



revista
interamericana
de comunicação
midiática

ANIMUS

A imaginação no contexto da recepção

Gilka Girardello

Resumo: Os conceitos de imaginação e imaginário são historicamente polissêmicos e escorregadios, mas isso não impede seu uso frequente na conversa corriqueira sobre mídia e cultura, assim como na discussão acadêmica sobre o tema. O artigo procura contribuir para uma atenção mais detalhada a tais conceitos, especialmente no campo da pesquisa de recepção. Faz-se uma discussão sobre as diferentes compreensões dos conceitos, seguida de um ensaio etnográfico a partir de uma pesquisa com crianças, buscando entender melhor o papel da imaginação nas mediações entre diferentes contextos simbólicos, como as tradições locais e a cultura das mídias. Sugere-se que um entendimento da imaginação como espaço intersubjetivo de ensaio e interpretação (a partir de Ricoeur), possa acrescentar nuances úteis às nossas tentativas de conhecer os processos de leitura das imagens e narrativas. O fluxo imaginário faz com que todo olhar à tela de TV seja potencialmente permeado por aquela "entrevisão" de que falava Arendt, do espaço subjetivo onde emergem a resposta, a imagem alternativa, o faz-de-conta. Esse potencial se materializa e amplia na vigência de um diálogo social rico, onde no conto de "um eu relatando a um outro" (Kearney) os sujeitos da recepção vão dando sentido ao que vêem e vivem em sua experiência com as mídias.

Palavras-chave: Imaginação - Pesquisa - Recepção

Abstract: The concepts of imagination and imaginary are historically polyseman and slippery, but this does not hinder their frequent use in the daily conversation about media and culture, as well as in academic discussion on the subject. This paper seeks to focus more detailed attention to these concepts, especially in the field of reception studies, where they can be extremely useful. To do so, we offer a theoretical discussion followed by a short ethnographic essay, in an attempt to better understand the role of imagination in the mediations between different symbolic contexts, such as local traditions and the culture of media.

Key words: Imagination - Research - Reception

Resumen: Los conceptos de imaginación e imaginario, históricamente polisémicos y escorregadios, tienen un uso frecuente en conversaciones corrientes acerca de los medios y la cultura, bien como en el debate académico sobre el tema. El artículo intenta entrar a detallar tales conceptos, especialmente en el campo de la investigación de recepción. Se debate lo que son las distintas comprensiones de los conceptos, seguida de un ensayo etnográfico a partir de una investigación con niños, buscando mejor entender el rol de la imaginación en las mediaciones entre diferentes contextos simbólicos, como las tradiciones locales y la cultura de los medios.

Palabras clave: Imaginación - Investigación - Recepción

Gilka Girardello é professora do Depto de Jornalismo e PPG Educação da Universidade Federal de Santa Catarina-Brasil. *e-mail:* gilka@floripa.com.br

Os conceitos de *imaginação* e *imaginário* são historicamente polissêmicos e escorregadios, mas isso não impede seu uso frequente na conversa corriqueira sobre mídia e cultura, assim como na discussão acadêmica sobre o tema. Este trabalho procura contribuir para uma atenção mais detalhada a tais conceitos, especialmente no campo da pesquisa de recepção, onde podem ser de grande valia. Para isso, faremos aqui uma pequena discussão teórica seguida de um ensaio etnográfico, buscando compreender melhor o papel da imaginação nas mediações entre diferentes contextos simbólicos, como as tradições locais e a cultura das mídias.

Vários autores, a partir de mirantes disciplinares distintos, têm observado o quanto a preocupação com a imaginação assume importância radical na cultura contemporânea. Para o sociólogo Niklas Luhmann, por exemplo, a imaginação passa hoje a ocupar o lugar que já foi da religião: o da compreensão de que “não entendemos o que não entendemos”, ou seja, o lugar da incerteza, do arbitrário, enfim, “um lugar potencial para a liberdade”.¹ Cornelius Castoriadis comparou a imaginação – e o imaginário, que ele definia como seu correlativo social – a um magma desestruturado e desestruturante que, ao tornar impossíveis os recortes definidos e as identidades precisas, permite que uma cultura olhe para si mesma com estranheza e se relacione com outras, já que são (a imaginação e o imaginário) “um interminável enigma e uma inexaurível fonte de alteridade”². Do ponto-de-vista da reflexão psicanalítica sobre a cultura, Anthony Elliott e Stephen Frosh dizem que a grande questão hoje é saber “como é possível imaginar alguma coisa diferente”, e “que condições podem permitir que as pessoas desenvolvam futuros alternativos”.³

No campo mais específico da relação entre mídia e cultura, um bom exemplo da pertinência desses conceitos é o trabalho recente de Martín-Barbero e Germán Rey *Os Exercícios do Ver*,⁴ pontuado do início ao fim por referências ao imaginário e à imaginação. Entre tantas passagens da obra que se referem à imaginação, uma delas merece des-

¹ LUHMAN, Niklas. European Rationality. In: ROBINSON, Gillian Robinson e RUNDELL, John(orgs.)*Rethinking Imagination: Culture and Creativity*. Londres e Nova York: Routledge, 1994. p.80.

