

Comunicação, Imaginário e Tecnologia¹

Juliana TONIN²

Resumo

O presente texto busca uma compreensão da relação e relevância dos Estudos do Imaginário para a Comunicação. Busca visualizar essa relação em duas vias: por um lado, a percepção de estruturas de pesquisa presentes na área, no Brasil, que relacionam Imaginário e Comunicação e, por outro, a tentativa de elucidação da própria noção de imaginário, terminologia e possíveis contribuições desses elementos para as Ciências Sociais Aplicadas.

Palavras-chave

Comunicação. Imaginário. Tecnologia. Estudos do Imaginário

Pesquisar o imaginário permite olhar para o vivido. É um estudo orgânico que procura entender por que vivemos da forma como vivemos. Essas afirmações são abrangentes e poderiam ser direcionadas para outras disciplinas, e certamente o são. Cada uma delas com suas especificidades, seus méritos e seus limites. A particularidade do imaginário está inserida na tentativa de se aproximar e de se conhecer a sensibilidade que permeia a forma como o ser estabelece suas relações com outros seres e com o mundo. Compreender essa sensibilidade e tentar explicá-la. Ou mesmo, tentar demonstrá-la. Essa parece ser a tarefa de quem opta por pesquisar o vivido pelo viés do imaginário.

O interesse pelo imaginário, no Brasil, é amplo. Essa informação é facilmente visualizada quando se busca, no *Directório de Grupos de Pesquisa do CNPq*, registro de grupos de pesquisa existentes a partir do termo imaginário. Ao todo, sem estabelecer qualquer outro tipo de filtro, aparecem 330 registros. A busca considera o termo presente no título ou mesmo apenas no texto de descrição dos grupos. O dado estatístico surpreende pelo evidente volume de grupos sobre imaginário. Contudo, em uma rápida avaliação qualitativa dos resultados, percebe-se que o termo imaginário pode não fazer parte diretamente dos estudos intencionados pelos grupos, mas pode se configurar como

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Imagem e Imaginário, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora Adjunta do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Famescos/ PPGCOM /PUCRS. E-mail: juliana.tonin@pucrs.br

elemento presente em uma pesquisa na trajetória do líder ou mesmo dos membros participantes dos grupos. Assim, esse número não expressa a realidade da pesquisa brasileira em relação ao imaginário. Por outro lado, é um indício de sua capilaridade e pode levar a pensar as múltiplas formas de apropriação do termo, pelas mais diferentes áreas do conhecimento.

Aplicou-se novo filtro de busca, na tentativa de encontrar informações mais representativas sobre a participação do imaginário no cenário da pesquisa brasileira, a partir das expressões “estudos do imaginário” e “teorias do imaginário”. Não houve resultado encontrado. É importante salientar que, segundo a última estatística divulgada no site do CNPq, de 2014, o *Diratório de Pesquisa* contava com 35.424 grupos. Sendo assim, não há, nesse universo, segundo essa triagem, grupos que se definem pelos estudos ou teorias do imaginário, ou mesmo que possam estar a eles vinculados. Isso pode significar apenas um problema de cruzamento de dados, ou seja, as especificações manifestadas pelos membros dos grupos não condizem com o que realmente está sendo considerado pelo sistema no ato dessa busca, o que pode, obviamente, mascarar o resultado. Mesmo assim, visualizar o número zero, “nenhum resultado”, é bastante emblemático. É possível interpretar apressadamente, a partir do que se observa no cotidiano na pesquisa, que talvez existam muito mais estudos individuais sobre essa temática do que propriamente grupos de pesquisa, algo que poderia ser investigado, por exemplo, nos bancos de dados de Teses e Dissertações.

Retornou-se para o termo “imaginário” e empregou-se dois filtros avançados. Assim, a partir dos filtros “área do conhecimento: Ciências Sociais Aplicadas” e “região: Sul”, apareceram 20 grupos de pesquisa nos quais o termo imaginário está presente de alguma forma. Analisando os conteúdos gerais dessa amostra, evidenciou-se que muitos desses grupos também operam com o termo imaginário de forma indireta, é dizer que a estrutura do grupo e da pesquisa não está alicerçada explicitamente pelos estudos do imaginário. Não se configura como objetivo deste texto detalhar esses grupos e procurar seus temas norteadores, bem como suas aproximações com o imaginário.

