal dos persas. Organizou esse cortejo de modo que o rei pudesse ver sua filha degradada à condição de criada, indo ao poço com um jarro, para buscar água. Enquanto todos os egípcios se lamentavam com esse espetáculo, Psammenit ficou silencioso e imóvel, com os olhos no chão; e, quando logo viu seu filho,

caminhando no cortejo para ser executado, continuou imóvel. Mas, quando viu um dos seus servidores, um velho miserável, na fila dos cativos, golpeou a cabeça com os punhos e mostrou os sinais do mais profundo desespero (BENJAMIN, 1994, p. 203).

Conforme observa Walter Benjamin, “Heródoto não explica nada” e seu “relato é dos mais secos” (BENJAMIN, 1994, p. 204) – e talvez seja justamente essa característica de abertura que mais desperta a curiosidade do leitor ou ouvinte. Podemos conjecturar diversas explicações para o comportamento de Psammenit. Talvez Psammenit já antecipasse o castigo reservado a seus filhos, mas tenha sido pego de surpresa ao ver seu velho servidor na fila de cativos, o que o impediu de conter sua súbita aflição. Ou talvez a imagem do velho cativo tenha simplesmente sido a gota d’água para o desespero acumulado do rei egípcio? Criando hipóteses, podemos continuar refletindo sobre essa pequena e antiga história que ainda hoje é capaz de capturar a atenção e intrigar. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, “a ausência de um esquema global de interpretação e de explicação [...] é, para Benjamin, não uma falha, mas uma riqueza” (GAGNEBIN In BENJAMIN, 1994, p. 13).

A própria estrutura narrativa, de acordo com essas leituras de Walter Benjamin, apresenta, portanto, essa **dimensão de aberturas** – como a abertura para diferentes interpretações, a abertura para a variedade de maneiras de se contar uma história, a abertura para novas possibilidades de associações e desencadeamentos narrativos, ou a abertura para a diversidade de possíveis relações entre narradores e ouvintes. Jeanne Marie Gagnebin discorre sobre essa abertura como movimento, refletindo sobre o “não acabamento” essencial da narrativa tradicional:

[...] O que me importa aqui é identificar esse movimento de abertura na própria estrutura da narrativa tradicional. Movimento interno, representado na figura de Scherazade, movimento infinito da memória, notadamente popular. [...] Cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta, etc.; essa dinâmica ilimitada da memória é a da constituição do relato, com cada texto chamando e suscitando outros textos (GAGNEBIN in BENJAMIN, 1994, p. 13).

Nesse sentido, Walter Benjamin designa a memória como a “musa da narrativa” (BENJAMIN, 1994, p.211), trabalhando a ideia de “reminiscência”, da permanência de recordações e tradições transmitidas por gerações a fio. Assim como Jeanne Marie Gagnebin, Walter Benjamin recorre à emblemática figura da sábia

contadora de histórias Scherazade, personagem de uma das principais obras da literatura narrativa mundial (*As Mil e Uma Noites*), para ilustrar seu discurso:

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. [...] Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando (BENJAMIN, 1994, p. 211).

Nessa perspectiva, o significado da arte narrativa se engendra em uma vasta rede de intercruzamento de tempos, inconclusa e repleta de digressões e desdobramentos. Trata-se de uma rede originariamente composta a partir da experiência de tradição coletiva e popular, pois pressupõe a troca e o diálogo estabelecido entre as pessoas - em um processo de rememoração de muitas histórias que existem **em relação** a outras histórias.

Na linha da investigação proposta pelo presente trabalho, são muitos os paralelos e reflexões que podemos explorar entre a arte narrativa e a faculdade da imaginação, uma vez que as leituras sendo revisitadas acerca desses temas convergem e dialogam invariavelmente. Nesse sentido, podemos tecer uma relação entre esse amplo horizonte da **dimensão de aberturas** explorada por Jeanne Marie Gagnebin e a ideia de “imaginação como **repertório do potencial**” trabalhada por Ítalo Calvino, pois ambas as visões transitam na perspectiva de uma vasta - ou ainda, infinita - diversidade de possibilidades, referindo-se a movimentos contínuos, inconclusos, orgânicos, permeáveis, abertos, em constante transformação. Dentro dessa perspectiva, podemos entender esse “movimento infinito da memória” citado por Jeanne Marie Gagnebin como belo ponto de encontro da relação entre a imaginação e a arte narrativa, se considerarmos a construção da narrativa e de sua carga imaginária como um processo integrado, fruto da dinâmica ilimitada sustentada pelos desdobramentos da memória coletiva e das memórias de cada um dos sujeitos envolvidos, por exemplo, em uma tarde de “contação” de histórias.

Para visualizar com mais clareza essa aproximação temática, também podemos visitar Regina Machado, que no livro *ACORDAIS – Fundamentos teórico-poéticos da*

arte de contar histórias continuamente estabelece pontes entre os conceitos de narrativa e imaginação. A autora revisita diversos autores e filósofos que abordaram esse tema anteriormente, como Helen Mary Warnock em seu ensaio *Imagination* de 1967, que integra arte e imaginação pela ideia de um “sentimento de infinitude”.

M. Warnock estudou minuciosamente os filósofos ingleses desde Hume, buscando elucidar o fenômeno da imaginação, para concluir finalmente que esta diz respeito, em última instância, a um “sentimento de infinitude”. Segundo Warnock, se não partilharmos este sentimento, é impossível compreender na raiz o que move a arte dos grandes poetas, de todos os artistas que, como muitos já disseram, dão forma ao invisível (MACHADO, 2004, p. 25).

Se entendermos a arte narrativa como uma das possibilidades para se “dar forma ao invisível” (ou à parte do invisível, uma vez em que muito do que nos escapa e permanece oculto é justamente o que ativa nossas imaginações), podemos explorar com cada vez mais proximidade a relação entre narrativa e imaginação, tendo em vista esse “sentimento de infinitude” como cerne do ato tanto de **imaginar** quanto de **contar** histórias.