² CASTORIADIS, Cornelius. In: ELLIOT, Anthony e FROSH, Stephen (orgs.). *Logic, Imagination and Reflexion, Psychoanalysis in Contexts: paths between theory and modern culture*. Londres e Nova York: Routledge, 1995. p. 29

³ ELLIOT, Anthony e FROSH, Stephen, op.cit., Introdução, p.1-11.

⁴ MARTÍN-BARBERO, Jesús e REY, Germán. *Os Exercícios do Ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: SENAC, 2001.

⁵ Idem, *ibid.*, p.70. Grifos meus.

taque: "Seria de supor" – escrevem os autores – "que as televisões públicas se defrontam com o desafio de oferecer outros âmbitos de ficção e imaginação, outras entradas compreensivas aos problemas cotidianos, outras maneiras de confrontar publicamente os temas concernentes aos cidadãos."⁵ Percebe-se aí uma ausência de contradição entre imaginação e realidade, ou pelo menos uma possibilidade de levar-se em conta a imaginação *ao mesmo tempo* em que nossas preocupações acham-se firmemente enraizadas no presente social, cultural e político. Essa compreensão, bastante contemporânea, é valiosa para os estudos de como a comunicação se embrenha na cultura. Ela é também herdeira de idéias historicamente anteriores, que podem contribuir para um entendimento da imaginação como instância de produção semiótica e apropriação cultural.

Sobre os conceitos de *imaginação e imaginário*

O conceito de imaginação esteve sempre marcado por ambigüidade: o pensamento hegemônico a cada período histórico oscila entre vê-la como fonte de conhecimento e como via para a falsidade. Entre os autores que têm discutido o percurso histórico do conceito, o irlandês Richard Kearney⁶ é quem mais explicitamente entrelaça o olhar para o passado com as reflexões emergentes da "cultura da imagem" contemporânea. Para ele, a melhor resposta à pergunta "o que é imaginação?" é narrar a história do conceito. Kearney sugere três metáforas para a função atribuída à imaginação em diferentes épocas: *o espelho, a lâmpada e o labirinto de espelhos*.

Desde a Bíblia até o final da Idade Média, a imaginação era entendida como um *espelho* que refletia a realidade, sendo a imagem mental e suas representações artísticas consideradas meras cópias da criação divina original. Para o pensamento moderno, a imaginação age como uma *lâmpada*, que produz a realidade visível a seu redor; essa virada acontece principalmente com Kant, para quem o poder de formar imagens não age somente a partir daquilo que os sentidos físicos percebem, mas também da invenção e da abstração. A imaginação kan-

⁶ Em KEARNEY, Richard. *The Wake of Imagination: toward a postmodern culture*. Minnesota: University of Minnesota, 1988.

tiana chega a preceder a percepção: ela forma imagens que só podem existir no pensamento – como uma linha desenhada na mente – e que por sua vez tornam a percepção possível.

Essa concepção de imaginação sugeriu a Hannah Arendt⁷ uma idéia que é particularmente aplicável ao processo de assistir imagens em filme ou vídeo. Para ela, o conceito de imaginação em Kant – tornar presente ao espírito o que está ausente da percepção sensível – tem a ver com outra faculdade, conhecida desde os gregos: aquela pela qual “olhamos fixamente para coisas que estão presentes, embora estejam ausentes”.⁸ Arendt recorre a Anaxágoras: “as aparências são uma *entrevisão* do invisível”. A imaginação aparece aí como algo intersticial à percepção, intermediário entre a sensibilidade e o entendimento. Imaginar seria tornar presente o que presente não está; não apenas viver na memória algo que já foi presente para a percepção, mas ver “com os olhos do espírito” o que jamais estará presente para os sentidos, pois pertence a uma dimensão que pode apenas ser entrevista. O que acontece nesse plano é uma arte, sugere a autora em sua interpretação de Kant. Essa idéia pode nos ajudar a explorar o papel da imaginação na leitura de imagens. A produção que ocorre na recepção (uma arte?) ocorre primordialmente no âmbito da imaginação, esse lugar onde imagens de nossa memória e invenção projetam-se como *slides* ou holografias sobre as cenas em movimento na tela percebidas por nosso olho físico,⁹ fazendo emergir novas possibilidades e atuando na mediação entre a cultura e os indivíduos.