Esse breve rastreamento, mesmo que tenha optado especificamente apenas pelo recorte dos grupos de pesquisa, consegue demonstrar, aqui, que sim, que a pesquisa no Brasil e também no Sul do país pode ser considerada ampla, mas que pode não ser específica, centrada e aprofundada a partir do imaginário. O imaginário, muitas vezes, é um termo que apenas orbita esses grupos e pesquisas vinculadas a eles.

O imaginário pode adquirir significados distintos para cada área do saber. E pode estabelecer as mais diferentes conexões. O objetivo deste texto não está comprometido com o estado da arte da pesquisa sobre ou pelo imaginário, mas em evidenciar uma possibilidade de se pensar o imaginário atrelado ao saber da Comunicação Social. Colaborando qualitativamente com as estatísticas, o que se quer é ilustrar um caminho de pesquisa possível.

O imaginário é uma sensibilidade. Ele determina ações, escolhas, percepções sobre si mesmo e sobre os outros, mas não são percebidas de forma direta e objetiva sua forma e características. Não se consegue analisar o imaginário sem hesitação. O imaginário, a bem da verdade, não tem uma forma, tem uma dinâmica de conteúdos impregnados de matéria sutil. Para Gilbert Durand (2002), o imaginário pode ser conferido apenas em processo. Para estar próximo de uma cristalização do imaginário, é preciso visualizar o resultado da experiência do indivíduo no momento em que extravasa suas pulsões subjetivas e, ao mesmo tempo, é interpelado pelas intimações objetivas do meio. Para o autor, o imaginário emerge desse movimento, nasce desse trajeto antropológico.

O movimento persiste, por mais que os conteúdos possam se alterar com o tempo, assim como as águas dos rios. O imaginário permite trazer à tona as impressões, as generalizações, as sensações de “é assim”, numa espécie de captura da aura de cada momento.

A aura seria o que envolve a obra. Algo que não se pode ver, mas sentir. É uma atmosfera. Uma ultrapassagem. E é assim que Maffesoli (2001) define o imaginário. Para o autor, até 1940 imperava a dissociação entre imaginário e real. O imaginário era pensado como algo ficcional, distante de qualquer tipo de realidade, seja ela econômica, política ou social, era considerado o oposto do verdadeiro. Destaca que com Bachelard e Durand, passa a ser possível pensar que o concreto é acionado e constituído, também, pelas manifestações do espírito. Em outras palavras, é dizer que o real contém imaginário para ser. Se o real imprime as marcas no solo das experiências, o imaginário, simultaneamente, paira no ar do tempo indicando os caminhos. Para Maffesoli, “O imaginário de Paris faz Paris ser o que é. Isso é uma construção histórica, mas também o resultado de uma atmosfera e, por isso mesmo, uma aura que continua a produzir novas imagens” (2001, p.79).

Nas palavras de Silva, “o imaginário é uma marca digital simbólica do indivíduo ou do grupo na matéria do vivido. O homem age (concretiza) porque está mergulhado em correntes imaginárias que o empurram contra ou a favor dos ventos” (2003, p. 12).

Para pensar o imaginário, a primeira etapa poderia ser a proposta de descrever sua definição (extática). A segunda, por sua vez, seria a do entendimento de sua formação e funcionamento (dinâmica). Espécie de sequência estruturada a fim de se aproximar de seus sentidos. Contudo, pelo que foi possível perceber, está contido no próprio cerne da noção de imaginário a ideia de movimento. Trajeto antropológico, interação, corrente, reservatório/motor, museu: alguns dos termos que norteiam o entendimento do que vem a ser o imaginário, citados aqui ou presentes em diversos outros textos. Talvez essa evidência explique, em parte, a grande dificuldade manifesta em compreendê-lo e, conseqüentemente, em produzir pesquisas que tenham mais certezas do que dúvidas em relação aos seus significados. Essa falta da explicitação “extática” sobre a noção de imaginário seria própria da natureza do imaginário ou desvelaria uma confusão de contornos entre seu sentido e sua operação? O que vem a ser o imaginário, afinal? O imaginário parece ser o sentir sobre o viver. Sentir como percepção por meio dos sentidos, como sensação. Uma sensação sobre a experiência. Sensação sobre a experiência que adquire um espectro. Espectro que mobiliza para o concreto conduzindo o ser a novas experiências.