Para Regina Machado, as imagens presentes nos contos, exemplares da literatura narrativa que muitas vezes são reinterpretações de histórias da tradição oral, “acordam, revelam, alimentam e instigam o universo de imagens internas que, ao longo de sua história dão forma e sentido às experiências de uma pessoa no mundo” (MACHADO, 2004, p. 24). Segundo a autora,

Assim como o mito, a lenda e a saga, o conto maravilhoso não é só um relato circunscrito a um determinado tempo histórico, mas traz na sua própria natureza a possibilidade atemporal de falar da experiência humana como uma aventura que todos os seres humanos compartilham, vivida em cada circunstância histórica de acordo com as características específicas de cada povo de cada lugar e de cada povo. Todas essas formas narrativas falam do trabalho criador da imaginação, inspirada, como disse Gilbert Durand, pela necessidade fundamental de transcender o tempo e a morte (MACHADO, 2004, p. 24).

Regina Machado explora a ideia da imaginação principalmente no sentido da transcendência do tempo cronológico comum (que poderíamos entender como um tempo artificial, pois definido por um relógio mecânico). Seria como se o indivíduo em atividade imaginativa se transportasse para outro espaço/tempo de sua existência que não o da realidade imediata. Para a autora, este “*lá*” para onde a pessoa se transporta é o lugar da imaginação enquanto possibilidade criadora e integrativa do homem”

(MACHADO, 2004, p. 24). Nesse sentido, as histórias, os contos, representariam portas abertas nos convidando a mergulhar nos meandros de nossa própria imaginação e criatividade, no processo de configurar e integrar nossas imagens mentais em trajetórias narrativas.

Quando experimento estar dentro da história, experimento a integridade individual de alguém que não está nem no passado nem no futuro, mas no instante do agora onde encontro em mim não o que fui ou o que serei, mas a minha inteireza [...] Onde sou o rei ou rainha do reino virtual das possibilidades, o reino da imaginação criadora. Nesse lugar [...] entro em contato com a possibilidade de afirmação do poder criador humano, configurado em constelações de imagens (MACHADO, 2004, p. 24).

Esse lugar de contato com a imaginação criadora, para Regina Machado, diz respeito ao trânsito pelo mundo “além das aparências”, termo que ela utiliza após citar a introdução de um conto antigo que, segundo a autora, “sintetiza admiravelmente o valor e a função da arte narrativa” (MACHADO, 2004, p. 25). A breve passagem, que trata da apresentação do personagem principal do conto, diz o seguinte:

[O contador de histórias] sentia orgulho de sua linhagem, de seu repertório e do nível de sabedoria de suas histórias, pois estas eram usadas como indicadores do presente, registro do passado e faziam alusões às coisas do mundo dos sentidos, bem como às do mundo além das aparências (SHAH, 1984 In MACHADO, 2004, p. 25).

Regina Machado se utiliza da imagem de um mundo “além das aparências” para atualizar sua reflexão a respeito da importância da narrativa, contextualizando-a:

Nunca, como hoje, o ser humano teve tanta necessidade de transitar compreensivelmente pelo mundo ‘além das aparências’. Cansado do ilusório apelo da ‘realidade’, o homem se pergunta hoje como significar sua relação com um mundo de padrões e regras e tarefas que sinalizam a estrada com placas onde se lê ‘Certo, vá por aqui’, ou então ‘Errado: perigo, abismo’ [...] Neste caminho não há placas que desafiam a curiosidade, encorajam a paixão ou apontam para o sentido de percorrer, seja qual for a trilha escolhida. O sentido está além das aparências, em pistas que se ocultam em um determinado tipo de árvore, na beleza do sol levante, no perfume de um certo conjunto de flores douradas, na fumaça que vem da chaminé de uma cabana no meio da densa floresta (MACHADO, 2004, p. 25).

A autora localiza a importância da narrativa nos dias de hoje, portanto, nas possibilidades de percurso por outros arranjos da realidade, indicando que a potência da arte de narrar se apresenta, atualmente, como fruto de uma grande necessidade humana de realizar esses trânsitos frente à dinâmica do cenário convencional.

Já Walter Benjamin, entretanto, apresenta uma visão diferente em relação ao destino da tradição narrativa, ainda no texto *O Narrador*. Assim como Ítalo Calvino em *Visibilidade*, Walter Benjamin fala de um risco, de uma linha tênue e frágil que pode romper-se e resultar na perda de uma capacidade humana – no caso, a capacidade de narrar histórias, uma vez que constata que “as ações da experiência estão em baixa” (BENJAMIN, 1994, p. 198), e que, conseqüentemente, a arte de narrar encontra-se em vertiginoso declínio, em vias de extinção.

NARRATIVAS EM EXTINÇÃO?

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Walter Benjamin pondera que a atividade de narrar já não mais predomina como forma de comunicação, por conta do enfraquecimento da experiência na atualidade (entendendo-se a ideia de experiência nos termos de sua natureza coletiva, conforme o conceito anteriormente citado de “*Erfahrung*”). Para o autor, a “queda de cotação” da experiência e o enfraquecimento da arte de contar são processos que se desencadeiam principalmente a partir das conseqüências da Primeira Guerra Mundial na comunicação humana.

Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha - não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. [...] Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Na visão benjaminiana, a sociedade do pós-guerra caracteriza-se pela progressiva incapacidade do sujeito moderno de traduzir os acontecimentos de sua existência cotidiana em material comunicável. Essa impossibilidade de compartilhar estaria, portanto, no cerne do depauperamento da experiência coletiva, ou seja, da tradição e da memória comuns.