A imaginação foi tema de grandes pensadores do século XX, de Freud a Sartre, de Bergson a Bachelard. Na obra destes últimos encontramos especial apoio à compreensão do papel mediador da imaginação. Bergson, por exemplo, diz que “entre duas imagens verbais consecutivas há um intervalo que nenhuma representação concreta conseguiria preencher. As imagens, com efeito, serão sempre coisas, e o pensamento é um movimento”.¹⁰ Esse intervalo entre uma imagem mental e outra poderia

⁷ ARENDT, Hannah. Da Imaginação. In: *Lições sobre a Filosofia Política de Kant*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, Rio de Janeiro, 1993.

⁸ Idem, p.102.

⁹ É disso que trata o conceito de “transparência da imaginação”, desenvolvido por BRANN, Eva. *The World of Imagination. Sum and Substance*. Maryland: Rowman & Littlefield, 1991.

¹⁰ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

ser o tempo da entrevisão, da ação criativa individual simultânea à percepção visual de um filme, por exemplo. E Bachelard diz por sua vez que o estado mais puro da imaginação é o que vem no salto *entre* uma imagem e outra, na cinética imaginária em que no fluxo do pensamento “as imagens se irrompem e se perdem, se elevam e se aniquilam”. Segundo ele, “a imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade”,¹¹ ou seja, de recriar subjetivamente o que é dado à percepção. Percebemos nesse contexto uma relação dialógica da imaginação com a matéria: de um lado, se informa por ela, de outro lhe dá forma.

¹¹ BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.17-18.

Na visão pós-moderna “clássica”, a imaginação corresponderia a um *labirinto de espelhos*, pleno de alusões, referências e paródia. O conceito de imaginário ganha proeminência, a partir especialmente da psicanálise e do estruturalismo, agora com o sentido de uma ilusão a ser rompida. Um exemplo é o trabalho de Derrida, para quem a imaginação na cultura de massa não tem mais qualquer relação com a realidade, sendo a imagem o puro simulacro dela.

Mais recentemente, porém, percebe-se uma busca de revitalizar positivamente o conceito de imaginação e seus laços com o social, como vemos por exemplo em Martín-Barbero, Rey e Kearney. Eles buscam no conceito aquilo que nele possa contribuir para uma interpretação ética e política das relações entre mídia e cultura. A imaginação não pode se conformar ao labirinto de espelhos, diz Kearney: “porque aqui e agora eu me deparo com um *outro* que me pede uma resposta ética. Esse chamado do outro a ser ouvido, e a ser respeitado em sua alteridade, é irredutível ao jogo paródico das imitações vazias.”¹² Kearney introduz aí o que considera a grande tarefa da imaginação contemporânea: a busca necessariamente incompleta da identidade narrativa, de que o homem conte e reconte a sua própria história, “pois talvez seja em seu conto de um eu relatando a um outro que possamos descobrir um fio dourado que nos leve para além do labirinto.”¹³

¹² Op.cit., p.361.

¹³ Idem, p.396.

Essa compreensão que atribui à imaginação um papel decisivo na administração das demandas éticas e estéticas, tanto individuais quanto sócio-culturais, pode tornar-se ainda mais aguçada através do conceito de imaginação de Paul Ricoeur. Toda ação depende da imaginação, diz ele, e é no espaço da imaginação que experimentamos diferentes cursos de ação, e que “brincamos” – no sentido literal do termo, ressalta – com possibilidades práticas. Para Ricoeur,

É a imaginação que proporciona o ambiente, a clareira luminosa na qual podemos comparar e contrastar motivos tão diferentes quanto desejos e demandas éticas, que por sua vez podem ir desde regras profissionais até costumes sociais ou valores estritamente pessoais. A imaginação oferece o espaço de mediação de uma “fantasia” comum para coisas tão diversas quanto a força que empurra como que por trás, a atração que seduz como que pela frente, as razões que justificam e estabelecem como que por baixo.¹⁴

¹⁴RICOEUR, Paul. Imagination in Discourse and in Action, *Analecta Husserliana*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, Boston e Londres, 1978, vol.VII, p.3-22.

Não é nosso objetivo chegar a *uma* definição de imaginação melhor ou mais atual que as outras, e sim, a partir desse olhar diacrônico, problematizar o conceito. Mesmo assim, podemos sugerir que este último entendimento da imaginação – como espaço intersubjetivo de ensaio e interpretação – seja o que mais tenha hoje a contribuir com as análises de como os produtos e processos da comunicação são lidos e ressignificados pelas pessoas. Fica implícita a ênfase visual do conceito, tanto em razão de sua etimologia quanto da proeminência das imagens na cultura contemporânea. A experiência da imaginação envolve porém muito mais que a visão, como a definição de Ricoeur deixa claro.