A partir dessas aproximações, entende-se que há uma diferença sutil entre a dinâmica e complexidade do imaginário. A noção de imaginário parece ser complexa, não dinâmica. Seria importante essa consciência nos momentos em que há necessidade de definições, porque muitas vezes acontece, de forma espontânea, de se explicar a formação e o funcionamento do imaginário como se fosse elucidar seu conceito. O imaginário, conceitualmente, atinge todas as prerrogativas do pensamento complexo (Morin). Ele emana. É sentido. É parte. É todo. Holograma. Retroativo. Recursivo. Autônomo e Dependente. Dialógico. Recondutor.

O imaginário, segundo Maffesoli, encarna uma complexidade transversal:

Atravessa todos os domínios da vida e concilia o que aparentemente é inconciliável. Mesmo os campos mais racionais, como as esferas política, ideológica e econômica, são recortados por imaginários. O imaginário tudo contamina. (...) Em política, cada vez mais a persuasão, caso se aceite este oxímoro, funciona pela sedução. Convence-se pela emoção. O imaginário político trabalha a argumentação através de um arsenal de mecanismos emocionais, como os símbolos de um partido, as datas que devem ser comemoradas, os heróis e mitos que devem ser lembrados, os ritos que precisam ser atualizados (MAFFESOLI, 2001, p.81).

Não se pode concluir que o imaginário seria o sentir advindo da resultante da relação do sujeito (ação) e do objeto (agido). Na essência do imaginário não há relação de poder, há equivalência, imersão e potência. Para Silva:

Nunca se parte do meio das águas, mas sempre de alguma ponta. Não há centro na teia do imaginário. Todas as entradas desembocam na mesma altura da malha simbólica. Tudo é nó e conexão no tecido imaginal. Cada link, feito um porto, é ponto de chegada e de partida (2003, p. 11).

O imaginário está entre os sujeitos. Não são necessários fenômenos específicos, muito diferenciados, para visualizá-lo. Para ilustrar, cita-se um material audiovisual, de caráter cômico, compartilhado recentemente no aplicativo de mensagens multiplataforma whatsapp, e originado do canal *El Zinga* do youtube (publicado em 8 de março de 2016), intitulado *20 Curiosidades sobre o Gringo*. Esse vídeo satiriza práticas culturais dos imigrantes italianos, colonizadores do Rio Grande do Sul, especificamente neste caso, da região de Caxias do Sul. Práticas consideradas como representativas de seu comportamento. Eis a primeira das 20 curiosidades:

#01 – gringo que é gringo, pra não sujar o tapete do carro, ele usa um tapete de borracha por cima... mas tem um gringo que, pra não sujar o tapete de borracha, ele usa uma folha de jornal em cima. E se você vê um carro com duas folhas de jornal, saiba que a folha de cima é pra não sujar a folha de baixo.

Existe, neste pequeno trecho, e também em todos os demais não transcritos aqui, um detalhamento de práticas do cotidiano dos “gringos”. E o que interessa do ponto de vista do imaginário não é o concreto dessas ações, o fato de o tapete ser protegido pela borracha que é protegida pelo jornal. Ou pela folha dupla do jornal. O que importa é o que transborda, é a sensação de estilo que pode ser percebida a partir das afirmações, em hipóteses: o gringo gosta de carro, é cuidadoso com ele, tem apreço por mantê-lo limpo, tem gosto duvidoso, e assim por diante. Um estilo pode ser sentido através do aspecto orgânico das coisas ditas. Ultrapassando o que é dito, é possível relacionar esse exemplo ao que Maffesoli (1995) chama de “sistema reticular” que, para ele, é próprio da vida cotidiana:

Rede sutil, complexa, na qual cada elemento, objeto, assunto, situações anódinas, eventos importantes, pensamento, ação, relações, etc., só funciona enquanto ligado ao todo e só faz sentido dentro e pela globalidade. (...) Valorização contemporânea do cotidiano. (...) O estilo cotidiano pode, em certas épocas, dar forma e figura ao conjunto da sociedade (1995, p. 54).