Para Walter Benjamin, o desenvolvimento do romance moderno (forma literária que, para o autor, estaria muito mais relacionada à experiência solitária, “*Erlebnis*”) e a consolidação da imprensa no alto capitalismo seriam acontecimentos marcantes no que diz respeito a essa “crise” da arte de narrar, uma vez em que a evolução dessas novas formas de comunicação teria contribuído para a expulsão gradativa da narrativa “da esfera do discurso vivo” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Nesse sentido, essas novas formas de comunicação seriam muito mais ilustrativas da identidade moderna (e, em nosso caso, contemporânea) do que a tradição narrativa, por dialogarem com a dinâmica industrial e com o modo de vida capitalista pautado pelo individualismo.

O caráter artesanal e frequentemente miraculoso que Walter Benjamin atribui à arte de narrar, em seu processo de “lenta superposição de camadas finas e translúcidas [...] como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas” (BENJAMIN, 1994, p. 205), exige uma dilatação de tempo considerada cada vez menos possível na rápida dinâmica que caracteriza o estilo de vida contemporâneo. Walter Benjamin, nesse sentido, discorre sobre a extinção do “tédio” nas grandes cidades, diagnosticando o rápido esfacelamento da milenar tradição narrativa.

O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguiram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. [...] Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (BENJAMIN, 1994, p. 205).

O espírito da narrativa trabalhado por Walter Benjamin, portanto, parece incompatível ao contexto social, político e econômico da atualidade metropolitana. O que o autor entende pela arte de contar histórias, portanto, estaria sofrendo um intenso, rápido – e mesmo doloroso - processo de desintegração.

Ora, à primeira vista, a maneira como Walter Benjamin se refere ao fim da arte de contar parece indicar uma visão fatalista (semelhante à observada nos textos de Pier Paolo Pasolini e Giorgio Agamben, anteriormente citados por Georges Didi-Huberman). Entretanto, segundo Jeanne Marie Gagnebin, é necessário “evitar que a teoria benjaminiana seja reduzida à sua dimensão nostálgica e romântica, dimensão essa presente, sem dúvida, no grande ensaio sobre ‘*O Narrador*’, mas não exclusiva” (GAGNEBIN in BENJAMIN, 1994, p. 13).

Os apontamentos de Jeanne Marie Gagnebin sugerem que a discussão presente em *O Narrador* não se encerra simplesmente na constatação saudosista de que a arte de contar histórias se perdeu irrecuperavelmente, pois a autora pondera que o conjunto da obra de Walter Benjamin aponta para o sentido de possíveis “reconfigurações” da experiência coletiva e do modo de narrar, como uma postura de resistência à visão unicamente pautada pelo individualismo intimista vigente. Segundo a autora,

O que nos interessa aqui, em primeiro lugar, é o laço que Benjamin estabelece entre o fracasso da “Erfahrung” e o fim da arte de contar, ou, dito de maneira inversa (mas não explicitada em Benjamin), **a ideia de que uma reconstrução da “Erfahrung” deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade.** [...] um trabalho de construção empreendido justamente por aqueles que reconheceram a **impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna** e que se recusam a se contentar com a privacidade da experiência vivida individual (“Erlebnis”) (GAGNEBIN in BENJAMIN, 1994, p. 10, grifo nosso).

Jeanne Marie Gagnebin avalia que, em Walter Benjamin, “[...] o reconhecimento lúcido da perda leva a que se lancem as bases de uma outra prática estética” (GAGNEBIN In BENJAMIN, 1994, p. 12). Nesse sentido, em uma postura consciente das transformações de sua época (ainda que exaltando as tradições do passado com um tom nostálgico), o filósofo alemão estaria aberto à busca por novas configurações da dimensão narrativa na sociedade moderna. Jeanne Marie Gagnebin procura exemplificar essa postura apontando as manifestações artísticas que despertaram o interesse de Walter Benjamin em sua época:

Benjamin cita o Bauhaus, o Cubismo, a literatura de Döblin, os filmes de Chaplin, enumeração – discutível, sem dúvida – cujo ponto comum é a busca de uma nova objetividade [...], em oposição ao sentimentalismo burguês

que desejaria preservar a aparência de uma intimidade intersubjetiva (GAGNEBIN In BENJAMIN, 1994, p. 12).

Esses exemplos citados podem ser entendidos, por essa perspectiva, como possibilidades de visões alternativas à mentalidade burguesa que permeava a época em que viveu Walter Benjamin. Podemos interpretar que o autor estaria atento, portanto, às possibilidades de ressurgência dos principais aspectos caracterizadores da narrativa (como a reminiscência, o caráter popular, a “dimensão de aberturas” e o “sentimento de infinitude”) em outras formas de arte, na busca pela construção de uma nova forma de narratividade. Tratar-se-ia de uma nascente narratividade reconfigurada pelo contexto de predomínio da experiência solitária (“*Erlebnis*”), e pelo declínio da experiência coletiva tradicional (“*Erfahrung*”).

Também Georges Didi-Huberman, ainda em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, propondo uma minuciosa análise do vocabulário empregado em *O Narrador*, identifica no discurso de Walter Benjamin uma abertura às possibilidades de reconstituição da experiência.

Todo o vocabulário utilizado por Walter Benjamin em seu artigo sobre “Le conteur” [O narrador] é, sem dúvida, o do declínio. Mas declínio entendido em todas as suas harmonias, em todas as suas ressurgências, que supõem a declinação, a inflexão, a persistência das coisas decaídas. Desde o início, Benjamin fala do “declínio da experiência” em termos de “fenômeno” [...] Em seguida, ele evoca uma “evolução que [...] nunca parou” [...], ou seja, um processo, um acontecimento, uma reação (como se diz em química) ou um incidente, palavra que descreve exatamente o que Benjamin quer significar, por sua referência ao movimento de queda e ao fato de que ele não está isento de consequências, sem incidência (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 122).

Georges Didi-Huberman se dedica detalhadamente a essa observação, e prossegue detendo-se em passagens específicas do texto para evidenciar o “vocabulário de processo” empregado por Walter Benjamin. De acordo com a leitura de Georges Didi-Huberman, o texto, mesmo se referindo a um declínio progressivo, conteria em suas entrelinhas o pressuposto da permanência da experiência.