Quanto ao conceito de imaginário, duas noções principais têm sido amplamente usadas nas teorias da comunicação, embora muitas vezes o leitor tenha problemas para deduzir do contexto a qual delas o autor está se referindo. Na primeira dessas tendências, o imaginário é definido como uma dimensão *psíquica*, marcada pela negatividade em relação à realidade percebida (como em Sartre) ou

como instância ilusória de alteridade (como em Lacan). Outra noção tem cunho mais *sócio-cultural*, colocando o imaginário como dimensão coletiva da imaginação, ou como acervo do imaginado. É a definição de Gilbert Durand, para quem o imaginário “é o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*” e “o grande denominador fundamental onde vêm se encontrar todas as criações do pensamento humano”.¹⁵ O conceito de imaginário corrente num certo senso comum parece ser um híbrido de todas essas matrizes, para o bem ou para o mal. Embora os conceitos não sejam opostos, eles com certeza enfatizam coisas diferentes, todas importantes. Afinal, tanto a possibilidade de concebermos o que não é – de inventarmos alternativas ao que vemos e vivemos, ao mesmo tempo em que esfumamos miragens – como a capacidade de vermos através do presente mais do que é dado à percepção são questões hoje muito especialmente cruciais.

¹⁵ DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1977. p. 18.

A ênfase à imaginação num contexto de pesquisa

A plasticidade do conceito de imaginação pode ser muito útil à investigação dos fenômenos de sincretismo (ou hibridismo) cultural, em especial aqueles em que o componente visual é determinante. Como exemplo, vou relatar algumas conclusões de dois estudos de campo (1996 e 2001)¹⁶ feitos junto a crianças de uma comunidade pesqueira da Ilha de Santa Catarina.¹⁷ A vila é isolada, rodeada por morros e uma grande lagoa que só pode ser cruzada em pequenos barcos, mas está ligada ao resto do mundo pelo rádio e pela TV. As pesquisas procuraram investigar como se mesclam na imaginação dessas crianças as histórias e imagens de repertórios tão diversos quanto o da televisão e o da herança cultural local. Esta, com raízes na imigração açoriana no século XVIII, possui uma rica tradição oral; nem mesmo jovens hoje com 20 ou 30 anos de idade se criaram com televisão. A chegada das parabólicas na década de 90, assim, fez dessas crianças uma primeira geração na comunidade a conviver desde a primeira infância com a televisão.

¹⁶ Televisão e Imaginação Infantil: Histórias da Costa da Lagoa (*tese de doutorado* ECA-USP, 1998) e *O Imaginário Infantil e as Mídias: um estudo de recepção junto a crianças de primeira série em Florianópolis* (Funpesquisa –UFSC, 2001. Com Maria Isabel Orofino).

¹⁷ A Costa da Lagoa.

O laço que proponho entre a teoria da imaginação e a voz das crianças desta comunidade concreta são as narrativas orais produzidas por elas na situação de pesquisa. A narrativa é aqui considerada uma instância intermediária entre imaginação e cultura, já que articula formas e conteúdos herdados tanto da tradição oral quanto dos meios eletrônicos. Ao narrar, as crianças estavam também atribuindo significação aos dados da cultura, numa estratégia contínua de leitura e produção cultural. A narrativa oral me parece assim um material valioso para a reflexão sobre a vida imaginativa dos sujeitos da recepção. É preciso deixar claro que não se pode ter a pretensão de estudar narrativas enquanto vias de "acesso" ao repertório imaginário (dado o caráter sempre privado da imagem subjetiva). Se pode porém observá-las enquanto ação imaginativa em si.

Se a palavra dita não é mera expressão do imaginário, ainda assim ela é uma via do encontro imaginário entre as pessoas. A intersubjetividade envolve em geral a partilha de narrativas, e entre as imagens de quem conta e quem escuta vibra algum sentido comum, ainda que inescapavelmente limitado. Minha análise do material reconhece que falar desse sentido comum é um pouco como navegar em direção ao horizonte, mesmo sabendo que a linha entre o céu e o alto mar é sempre inatingível.

Um narrar só é interpretável através de outro narrar.¹⁸ Por isso em minha análise procurei recontar o que ouvi nas histórias, e especialmente que imagens vi nas histórias que ouvi. Isto significava ficar o mais possível dentro da zona de fronteira intersubjetiva, domínio por excelência da imaginação própria do contar e do ouvir contar. Essa zona de fronteira se caracteriza por complexas operações inconscientes que, embora não estejam sendo tematizadas, foram sempre pressupostas. Bakhtin falava do poder específico da "fronteira flutuante entre o não-dito e a palavra".¹⁹ Procurei levar em conta esse poder, não para ver nas palavras das crianças aquilo que elas viram com seu olhar interior—o que seria impossível—mas para compartilhar em alguma medida daquela clareira imaginativa, daquele sentido comum.