Pensar o orgânico das coisas, pelas trilhas do imaginário, é também poder sentir o estilo. Não delinear os estereótipos. E essas narrativas do cotidiano, por meio das redes sociais digitais, independentemente do teor do conteúdo, parecem conceber um traço significativo do imaginário contemporâneo. Podem-se destacar diversos fenômenos para evidenciar tal hipótese. Mas o que satisfaz, num primeiro plano, é que se sente, tem-se a sensação de que “é assim”. Sentir. Saber. Compartilhar. Vivenciar. E fazer disso uma possibilidade de conhecimento.

A metáfora da bacia semântica, de Durand (2011), é esclarecedora no sentido de se pensar como se forma e o quanto perdura um imaginário específico. O primeiro ponto a ser destacado é: o imaginário muda (e essa se configura na oportunidade de se pensar sua dinâmica). Existem eras e áreas: seu estilo, mitos condutores, motivos pictóricos, temáticas literárias, etc., em síntese, existe o fluxo contínuo de constituição e destituição de imaginários. Comparando as fases de um imaginário ao processo de formação dos rios, o movimento da água inicia pelo escoamento e passa pela divisão de águas, confluências, nome do rio, organização dos rios até chegar aos deltas e meandros. Do princípio ao fim de um imaginário, período de 150 a 180 anos - ou quatro gerações -, os ânimos jorram, esbarram, aquecem, esfriam, despencam, como água. E pela energia do fluxo, o inadmissível de hoje pode ser elemento condutor do imaginário de amanhã.

O nome do rio seria o apogeu no caminho do processo de constituição de um imaginário. E quando se está diante de um imaginário específico, para Maffesoli, seu funcionamento acontece pela interação:

Por isso, a palavra interatividade faz tanto sentido na ordem imaginária. Há processos interacionais que criam aura. No caso, meu discurso é ultrapassado por uma vibração que supera o argumento e instaura uma sensibilidade comum. Há sempre uma parte de razão, de ideologia, de conteúdo, no processo descrito, mas também uma alquimia um tanto misteriosa que detona, em certas situações, uma interação. Esse momento de vibração comum, essa sensação partilhada, eis o que constitui um imaginário (MAFFESOLI, 2001, p.75).

O conceito de imaginário é complexo. Já a dinâmica do imaginário acontece pelas efervescências, pelos debates, embates, desvios, pelas novas descobertas, pelos avanços científicos e tecnológicos, pelas modulações nas condições políticas, econômicas e sociais. Muitas são as motivações para esse fluxo. Seu funcionamento, por sua vez, ocorre pela interação. E sua consolidação, por fim, se materializa pela partilha. Sempre deixando ver que a natureza de seus processos é coletiva.

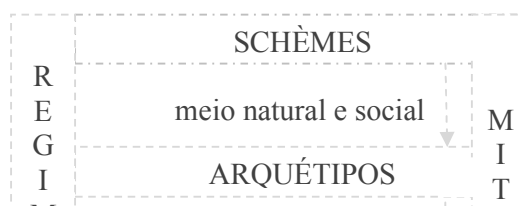
Além de todos esses domínios, é fundamental distinguir, ainda, que o imaginário possui sua própria composição e terminologia. Segundo Durand (2002), os elementos centrais do imaginário seriam: os *schèmes*, os arquétipos, os símbolos, o mito, as estruturas e os regimes. Resumidamente, os *schèmes* constituem-se em uma dinâmica da imagem que se relaciona diretamente com as dominantes reflexas postural, digestiva e copulativa. Dinâmica generalizante e anterior ao contato com o meio natural ou social. Esses *schèmes*, quando se conectam com o ambiente, viabilizam os arquétipos. Dos arquétipos, as imagens primordiais, nasceriam os símbolos que, conforme esclarece o autor:

O que diferencia precisamente o arquétipo do simples símbolo é geralmente a sua falta de ambivalência, a sua universalidade constante e a sua adequação ao esquema: a roda, por exemplo, é o grande arquétipo do esquema cíclico, (...) enquanto a serpente é apenas símbolo do ciclo, símbolo muito polivalente (...) (DURAND, 2002, p. 62)

Assim se justifica pensar que as culturas geram seus símbolos específicos (conectados com a constância dos arquétipos), e que isso demonstra, antes de tudo, a própria capacidade de diferenciação cultural. A topografia local pode influenciar na determinação de quais símbolos ligam-se ao esquema da ascensão, por exemplo.

Os símbolos, arquétipos e *schèmes* são capazes de comporem-se em sistemas, ativando narrativas. Ou seja, constituem os mitos: “a organização do mito corresponde muitas vezes à organização estática a que chamamos ‘constelação de imagens’” (DURAND, 2002, p. 63).

Por fim, as estruturas, como define Durand, seriam modelos etiológicos. Para ele, são modelos que “tal qual a medicina, permitem o diagnóstico e o tratamento” (2002, p. 63). E os regimes, por derivação, agrupariam uma estrutura mais geral. Assim, no grande sistema composto pelos regimes e estruturas, inserem-se os subsistemas 1) de derivação do *schème* ao símbolo e 2) do *schème*, arquétipos e símbolos estimulando o mito.



Elementos fundamentais da composição do Imaginário.
Elaborado pela autora (2016)

Estas são as principais dimensões que permitem compreender de onde veem os traços que fazem parte de um imaginário singular. Todas elas estão arraigadas nas diferentes sociedades. É possível analisar fenômenos de todos os domínios, sejam eles de política, economia, educação, lazer, cultura, saúde, entre outros, e perceber as peculiaridades que emanam de seus universos sutis a partir dos estudos do imaginário.

Para os estudos da Comunicação, há uma dupla relevância em pesquisar o imaginário nos mais diferentes tipos de conteúdos: a primeira delas diz respeito à possibilidade de perceber a “sensibilidade” que está mesclada nas práticas do emissor, nos conteúdos das mensagens, nas apropriações dos receptores, nos sentidos que emanam dos espaços e tempos nos quais os interlocutores do processo comunicativo não possuem mais a certeza e segurança de seus papéis; a segunda relaciona-se ao fato de se pensar os próprios meios como tecnologias. No caso, como tecnologias do imaginário.

A segunda proposta merecerá, neste texto, maior destaque. Segundo Maffesoli (2001, p. 80):

O imaginário é alimentado por tecnologias. A técnica é um fator de estimulação imaginal. Não é por acaso que o termo imaginário encontra tanta repercussão neste momento histórico de intenso desenvolvimento tecnológico, ainda mais nas tecnologias de comunicação, pois o imaginário, enquanto comunhão, é sempre comunicação. Internet é uma tecnologia da interatividade que alimenta e é alimentada por imaginários. Existe um aspecto racional, utilitário, de Internet, mas isso representa apenas uma parte desse fenômeno. O mais importante é a relação, a circulação de signos, as relações estabelecidas. Da mesma forma, a televisão e a publicidade articulam o emocional e a técnica.

O autor acredita que as tecnologias do imaginário bebem em fontes imaginárias para alimentar imaginários. Para ele, o fato de se modelar comportamentos, modas, não pode ser compreendido como manipulação. Cinema, televisão e publicidade não manifestam suas mensagens para indivíduos indefesos: “a publicidade e o cinema lidam, por exemplo, com arquétipos. Isso significa que o criador deve estar em sintonia com o vivido. O arquétipo só existe por que se enraíza na existência social. Assim, uma visão esquemática, manipulatória, não dá conta do real, embora tenha uma parte de verdade” (2001, p.76). A relação que se estabelece com as tecnologias do imaginário é de vai-e-vem, de trocas e interferências contínuas entre as esferas da mídia e do sujeito.