A urgência política e estética, em período de “catástrofe” - esse leitmotiv corrente em toda obra de Benjamin -, não consistiria, portanto, em tirar conclusões lógicas do declínio até seu horizonte de morte, mas em encontrar as ressurgências inesperadas desse declínio ao fundo das imagens que aí se movem ainda, tal vagalumes ou astros isolados (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 124).

De fato, Walter Benjamin reconhece em *O Narrador* que o processo de decadência da experiência faz com que a mesma recubra-se de uma “nova beleza” (BENJAMIN, 1994, p. 201), referindo-se, portanto, ao valor do que “resta” - ao que Georges Didi-Huberman complementa:

O valor da experiência caiu de cotação, é verdade. Mas cabe somente a nós não apostarmos nesse mercado. Cabe somente a nós compreendermos onde e como “esse movimento [...] ao mesmo tempo, tornou sensível uma nova beleza naquilo que desaparecia” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 124).

Essas reflexões não fogem à constatação de que a narrativa, em seu sentido original de **tradição comum**, permanece circunscrita ao contexto de uma realidade do passado, que secularmente sofreu significativas transformações para configurar-se em nosso presente. Entretanto, cabe considerar essa **dinâmica de atualização** da narrativa em diálogo com a realidade contemporânea, entendendo-a como uma forma de arte com grande potencial de transformação, e não engessada à sua própria configuração de outrora. Conforme nos instiga a considerar Georges Didi-Huberman, novamente podemos optar por voltar nossos olhares às brechas, às permanências, às reconfigurações, às alternativas.

A dimensão de permanência na estrutura da própria narrativa é, na verdade, ilustrada de forma muito bela pelo próprio Walter Benjamin, ao referir-se à história narrada por Heródoto, acerca da desgraça do rei egípcio Psammenit, relatada anteriormente.

[...] essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a **essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas** (BENJAMIN, 1994, p. 204, grifo nosso).

Transpondo essa poética metáfora - aqui direcionada a uma história específica - ao poder da narrativa de maneira geral, podemos refletir acerca da importância da sobrevivência da arte narrativa no desabrochar dessas “forças germinativas” na atualidade. O sentido de se contar, ouvir, ler ou criar histórias nos dias de hoje passeia pela riqueza das possibilidades de - tanto *recuperar* quanto *recriar* - os saberes e valores que permeiam o universo da narrativa, reabrindo portas imaginárias que permitem uma saborosa diversidade de maneiras de se experimentar o mundo.

Já a autora brasileira Regina Machado, ao contrário de assumir o declínio da narrativa, defende a arte de contar histórias como uma atividade presente em sua atualidade viva. Observando o retorno do público à sua atividade de contadora de histórias profissional, a autora comenta:

Posso constatar que cada vez um número mais amplo de pessoas querem ouvir contos antigos, levadas por sabe-se lá que vento da alma. É um fato inegável e curioso, não só no Brasil, mas também em outras partes do mundo. Se por um lado os velhos contadores tradicionais estão desaparecendo, porque nas comunidades rurais a televisão ocupa implacavelmente seu lugar, nos grandes centros urbanos a quantidade de gente que se dedica a essa arte está crescendo (MACHADO, 2004, p. 14).

O crescente interesse por atividades de “contação” de histórias nas cidades parece sugerir um anseio geral por novas configurações de sentido da experiência contemporânea, por meio da arte narrativa. Podemos interpretar o florescimento da narrativa no seio da atualidade no sentido da infinita abertura que as histórias oferecem para a expansão da imaginação – ou seja, para a configuração de inusitados e imprevisíveis rearranjos de nossas imagens internas.

A função da arte narrativa como ampliadora do potencial criativo da imaginação diz respeito à capacidade de delinear as imagens com as quais entramos em contato cotidianamente em novas trajetórias narrativas, gerando outros possíveis significados – o que pode promover uma ressignificação, inclusive, das próprias imagens oriundas da cultura de massa, passíveis de converterem-se em fontes de novos saberes.

Retomando a concepção de “imaginação como instrumento do saber” citada por Ítalo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* (Cf. p. 16 desse TCC), podemos estender a nossa reflexão acerca do valor da imaginação, entendida nos termos do íntimo vínculo que tecemos com a arte de narrar histórias, para o horizonte de sua importância para a construção da cognição humana. Optando caminhar por esse trajeto, o presente trabalho se propõe agora a incluir nas esferas de sua investigação o tema das relações de ensino/aprendizagem, integrando os questionamentos referentes à imaginação e à arte narrativa ao âmbito da educação e do sistema escolar.

CAPÍTULO 3

IMAGINAR (N)A EDUCAÇÃO

“As narrativas fazem sempre associar e pensar, quando propostas na sua diversidade, com liberdade, espaço para o suspiro, o respiro, o silêncio e os passeios próprios da alma.”

Patrícia Pereira Leite

Se, na contramão do dualismo cartesiano convencional, concordarmos que a imaginação se trata de uma faculdade indissociável ao intelecto humano, aceitaremos que ela compõe fundamentalmente o processo de construção cognitiva de um indivíduo. Podemos, então, refletir acerca das possibilidades pedagógicas contidas no exercício da imaginação - entendendo-a, portanto, nos termos de sua **função educativa**.

O viés educacional da imaginação é um tema correntemente explorado por Regina Machado. Segundo a autora, “se admitirmos que o poder básico da imaginação é o de configurar imagens, é mais difícil perceber que sua função primordial é configurar significações, responsáveis por um genuíno e pessoal processo de aprendizagem” (MACHADO, 2004, p. 31). Para Regina Machado, o ensino escolar baseado na complementaridade entre imaginação e razão permite que o aluno exercite com mais autonomia a sua própria curiosidade –, ou “consciência interrogante” (MACHADO In BARBOSA, 2012, p. 29).