¹⁸ Como ensina a psicanálise.

¹⁹ HOLQUIST, Michael and EMERSON, C. (orgs.) *Mikhail Bakhtin. Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas, 1986. p.163.

Isso me trouxe pelo menos uma questão metodológica: seria possível identificar na transcrição da fala das crianças as unidades correspondentes às imagens que suscita? Tendo claro que qualquer critério nesse caso seria necessariamente um artifício, escolhi entre os vários artifícios disponíveis aquele que me pareceu mais adequado a sustentar teoricamente um tal empreendimento. Trata-se da abordagem linguística à narrativa proposta por John Paul Gee. O que me atrai é o caráter visual e mesmo cinematográfico de sua aproximação ao discurso, que ajuda na tentativa de localizar, entre as palavras ouvidas, aquelas que ancoram as imagens suscitadas em quem ouve, para que se possa falar das intuições que se tem sobre o mundo imaginário de quem fala. Ele baseia sua abordagem na divisão por trechos narrativos, cada um equivalendo a uma tomada de câmera, um *take* sobre um personagem, uma ação, um evento: "Cada uma representa uma perspectiva particular [...], uma imagem, aquilo que a "câmera" focaliza, uma "cena".²⁰

²⁰ GEE, John Paul. A Linguistic Approach to Narrative, *Journal of Narrative and Life History*, 1(1), 15-39. Lawrence Erlbaum Associates, 1991, p. 23-24.

As mudanças de uma dessas "cenas" para outra são assinaladas por mecanismos linguísticos e psicolinguísticos, descritos por Gee. O critério principal para a demarcação, porém, são as imagens e sequências de imagens que o texto narrativo traz à mente do ouvinte ou leitor, o que, é claro, envolve alto grau de subjetividade. Essa abordagem me parece interessante principalmente por sua ênfase na qualidade visual. Além disso, ela se destina precisamente à análise de textos narrativos orais vertidos para a escrita, caso do material com que estou lidando; permite a inclusão na análise de fragmentos não-narrativos do discurso que tenham ainda assim forte conteúdo imagético; por fim, autoriza uma análise a partir do conteúdo imagético deflagrado em quem lê a partir do texto narrativo verbal.

Imaginação e Sincretismo:

Mídia e Idade Média

Vou contar principalmente um caso extraído daquele *corpus*, para ilustrar algumas possibilidades da ênfase na imaginação e no imaginário nessa

pesquisa específica. As crianças da vila me deram muito a conhecer sobre sua vida imaginativa através de suas narrativas de assombração. Bicho-papão, fantasmas e principalmente os lobisomens do imaginário açoriano povoavam as narrativas. Quando perguntei ao menino Maycol (10 anos) qual era o seu maior medo, ele falou imediatamente: “*É de lambisome!*” Perguntei se ele já tinha visto algum, e ele pulou na cadeira: “*Não. E nem nunca quero ver!*” Os outros riram. A menina Rosilei (12) inseriu seu medo de lobisomem num contexto de doença na família, e o associou à aparição de um fantasma:

Uma vez eu fui pra Lagoa, daí a mãe tava doente, daí inventaram que ela ia ser operada.[...]Daí fomo eu mais ela, daí chegemo lá, chegemo no médico, mas o Renato não pôde atender, aí eu falei assim: “Mãe, vamo embora, vamo perder a lancha das seis” Daí chegemo em casa, a mãe assim: “Rosilei, o que que eu vou fazer pra comer?” Eu disse assim: “Não sei, mãe, vamo tomar café com bolacha, depois a gente faz comida.” Tá. Aí eu fui lá na casa da Rosinha, [levar]remédio pra botá no dedo dela que tava machucado que ela tinha tirado um bicho. Daí...quando eu vim pra cá eu vi um cachorro uivando, daí eu falei: “Ô Mãe, hoje é dia de lobisomem?” A mãe: “Não, não é dia de lobisomem, só porque o cachorro tá uivando.” Aí eu falei assim: “Tá”. Aí quando eu fui lá pra lá, levar a coisa pra ela, eu vi um... parecia um espírito, uma coisa toda de branco, assim, uma pessoa toda de branco, ali na Rosi-nha, sentada ali perto da sorveteria dela, daí ela começou a mexer com a mão, daí eu corri, fiquei com medo. Aí de noite eu comecei a chorar, daí de manhã eu amanheci toda molhada e a mãe perguntou porque que eu tava toda encharcada. Aí o pai perguntou pra mim por que que eu fico toda encharcada. Eu falei pra ele que eu não sabia. Daí o pai acordou era umas três hora da madrugada, ficou perto da minha cama, mais a mãe.[...]Aí no outro dia eu vim pra escola e comecei a pensar nisso: “Será que é alguma coisa grave e eles não querem me dizer?” Eu fiquei com medo, né, daquele dia pra cá eu fiquei com medo.