Para Silva, pesquisador que propôs o conceito de tecnologias do imaginário, “as tecnologias do imaginário estabelecem ‘laço social’ (Maffesoli) e impõem-se como principal mecanismo de produção simbólica da ‘sociedade do espetáculo’” (Debord) (2003, p. 21). Para ele, as tecnologias do imaginário não são imposições, são dispositivos que criam mitos, visões de mundo e estilos de vida. E elas querem simplesmente seduzir, o que implica a adesão do destinatário.

As tecnologias do imaginário são dispositivos de cristalização de um patrimônio afetivo, imagético, simbólico, individual ou grupal, mobilizador desses indivíduos ou grupos. São magmas estimuladores das ações e produtores de sentido. Dão significado e impulso, a partir do não-racional, a práticas que se apresentam também racionalmente. Tornam o real sonhado. Sonham o real (SILVA, 2003, p. 47).

As tecnologias do imaginário podem se apresentar como meios, como procedimentos, técnicas ou disciplinas e como formas de expressão. Dentre elas, Silva destaca o rádio, a televisão, os jornais, os livros didáticos, a internet, a publicidade, o marketing, as relações públicas, o cinema, a literatura e o teatro. E essa perspectiva acrescenta novas possibilidades de interpretação, compreensão e explicação dos fenômenos comunicacionais.

Em pesquisa iniciada em 2012, que terá sua conclusão em agosto de 2016, intitulada *O conto (de um imaginário que) não pára: análise das representações do imaginário infantil no cinema contemporâneo*³, procura-se avistar o cenário do imaginário infantil na contemporaneidade a partir das adaptações dos contos de fadas pelo cinema. A temática

³ A pesquisa é realizada pelo *Grupo de Pesquisa Imagem e Imaginários*. O blog do grupo pode ser acessado através do endereço eletrônico: <http://gimppgcom.blogspot.com.br/>. As publicações estão disponíveis no endereço eletrônico: <http://gimppgcom.blogspot.com.br/p/publicacoes-do-gim.html>.

provoca uma variedade de análises possíveis. Contudo, a reflexão parte dos estudos do imaginário e do entendimento, tanto da literatura como do cinema, como tecnologias do imaginário. Mencionam-se alguns pontos do processo dessa pesquisa que auxiliam, neste texto, a perceber essas conexões.

Entende-se a literatura como tecnologia do imaginário e evidencia-se, paralelamente a isso, o caráter metamórfico das histórias em questão, os contos de fadas. Oriundos da tradição oral e escritos por autores como Perrault (França, XVII), Grimm (Alemanha, XVIII), Andersen (Dinamarca, XIV), eles emanam, em cada versão, o espírito do tempo de cada época. Retomando a ideia da bacia semântica: o imaginário muda. Os contos também. E estes cristalizam e dinamizam os imaginários porque são, a bem da verdade, uma de suas tecnologias.

Um dos contos mais relevantes do projeto é o da Branca de Neve. Em 1937, com Branca de Neve e os Sete Anões, nasce uma relação entre cinema e a literatura dos contos de fada que impulsiona a renovação de seus conteúdos, de seus personagens, de suas tramas. A tecnologia do imaginário “literatura: contos de fada” alia-se à tecnologia do imaginário “cinema”, e Walt Disney passa a fazer parte do imaginário da modernidade, caracterizando de tal maneira as histórias a ponto de tornar possível indicar uma espécie de “padrão Disney” para essas narrativas. Aprender a capacidade disseminatória dessas tecnologias do imaginário, e compreendê-las como fruto de um contexto ao qual ajudam a forjar, é ponto de destaque para se pensar Imaginário e Comunicação.

A literatura constitui, de modo geral, um campo de investigação importante para a sociologia do imaginário (...). Alguns autores, ligados ao velho postulado aristotélico de que a arte imita a natureza, dirão que literatura não passa de uma representação do real, e não exerce impacto direto ou indireto sobre ele. Essa primeira objeção é fácil de rebater. Os trabalhos de Jauss mostraram, claramente, que a literatura “contribui para moldar, de volta, a imagem da sociedade que está na sua origem” (1972, p. 73).