Na visão de Regina Machado, quando se privilegia a imaginação nas escolas, ao aluno não se impõe uma lógica rígida e exclusiva, mas se incentiva o trânsito pela diversidade de possibilidades de apreensão do conhecimento, para que o educando possa – imaginando – encontrar a melhor forma de compreendê-lo. Nesse sentido, a autora enfatiza a imaginação como “uma faculdade humana que existe justamente para promover a afirmação do homem como ser criador, para mostrar diferentes

ângulos possíveis de uma realidade que a lógica apresenta de uma só forma” (MACHADO In BARBOSA, 2012, p. 31).

[...] falo da função primordial da imaginação, que é a de possibilitar ao indivíduo perguntar-se sobre o que pode ser, livre das amarras do certo e do errado, para que aquilo que é real seja significativo para quem pergunta. O real deixa de ser rígido, preestabelecido para sempre e passa a ser algo que eu possa olhar de vários ângulos para encontrar a melhor forma de compreendê-lo (MACHADO In BARBOSA, 2012, p. 30).

TECENDO NARRATIVIDADES

A abordagem de Regina Machado em relação à imaginação está intimamente relacionada ao seu trabalho no âmbito do universo da narrativa, como pesquisadora e contadora de histórias. Na perspectiva dessa relação entre imaginação e narrativa, a autora reflete acerca da prática pedagógica infantil fundamentada na escuta e leitura de contos tradicionais, ponderando sobre o potencial pedagógico dos contos em diversas frentes.

Do ponto de vista pedagógico, no trabalho com crianças, acredito que o importante é não querer saber qual o efeito que os contos tradicionais exercem sobre cada criança, ou mesmo “querer produzir um tal efeito”, e sim entender que para cada uma delas aquela história traz a oportunidade de organizar suas imagens internas em uma forma que faz sentido para ela naquele momento. É como se ela pudesse passear pelo reino das possibilidades de significar, reinventando para si mesma sua história naquele momento. (MACHADO, 2004, p. 28).

O exercício do imaginário, o contato com o desconhecido, a compreensão da estrutura narrativa como criação artística histórica, o estudo das funções das palavras e a utilização dos contos para a abordagem de conteúdos escolares específicos são algumas das justificativas apontadas por Regina Machado para o emprego de contos tradicionais em relações de ensino/aprendizagem. A este respeito, entretanto, a autora ressalva:

Se os contos forem pontos de partida para a aprendizagem de conteúdos escolares – se forem –, é importante que não sejam reduzidos a meras estratégias didáticas. É fundamental que o movimento de aprender parta da busca da significação do conto para o estudo da gramática e não o contrário. O conhecimento assim conquistado torna-se maior do que o simples aprendizado de mecanismos de composição e elementos em uma sequência narrativa. Vem acompanhado de um sentido que aponta para o poder humano de transformação, que é essencial à qualidade imaginativa, pelo

qual, como diz Calvino, homens animais plantas coisas se metamorfoseiam infinitamente [...] (MACHADO, 2004, p. 29).

Essa ênfase de Regina Machado em aprendizados embasados na condição transformadora da narrativa dialoga com as reflexões de Yolanda Reyes a respeito da literatura na educação. A educadora colombiana identifica, na atualidade, a profusão de discursos que “nos ensinam a ser mais conformistas e menos imaginativos, como se sonhar, inventar ou criar fossem operações mentais reservadas a um punhado de gênios isolados e não necessidades vitais” (REYES, 2013). Para a autora, é nessa problemática que reside a importância de ter-se literatura na escola, em um esforço de se “aportar para a transformação deste mundo cada vez mais mutável” (REYES, 2013).

Daí que a proposta de ensinar literatura na escola, mas não como o exercício estéril de ler e sublinhar as ideias principais [...], e sim como a possibilidade de explorar mundos possíveis tanto fora, como dentro de nós, resulte mais urgente no mundo de hoje. As possibilidades interpretativas e a grande riqueza emocional e cognitiva que a ficção mobiliza proveem o substrato [...] para que cada ser humano desenvolva, desde o começo e ao longo das distintas etapas da vida, alternativas ricas e diversas para seu crescimento contínuo como sujeito interpretativo, imaginativo, sensível, crítico e criador: autor e coautor a um só tempo, em diálogo permanente com o dado e com o que cada pessoa tem para dizer (REYES, 2013).

Conforme nos instigam as palavras de Yolanda Reyes, é possível considerarmos que o campo da literatura pode se relacionar de maneira muito próxima às características até aqui trabalhadas a respeito da arte da narrativa e da imaginação. A literatura, entendida como a “arte de compor ou escrever trabalhos artísticos em prosa ou verso” (FERREIRA, 2004, p. 1220), pode ser entendida como a arte narrativa que se manifesta na linguagem escrita. Os livros, nesse sentido, são bastante representativos deste campo artístico.

No capítulo anterior, interpretou-se a arte narrativa como uma forma de comunicação caracterizada pelo intercâmbio de experiências, pelo compartilhamento de histórias. Ora, se os livros são capazes de comunicar narrativas por meio da palavra escrita, não seriam os livros contadores de histórias? As obras da literatura, em prosa ou poesia, contêm histórias a serem compartilhadas com seus leitores.

O conhecimento adquirido por meio da abordagem narrativa e artística caracterizadora da literatura, ao contrário de prover explicações contíguas e imediatas, poderia representar maior abertura para o desenvolvimento da curiosidade e da

imaginação, por não ser apresentado necessariamente como dado encerrado, e sim como “história em movimento”. Yolanda Reyes localiza nas construções ficcionais um rico arsenal de possibilidades para o desenvolvimento da imaginação, enfatizando a importância da literatura e das artes na construção do pensamento humano, e direcionando-se especialmente ao universo infantil.

Nesse “tempo outro”, construído com essas “coordenadas outras” da ficção, se inaugura a passagem a essa linguagem, também outra, que vai mais além do fático e que é a porta de entrada a esses reinos invisíveis nos quais se erguem o pensamento e a imaginação humanos. [...] E precisamente por isso, precisamos trabalhar deliberadamente essas possibilidades de construção simbólica que a literatura e a expressão artística oferecem para o desenvolvimento da imaginação infantil (REYES, 2013).