É interessante que a referência de Rosilei ao lobisomem foi feita com a maior naturalidade (“*Mãe, hoje é dia de lobisomem?*”).²¹ Essa menina para quem os lobisomens são parte do cotidiano era fã do grupo mineiro Skank e, na época, torcia ardentemente pelo romance entre Babalu e Raí, personagens da novela das sete da Globo. Figuras como essas, com origens tão distintas, são manipuladas com desenvoltura em seu discurso, dentro do qual não é possível traçar uma fronteira absoluta entre os sistemas significativos herdados da tradição local e aqueles incorporados através da televisão. No es-

²¹Na tradição local, os lobisomens costumam aparecer nas sextas-feiras de lua-cheia.

paço imaginário, esses elementos conversam entre si, e por isso o lobisomem que assusta a Rosilei não é o mesmo que assustava sua avó.

O fato de a figura do lobisomem persistir na fala das crianças de hoje indica a presença de temores e ansiedades que aquela figura lhes ajuda a enunciar. Delinear as características da atualização que as crianças fazem de um personagem tradicional como o lobisomem exigiria um investimento psicanalítico e antropológico muito superior ao fôlego deste trabalho. Mesmo assim, os contextos discursivos em que o lobisomem aparece sugerem algumas associações sobre as quais vale a pena pensar.

De modo geral, o lobisomem parece estar ligado ao elemento desconhecido e incontrolável que "invade" a vida das crianças, sua casa ou seu corpo. Assim, na ocasião em que a menina Gabriele (9) escutou colegas falando sobre ladrões à solta, imediatamente contou que uma noite escutou alguém raspando a porta como se tivesse um caneco na mão (ou garras duras), tentando entrar na casa. Rosilei, como vimos, teme estar com uma doença grave, e pensa ouvir o uivo de um lobisomem nos arredores da casa. A assombração que ela efetivamente "vê" em sua narrativa ("*um espírito, uma coisa toda de branco*") se associa ao temor da doença, sugerindo uma superposição semântica, ou uma ressignificação da tradição diante de um dado novo - a doença grave - igualmente desconhecido e incontrolável para ela. Essa operação acontece dentro da clareira imaginativa a que se refere Ricoeur, o espaço de mediação de fantasias criado quando o choque entre diferentes campos semânticos produz a fagulha de novos significados.²²

Na tradição oral da ilha de Santa Catarina,²³ a característica do lobisomem como invasor tem claras conotações sexuais. É corrente a história do lobisomem que é o próprio marido metamorfoseado atacando a esposa, rasgando-lhe a saia vermelha. Depois ela encontra entre os dentes do marido fiapos da saia que o bicho havia arrancado, descobrindo sua identidade. O aspecto da violação sexual também fica evidente na associação que as crianças

²² Paul RICOUER (1978, p. 6-12).

²³ Assim como na tradição européia. Ver OTTEN, Charlotte F. (org.) *A Lycanthropy Reader: Werewolves in Western Culture*. Syracuse University Press, 1986.

da Costa fazem entre ele e a figura do "tarado". Um dia, quando perguntei a Camilly (7) qual era o seu maior medo, ela respondeu:

- *Lobisomem e tarado.*

- Já viste algum?

- Já. Aqui na Costa. Eu sei um cara, né, que ele rói calcinha. Já roeu da minha cunhada.

- Como é que descobriram?

- Todo mundo viu ele roendo a calcinha dela. No varal. Uma calcinha rosa.

- E lobisomem, tu já viste?

- As minhas amigas. Eu também já vi, aqui na Costa mesmo. Ele tinha uma mochila, ele veio na lancha.

-Um lobisomem?

- Não, um tarado.

Nas palavras de Camilly, o lobisomem, o tarado e o desconhecido se fundem numa mesma ameaça, como se nem ela soubesse bem de qual deles está falando. O forasteiro de mochila aliás é emblemático da ameaça contemporânea às meninas que andam sozinhas pelo caminho, como fazia a mulher da saia vermelha e também Chapeuzinho Vermelho, a vítima por excelência do ataque dos lobos na imaginação das crianças do lugar.²⁴ O lobisomem que roía a saia de lã tinha valor explicativo na vila, sessenta anos atrás. O lobisomem de hoje, além de manter o hábito de roer roupas femininas, parece ainda corresponder a perigos concretos para as crianças, especialmente para as meninas.