Para Tacussel, a literatura é hoje substituída pelo cinema, e ambos são constitutivos do imaginário social (Legros, Patrick, 2011, p. 241). Observando histórias em quadrinhos e o cinema contemporâneo, Català Domènech colabora com esse entendimento, pois percebe que os super-heróis que aparecem através dessas tecnologias do imaginário contém um componente mítico, “não só porque se representam proezas que os aproximam de antigos heróis e deuses, mas porque, como o resto das imagens desse tipo, são capazes

de se relacionar muito diretamente com nosso imaginário. Nesse sentido, não só são míticas como arquetípicas” (2011, p. 255).

Cada imagem que tem a capacidade de se inscrever no imaginário e, portanto, de passar à história como elemento característico de determinada configuração social, é um aglomerado que aglutina constituintes fundamentais da psique dessa sociedade. Uma imagem não é, portanto, um elemento histórico só porque pertence a determinado período e está ancorada nele por sua feitura e pela própria biografia de seu (s) autore (es). É, ou pode ser, dependendo de sua intensidade, porque supõe a visualização do imaginário naquele momento (CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p. 255).

O estímulo para as pesquisas se dá , segundo ele, na tentativa de demonstração do imaginário no movimento de representar-influenciar. Para o autor, um eixo importante de articulação dos imaginários seria o do personagem, pois, a partir dele acontecem, de maneira mais direta, os mecanismos de identificação. Nessa vinculação aconteceria a fusão entre o imaginário do espectador, o social e a adaptação desse imaginário social, feita pelo ator, para vinculá-lo ao do espectador. E o próprio corpo do ator seria o lugar de manifestação das combinações desses imaginários. Isso apareceria na transformação material do corpo através do vestuário, da maquiagem e de sua mobilidade característica. A partir dessa primeira etapa, o corpo transforma-se em imagem e espelho, “está preparado para acolher ou refletir a imaginação do espectador – que, à distância e passivamente (pelo menos do ponto de vista corporal), projetará sobre ele suas maquinações imaginárias, as quais correrão paralelas às da própria narração” (Català Domènech, 2011, p. 258).

Nesse sentido, a percepção dessas características torna-se bem evidente ao se comparar as imagens de *Branca de Neve* em duas adaptações cinematográficas diferentes, a primeira representando a personagem no cinema no século XX e a outra demarcando o processo de sua representação no século XXI. Os filmes citados aqui⁴ são *Branca de Neve e os Sete Anões* (Snow White and the Seven Dwarfs, David Hand, 1937) e *Deu a Louca na Branca de Neve* (Happily N'Ever After 2, Steven E. Gordon; Boyd Kirkland, 2009).

Ambos os filmes estão disponíveis na plataforma youtube⁵. Apontam-se dois momentos do filme que demarcam, especificamente, o início e o fim de cada narrativa.

⁴ Esses filmes fazem parte do corpus da pesquisa *O conto (de um imaginário que) não pára: análise das representações do imaginário infantil no cinema contemporâneo* e foram analisados no texto TONIN, Juliana; AZUBEL, Larissa. *Metamorfoses dos contos de fada: da proposta genealógica à análise das manifestações cinematográficas infantis de Branca de Neve*. Disponível em Alcar 2015: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1>

⁵ *Branca de Neve e os Sete Anões*, 1937: <https://www.youtube.com/watch?v=-sxbZ70VRsg>

Logo no início da estória, a imagem que se percebe da Branca de Neve de 1937 é a de uma mulher que, em companhia de passarinhos, escova as escadarias do castelo. Ela limpa. Ela canta. Ela é doce. Ela é resignada ao seu lugar e à sua função. Ela avista o Príncipe. Apaixona-se.

Já a Branca de Neve de 2009 aparece na cena inicial como modelo de uma capa de revista, na figura de celebridade e de ícone da moda. Ocupa-se com as amigas (as princesas de outros contos de fadas) e com as agendas de festas que participação juntas. Ela é tipicamente adolescente. Ela está conectada com o mundo pelo seu celular. Ela é fascinada pelo seu ambiente...fashion. Ela avista um Plebeu. Apaixona-se.