Para Yolanda Reyes, a literatura deve ocupar um lugar fundamental na educação, pois o desenvolvimento da imaginação contribuiria para importantes processos de ressignificação, ampliando as possibilidades de interferir-se de maneira transformadora em uma realidade que frequentemente nos é apresentada como “dado” inalterável. A educação dialoga, por tal perspectiva, com o lugar da “reinvenção” que resiste ao aspecto de impossibilidade.

“Uma mente que aprende a exercitar todas suas faculdades no exercício de inventar histórias e de inventar-se a si mesmo”. Talvez não existam palavras mais pertinentes para indicar o lugar da literatura na educação. Por isso, proponho desenvolver a imaginação e a fantasia, como faculdades por excelência para que todos nossos meninos e meninas comecem a participar da tarefa coletiva de decifrar, mas também de reinterpretar e de transformar o mundo. Nesse movimento de vaivém entre o dado e o possível poderia situar-se o lugar da educação (REYES, 2013).

IMAGINAÇÃO COMO RESISTÊNCIA

“Eu me lembro que depois da guerra restava na nossa vila apenas um abecedário. E o primeiro livro que encontrei era uma compilação de problemas de aritmética. Lia esses problemas como se lesse poemas...”

Sacha Kavrous⁷

Dentro dessa perspectiva de possíveis “reestruturações” da realidade, o potencial educativo da narratividade também pode remeter à **função social** atrelada ao incentivo da capacidade de imaginar. A importância do exercício da imaginação em contextos sociais adversos é um tema trabalhado amiúde pela antropóloga Michèle

Petit. O olhar da autora reserva-se especialmente à função reparadora da leitura na construção individual. No livro ***A arte de ler: ou como resistir à adversidade***, Michèle Petit exemplifica diversas situações de indivíduos ou comunidades em situações de extrema vulnerabilidade – guerra, exílio, miséria –, nas quais a arte e a literatura representaram respiros de resistência e indagação.

A literatura, [...], sob todas as suas formas (mitos e lendas, contos, poemas, romance, teatro, diários íntimos, histórias em quadrinhos, livros ilustrados, ensaios, [...]), fornece um suporte notável para despertar a interioridade, colocar em movimento o pensamento, relançar a atividade de simbolização, de construção de sentido, e incita trocas inéditas. [...] como no caso dos meninos e meninas desmobilizados do conflito armado colombiano, que, a partir do desvio do relato, de uma metáfora poética, passam a se tornar narradores de sua própria história. (PETIT, 2009, p. 368)

Acima, Michèle Petit refere-se a uma experiência de leitura realizada com jovens colombianos em situação de alta vulnerabilidade no ano de 2001. Na ocasião, a pesquisadora Beatriz Helena Robledo contava histórias para adolescentes recentemente envolvidos no conflito armado entre a guerrilha e as forças paramilitares da Colômbia. Beatriz Helena Robledo recorda uma dessas sessões:

Contávamos histórias de mitos e lendas diante de um mapa da Colômbia, no qual estavam indicados os diferentes grupos indígenas que habitam nosso país. Jamais imaginaríamos que um mapa teria tanto significado... O fato de ele estar lá, presente, visível, enquanto eles ouviam os contos, as lendas, lhes permitiu elaborar a sua própria história, mas também a sua própria geografia. À medida que líamos e sinalizávamos a proveniência do mito ou da lenda, eles se lembravam dos lugares, dos rios, dos vilarejos por onde haviam passado. De repente, como por um 'abracadabra', enquanto falava-se da 'Llorona' da 'Madremonte', do 'Mohán', a palavra daqueles jovens, reprimida pela guerra durante tantos anos, substituída pelo barulho surdo dos fuzis, começou a brotar e eles se puseram a contar (ROBLEDO In PETIT, 2009, p. 87).

Os jovens colombianos, que até então tinham pouco ou nenhum contato com a escrita e a construção narrativa propriamente dita, passaram então a contar suas próprias histórias, rememorando e tecendo suas narrativas, recuperando suas singularidades individuais e ao mesmo tempo inserindo-se em jogo coletivo de compartilhamento e troca. De acordo com Michèle Petit, a literatura, especialmente em contextos que tendem a neutralizar as individualidades, contribui para a descoberta dos “espaços essenciais” de cada um.

Ler ou escutar ler serve para criar novos espaços essenciais para a expansão de si mesmo – e o esquecimento de si mesmo – isso de forma ainda mais intensa para aqueles que não possuem nenhum “lugar”, nenhum território pessoal. Nos contextos violentos, uma parte escapa assim à lei do lugar, surge dessa forma uma margem de manobra. O que eles descrevem quando evocam suas saídas da realidade ordinária provocada por um texto, não é uma fuga, como se costuma falar de forma depreciativa, é, principalmente, uma passagem a um outro lugar, onde a “rêverie”, o pensamento, a lembrança, a imaginação de um futuro, tornam-se possíveis. (PETIT, 2011)

A imaginação – neste caso, possibilitada pelo contato com a literatura – pode frutificar, então, na restituição de faculdades vitais, especialmente em contextos de opressão e desigualdade. Michèle Petit entende que a conquista da narratividade, neste sentido, trata-se de “uma necessidade antropológica”, uma vez em que “nossas vidas são completamente tecidas por relatos” (PETIT, 2009, p. 150). A autora entende a literatura como uma “uma reserva da qual se lança mão para criar ou preservar intervalos onde respirar, dar sentido à vida, sonhá-la, pensá-la” (PETIT, 2009, p. 368).

Se aceitarmos a ideia, portanto, de que “somos seres da narrativa” (PETIT, 2009, p. 154), estaremos constatando que, enquanto humanos, somos seres capazes de criar, imaginar, pensar, interpretar, organizar, reorganizar e intervir no mundo de maneira transformadora. Estaremos percebendo que o exercício da imaginação pode ampliar o nosso mosaico pessoal e coletivo de possíveis formas de se interagir com a realidade. Em casos extremos, imaginar pode contribuir, inclusive, para se sobreviver.