Um caso narrado pela menina Gabriele pode ajudar a compreender essa potência atualizada do "lobisomem" como significante de ansiedades contemporâneas das crianças. Ela dizia que um de seus maiores medos era o lobisomem, mas na época da pesquisa outro grande medo emergiu através da televisão em sua vida. Gabriele contou que tinha ido à festa de aniversário de uma amiga. Perguntei se a casa da amiga era perto, se ela podia ir sozinha. Ela me explicou que não tinha perigo, que podia ir sozinha. Nesse momento, seu colega Danísio (10), que ouvia a conversa, nos interrompeu bruscamente, quase aos gritos:

²⁴ Chapeuzinho Vermelho foi a história mais citada como preferida pelas crianças, seguida de Três Porquinhos e Rapunzel.

Danísio: Ô! Passou na televisão que tiraro isso aqui de um menino, ó.
(apontando um lado do corpo)

G: Tiraram o quê?

Gabriele (excitada): É, que eles tão pegando menino! Ó,...

Outra: Falar em menino, a Rosa ganhou uma menina.

Gabriele: Ó,... (querendo falar).

Danísio: E fez cesárea. Se não fizesse cesárea a menina morria.

Gabriele: Ó, é, eles tão pegando as criança assim, né -...

Outra: Matando.

Gabriele: ...matando, tirando dois olho, tirando o coração, o rim...

Danísio: É, pa vender.

Gabriele: ...o rim, um monte de coisa, enchendo de papel e coisa. E tiraram... uma menina, né, a mãe dela tava falando na televisão que uma menina, ela foi comprar remédio pra mãe dela — que a mãe dela tava doente — lá no Angeloni.

²⁵ Aí eles pegaram ela, no colo do Papai Noel. Aí ela foi no colo do Papai Noel. Aí tavam procurando ela, aí foram lá no Angeloni comprar coisa, aí tava um papel assim...aí acharam ela morta no Angeloni...dois olho tirado. Aí a mãe dela levou ela no médico, aí o médico abriu a barriga, tava cheio de papel dentro. (Pausa. Os outros ficam em silêncio.) Aí um guri daqui da Costa disse pra mãe dele e a mãe dele tava contando pra nós, que ele foi lá, que ele foi prá escola, aí tinha dois guri aqui da Costa que não foram prá escola. Aí saiu um home de casa, foi lá e deu duas revistinhas de mulher pelada pra eles, com óculos escuro dentro.

- ... Nossa Senhora...

A última intervenção é minha: eu não sabia o que dizer, pega de surpresa pela súbita conclusão do relato, e pela associação - que me pareceu insólita- entre o assassinato da menina para extração de órgãos e a distribuição de revistas pornográficas aos meninos. Mas se lermos a fala das crianças procurando investigar que experiências contemporâneas podem estar mantendo viva a imagem do lobisomem, as conexões parecem fazer mais sentido. Por essa ótica, os dois grandes medos de Gabriele - o lobisomem e a gangue que mata crianças para roubar seus órgãos - podem estar se aguçando mutuamente. Nas narrativas medievais, o lobisomem era frequentemente associado à extirpação das entranhas de suas vítimas.²⁶ Se o lobisomem do imaginário tradicional da Vila manteve algumas dessas características, é plausível que a imaginação das crianças se valha dele para nomear medos atuais inspirados pela televisão, como o da gangue que ataca as crianças, abre-lhes a barriga e arranca suas

²⁵ Grande supermercado na cidade de Florianópolis.

entranhas para vendê-las (consumi-las / comê-las).

Prosseguindo nessa linha de interpretação, é possível encontrar sinais de que diversas crianças, além de Gabriele, façam semelhantes elaborações inconscientes. Se Camilly citava o lobisomem ao lado do tarado como um de seus maiores medos, Gabriele também coloca lado a lado o assassinato da menina (como se pelas garras de um lobisomem) e o caso do homem que deu revistas pornográficas aos meninos, fazendo uma associação equivalente à do lobisomem com o tarado. A ligação entre as duas histórias deixa de parecer tão insólita.

Pode-se estabelecer ainda outra conexão nesse sentido, através da força dramática da imagem da abertura cirúrgica do corpo. De outras vezes em que o tema do sequestro de crianças foi mencionado durante a pesquisa, as crianças contavam que os bandidos enchiam a barriga das vítimas de papel e “costuravam” de novo, o que está implícito também na narrativa da Gabriele (“*O médico abriu a barriga e tava cheio de papel dentro*”). Isso pode explicar a interrupção da outra menina, lembrando que uma mulher tinha sofrido uma cesariana, assim que Danísio mencionou o crime que tinha “passado” na televisão. Esse dado também pode ajudar a contextualizar a narrativa anterior de Rosilei sobre a noite em que pensou ter ouvido um lobisomem uivando na vizinhança. Como vimos, Rosilei abriu a narrativa contando que fora ao médico com a mãe, que estava “com medo de ter que ser operada”.