Esses traços qualificam a apresentação das personagens em ambas as produções e determinam a narrativa. Na sequência, conflito, clímax e desfecho são provocados (e possíveis) pelos perfis e pelo contexto das vivências de cada uma delas.

No clímax da estória, momento no qual acontece a ação que conduz à salvação, A *Branca de Neve* de 1937 é despertada pelo beijo de amor verdadeiro do Príncipe. Já a *Branca de Neve* de 2009 empunha suas armas e sozinha, lutando contra sua futura madastra, protagoniza sua própria redenção.

Ao se comentar brevemente essas imagens quer-se mostrar, de imediato, as primeiras deduções possíveis a partir do Imaginário. Destaca-se que o cinema, pelo intervalo de 72 anos, é capaz de veicular duas formas de leitura muito diferentes da clássica estória de *Branca de Neve*. E isso já pode ser problematizado. Pelos estudos do Imaginário, e pelo entendimento do cinema como tecnologias do imaginário, como cristalizador e dinamizador dessa atmosfera, é viável pensar quais são os símbolos, arquétipos, mitos, estruturas e regimes que configuram a sensibilidade de cada uma dessas épocas vigentes nos filmes. O imaginário possibilita ultrapassar a constatação de que os filmes são diferentes porque os contextos são diferentes. E que tecnologias do imaginário estimulam as correntes das bacias semânticas que definem cada momento. Essas deduções são intrínsecas aos fenômenos para quem os pensa pelo Imaginário. E a tarefa do pesquisador é a de tentar reconhecer e aprofundar os conteúdos e formas que demonstram essas diferenças. Porque essas “*Branças de Neve*” são imagens. E espelhos.

O panorama traçado aqui visa auxiliar no encontro de caminhos possíveis para as pesquisas sobre Imaginário. No Brasil, apesar de as primeiras impressões fornecidas pelos dados da plataforma de grupos de pesquisa do CNPq mostrarem ampliado número de

apropriações do termo, existem várias possibilidades de análises que podem ser desenvolvidas a fim de aprofundar a temática teórica e metodologicamente.

É preciso compreender o que é imaginário, como ele é composto, como acontece sua dinâmica, seu funcionamento, sua consolidação. Essas diferenciações são os pilares e as senhas de acesso para seu entendimento. E para o universo da Comunicação Social, a possibilidade de se pensar em tecnologias do imaginário é uma contribuição substancial para as reflexões sobre os processos e modelos comunicacionais.

Pesquisar cinema e literatura, unidos, aparece apenas como uma das várias e férteis vias de acesso do Imaginário. Outras virão.

REFERÊNCIAS

BELTING, Hans. *Antropología de la Imagen*. Madrid: Katz, 2010.

CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. *A forma do real: introdução aos estudos visuais*. São Paulo: Summus, 2011.

COELHO, N. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

_____. *O Conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: Paulinas, 2012.

_____. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens Indo-Européias ao Brasil contemporâneo*. São Paulo: Ática, 1991.

DARNTON, R. *O grande massacre de gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997 [1967]

DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993 [1992].

DURAND, Gilbert. *Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

ELIOT, M. *Walt Disney: o príncipe sombrio de Hollywood*. São Paulo: Marco Zero, 1995.

LEGROS, Patrick et al. *Sociologia do Imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MAFFESOLI, Michel. *A Contemplação do Mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

____. O imaginário é uma realidade. In: *Revista Famecos*, no. 15, pp. 74-82, 2001.

____. Mediações Simbólicas: a imagem como vínculo social. In: *Revista Famecos*, nº 8, pp. 7-14, jul. 1998.

____. *O Tempo Retorna: formas elementares da pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Forense, 2012.

MORIN, Edgar. *O método 3: conhecimento do conhecimento*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

TONIN, Juliana; AZUBEL, Larissa. *Metamorfoses dos contos de fada: da proposta genealógica à análise das manifestações cinematográficas infantis de Branca de Neve*. Disponível em Alcar 2015: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1>