Tendo em vista o conjunto de argumentos aqui levantados, o trabalho com a imaginação por meio da construção narrativa (aqui exemplificada pela literatura, pela “contação” de histórias e pela arte) mostra-se essencial ao desenvolvimento pleno das potencialidades humanas, e, por esse motivo, tem sua importância pedagógica evidente.

[...] a literatura, a cultura e a arte não são um suplemento para a alma, uma futilidade ou um monumento pomposo, mas algo de que nos apropriamos, [...] que deveria estar à disposição de todos, desde a mais jovem idade e ao longo de todo o caminho, para que possam servir-se dela quando quiserem, a fim de discernir o que não viam antes, dar sentido a suas vidas, simbolizar as suas experiências. Elaborar um espaço onde encontrar um lugar, viver tempos que sejam um pouco tranquilos, poéticos, criativos, e não apenas ser o objeto de avaliações em um universo produtivista. Conjuguar os diferentes universos culturais de que cada um participa. Tomar o seu lugar

no devir compartilhado e entrar em relação com outros de modo menos violento, menos desencontrado, pacífico (PETIT, 2009, p. 347).

Na contramão de um modelo formal pautado por uma abordagem exclusivamente informativa e mecânica, estes argumentos geram reflexões acerca do caráter imprescindível da imaginação em ambientes de educação formal e não-formal – ou, mais amplamente, na trajetória de vida de qualquer sujeito.

A importância da narratividade na perspectiva do ensino de artes visuais mostra-se evidente na medida em que reconhecemos o ato de compartilhar histórias como um processo preñado de visualidades. Por esse ponto de vista, podemos entender o campo das artes visuais para além da matéria visível, uma vez que estaremos considerando também as “imagens invisíveis” que percorrem as nossas imaginações no processo de se entrar em contato com diferentes histórias.

Se os atos de ler, ouvir, contar ou criar histórias dizem respeito à “configuração de inusitados e imprevisíveis rearranjos de nossas imagens internas” (Cf. p. 43 desse TCC), podemos entender a capacidade de imaginar como eixo comum e essencial às artes visuais, à literatura, à narrativa e à educação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

em primeira pessoa

Walter Benjamin se refere à arte de narrar como um processo de “lenta superposição de camadas finas e translúcidas [...] como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas” (BENJAMIN, 1994, p. 205). Essa imagem, que considero bastante bela, também ilustra o decorrer de minha pesquisa. Os temas amplos e subjetivos que me propus a pesquisar – a imaginação, a narrativa, a educação – foram gradualmente se organizando em minha mente como finas camadas translúcidas sucessivas se sobrepondo e se complementando, de modo a se apresentarem de forma mais tangível à minha compreensão.

Nesse sentido, o entendimento da imaginação como uma faculdade indissociável e essencial do intelecto humano foi, no decorrer da pesquisa, se tornando cada vez mais claro. Longe de caracterizar-se apenas por um mecanismo de alienação reservado “aos artistas, aos loucos e às crianças” (MACHADO In BARBOSA, 2012, p. 30), a imaginação apresentou-se aqui como qualidade essencial à vivência cotidiana, à ciência, à arte, à educação, à vida. Conforme diz Regina Machado, podemos considerar a imaginação como “potencialidade humana fundamental para qualquer idade ou atividade; não existe pensamento genuíno sem imaginação”. Segundo a autora,

Todos os relatos dos grandes cientistas, como por exemplo Poincaré ou Einstein, falando de seu trabalho, mostram o quanto a imaginação e a intuição estão na base de qualquer investigação científica. Para chegar a uma verdade nova, que contribua para o avanço da ciência, o investigador precisa arriscar, perguntar, transgredir o que já está dado como certo, como logicamente possível (MACHADO In BARBOSA, 2012, p. 31).

Dentro dessa perspectiva de transgressão, a discussão acerca da suposta inferioridade das imagens exaustivamente veiculadas pela cultura de massa acabou por evidenciar a imaginação como brecha de resistência ao horizonte dominante, ou seja, como possibilidade de ressurgência da singularidade em contextos homogeneizantes. Nesta reflexão, Georges Didi-Huberman empresta a bonita metáfora de uma noite iluminada pelos indestrutíveis lampejos de vagalumes, esses

“seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais” (DIDI-HUBERMAN, p. 23).

A diversidade de qualidades da imaginação, que foi sendo descoberta no decorrer desta investigação, me tocou diretamente no que diz respeito ao meu papel de estudante de Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais – ou seja, como artista e arte/educadora em formação. Por conta dessa relação com meus interesses pessoais e profissionais, e também por conta do trabalho que desenvolvo no campo da ilustração infantil, optei por continuar desenvolvendo o tema da imaginação no segundo capítulo desde um ponto de vista específico: o da relação entre a imaginação e a arte narrativa. Nesse sentido, considerei a arte (em sua ampla dimensão, ou seja, envolvendo a diversidade de seus desdobramentos, como a música, a literatura, as artes plásticas e o teatro) como uma das mais importantes e representativas áreas de manifestação da imaginação humana.

O ensaio benjaminiano ***O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*** tornou-se o fio condutor fundamental de minha pesquisa direcionada à arte narrativa, de modo que pude me aproximar desse tema através das metáforas e histórias que permeiam a linguagem de Walter Benjamin. Em um paralelo à discussão do capítulo anterior acerca da “sobrevivência dos vagalumes”, revisei textos de Jeanne Marie Gagnebin e Georges Didi-Huberman que me permitiram perceber a dimensão de permanência da narrativa em Walter Benjamin, cujo discurso eu anteriormente – e equivocadamente - considerara fatalista.