Procurou apenas situar possibilidades de intercâmbio imaginativo entre elementos culturais com trajetórias diversas. Não há como evidenciar que o lobisomem estivesse sendo realmente uma forma de figurar o medo específico que as crianças sentiam do assassino urbano incontrolável, invasor perverso do corpo de meninos e meninas. Mas as teorias da narrativa nos ensinam que o mito existe para tentar resolver contradições reais. E fica claro que algumas contradições vividas hoje pelas crianças expressam-se como medos comparáveis aos que seus antepassados sentiam na escuridão da mata ou diante dos mistérios da alma humana,

medos que a figura de um ser bestial como o lobisomem ainda parece aju-dar a elaborar.

Ao identificar uma possível relação na imaginação das crianças entre o lobisomem e perigos urbanos como o violador sexual e o contrabandista de órgãos, procuro dar um exemplo de como enredos e imagens da tradição oral podem se cruzar com enredos e imagens recebidos pelo rádio e pela televisão, fertilizando-se reciprocamente com novas significações. Aos medos que sentem diante do mundo, a cultura de seu lugar lhes ensinou a dar certos significantes, como "lobisomem"; e a televisão lhes ensinou a dar outros, como "sequestradores de crianças." As crianças transitam entre esses dois universos simbólicos, ambos constituintes de seu mundo imaginário, e por ele sempre em reconstituição.

Estamos deste modo enfatizando uma dimensão imaginária do fenômeno de sincretismo ou hibridismo cultural. "No caldeirão de sociedades que o mundo oferece, processos sincréticos se realizam através de uma economia em cuja modalidade de troca o significante de **lá** – do Outro – é consumido ("lido") de acordo com códigos locais que já estão em existência, ou seja, códigos do **aquí**", diz Benítez-Rojo.²⁷ A imaginação, em sua permeabilidade e transparência, é uma instância primordial onde essa leitura ocorre.

Outro exemplo, singular, de como os códigos locais são determinantes na leitura da televisão feita pelas crianças é o relato de uma reportagem do programa *Fantástico* feito pelo menino Maycol:²⁸

Maycol: Eu vi pessoas andando na neve...na televisão. No Estados Unidos. Era bem legal o sapato que eles andavam na neve, tinha uma coisa agarrada atrás. Eles pulavam numa ilha bem grandona lá de cima e caíam debaixo na neve.

Eu: Duma ilha

Outro menino: Um morro.

Maycol: É.

A neve é um elemento típico do mundo do lado de **lá**, que as crianças só conhecem pela televisão. Mas a compreensão da cena relatada acima se dá com o auxílio das referências locais do menino.

Por exemplo, ele fala que as pessoas "*pulavam de uma ilha grandona lá de cima e caíam debaixo na neve*". Diante da minha incompreensão, outro menino que tinha assistido a reportagem explicou que as pessoas pulavam de um "morro". A confusão de Maycol entre ilha e morro pode ser compreendida se lembrarmos que na paisagem da vila o Norte e o Oeste são dominados pelo paredão verde dos morros, atrás dos quais fica a maior parte da ilha. Assim, aponta-se para o morro quando se quer indicar a totalidade da ilha. Podemos dizer que o menino vê o morro na TV como uma "ilha" porque chama de ilha o morro que vê no horizonte real da vila. A palavra age como um operador da transparência imaginária que permite que ele veja ao mesmo tempo o morro na TV e o morro em sua paisagem real, e que ambos se sobreponham semanticamente em seu discurso. O significante de **lá** é lido de acordo com os códigos de **cá**, e é importante que assim seja para que o sincretismo tenha a função de resistência que lhe atribui Benítez-Rojo.

Uma conclusão possível deste percurso é que levar em conta o conceito de imaginação, problematizando-o, pode acrescentar nuances úteis às nossas tentativas de conhecer os processos de leitura das imagens e narrativas midiáticas pelos indivíduos e comunidades. O fluxo imaginário faz com que todo olhar à tela de TV seja potencialmente permeado por aquela entrevista de que falava Arendt, do espaço psíquico onde emergem a resposta, a imagem alternativa, o faz-de-conta. Esse potencial se materializa e amplia na vigência de um diálogo social rico, onde no conto de "um eu relatando a um outro" os sujeitos da recepção vão dando sentido ao que vêem e vivem em sua experiência com as mídias. Cada cena de novela ou telejornal recontada - seja numa situação de pesquisa ou na cotidianidade familiar de que fala Martín-Barbero - vem traduzida pelo olhar, pela sensibilidade, pelo conhecimento e pela cultura da pessoa que narra. Tanto ela como as que a escutam e posteriormente comentam estão em intensa atividade que poderíamos chamar de reimaginativa, um espaço aberto à transfiguração crítica.