O capítulo final compôs um horizonte de valorização da situação educativa que priorize a atividade imaginativa em profunda integração aos currículos escolares e à vida de maneira geral. A antropóloga Michèle Petit trouxe a perspectiva da importância social de difundir e recuperar a capacidade de imaginação na sociedade, enfatizando a importância desse processo na vida de crianças e jovens em situação de alta vulnerabilidade.

Tendo em vista o contexto da “civilização da imagem” no qual, segundo Ítalo Calvino, estamos inseridos, mostrou-se latente a necessidade de constantemente reelaborarmos nossas significações de mundo por meio do exercício da imaginação.

Considerando a importância da educação nesse processo, podemos ponderar acerca de uma possível “pedagogia da imaginação” – tal como fez Ítalo Calvino em **Visibilidade**.

Penso numa possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem de uma forma bem definida, memorável, autossuficiente, “icástica” (CALVINO, 2001, p. 108).

Quando faz uso da palavra “icástico”, termo italiano que não existe em inglês ou português, Ítalo Calvino designa “a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis” (CALVINO, 2001, p. 71). Nesse sentido, ao contrário de ser entendida como uma faculdade “solta” e ilusória, a imaginação se apresenta como fator essencial para a organização de nossas imagens internas na construção de aprendizados consistentes, memoráveis.

Por conta do caráter dinâmico e multifacetado da imaginação, talvez seja demasiadamente paradoxal conceber uma “pedagogia da imaginação” em termos de metodologia sistematizada. Ainda assim, podemos considerar a qualidade transformável e transformadora de uma pedagogia que segue “métodos a serem inventados a cada instante, e com resultados imprevisíveis” (CALVINO, 2001, p. 108). Estaremos *imaginando*, de maneira inconclusiva, a prática educacional como uma atividade permeada pela constante e inquietante busca por sua própria renovação, transformando-se de acordo as relações dialéticas estabelecidas entre os diferentes imaginários que compõem nossa comunidade humana.

BIBLIOGRAFIA

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ARNHEIM, Rudolph. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. (org.) *Arte/Educação Contemporânea: Consonâncias Internacionais*. 2ed. São Paulo: Cortez, 2008.

_____. *A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos*. 8ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Experiência e pobreza*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BAUDELAIRE, Charles. *Outras anotações sobre Edgar Poe*. In: POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. Prefácio de Charles Baudelaire; Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós- produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.

CALVINO, Ítalo. *Fábulas italianas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Visibilidade*. In: CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. 13ed. São Paulo: Ática, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012. 251p.

_____. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

EFLAND, Arthur. *Imaginação na cognição: o propósito da arte*. In: BARBOSA, Ana Mae. (org.) *Arte/Educação Contemporânea: Consonâncias Internacionais*. 2ed. São Paulo: Cortez, 2008.

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3ed. Curitiba: Positivo, 2004.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*. 12ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin ou a história aberta*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- KANT, Immanuel. *Critique of the aesthetical judgment in Hofstadter*. In: A. & KUHNS, R. *Philosophies of art and beauty*. Nova Iorque: Modern Library, 1964.
- LIVRO *das mil e uma noites*. Volume II: ramo sírio. Anônimo; [introdução, notas, anexos e tradução do árabe: Mamede Mustafa Jarouche.] 2ed. São Paulo: Globo, 2006.
- LEXICON – *Dicionário Teológico Enciclopédico*. São Paulo: Loyola, 2003.
- MACHADO, Regina. *Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias*. São Paulo: DCL, 2004.
- MATOS, Gyslaine Avelar; SORSY, Inno. *O ofício do contador de histórias*. 3ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- PASOLINI, Pier Paolo. *L'art de la lucioles*. In: _____. *Écrits corsaires*. Paris: Flammarion, 1976.
- PETIT, Michèle. *A arte de ler: ou como resistir a adversidade*. Tradução Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- ROOB, Alexander. *Alquimia & Misticismo*. Köln: TASCHEN, 2006.
- SAES, Sílvia Faustino de Assis. *Percepção e imaginação*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Porto Alegre: L&PM. 2011.
- SHAH, Idries. *O filho de um contador de histórias*. In: _____. *Chercheur de Verité*. Paris: Albin Michel, 1984.
- WARNOCK, Helen Mary. *Imagination*. Londres: Faber and Faber, 1976.

ARTIGOS E DISSERTAÇÕES

DRUWE, Ana Carolina. *Pensar por imagens: imaginação e literatura na educação*. Trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Artes Visuais. Instituto de Artes da UNESP. Orientação Prof^a Dr^a Rita Bredariolli. São Paulo, 2013.

PEREIRA LEITE, Patrícia. *Poemar: a transmissão das narrativas literárias entre gerações*. Revista Emília [online]. 2012. Disponível em: <<http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=176#>>.

REYES, Yolanda. *Mundos possíveis: explorar a fantasia... para inventar a realidade*. Revista Emília [online]. 2013. Disponível em: <<http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=299>>.

VIDOTTE, Adriana; MENDONÇA JR., Francisco de Paula Souza. *Magia natural e magia demoníaca: o entrecruzamento de religião e magia no pensamento renascentista*. Rev. Brasileira de História das Religiões [online]. 2011, n. 11.

NOTAS

¹ *O império do imaginário*, presente no volume *La relation critique*, Gallimard, 1970.

² Trabalho redigido por Bruna Faresin, disponível em: <<http://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/Plat%C3%A3o-Filosofias-e-Teorias-Resumo/47485806.html>>. Acessado em Março de 2014.

³ Muitos historiadores localizam o início do Neoplatonismo no séc. III. A informação consta no *Lexicon - Dicionário Teológico Enciclopédico*. São Paulo: Loyola, 2003.

⁴ AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Traduzida para o português por Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

⁵ Trecho consta em texto de Ignácio Loyola Brandão presente na contracapa do *Livro das mil e uma noites, volume II: ramo sírio*. São Paulo: Globo, 2006.

⁶ Texto originalmente publicado em 1857.

⁷ Citação presente no livro *A arte de ler: ou como resistir à adversidade*, de Michèle Petit, p. 218.