MICROSSOCIOLOGIA E FORMAS DE EXPRESSÃO DO IMAGINÁRIO SOCIAL *

Jean DUVIGNAUD **

Vamos hoje considerar questões práticas e técnicas que correspondem à análise que se pode dar dos fenômenos imaginários e da experiência concreta que eles implicam.

O 1º ponto será para lembrar que aquilo a que chamamos fenômeno imaginário se acha sempre arraigado em grupos estreitos.

Quero dizer, com isso, que nenhum dos fenômenos da estética sai normalmente da macrossociologia, isto é, do estudo da vida dos grandes conjuntos sociais, mas se enraiza, nasce, sempre, em grupos estreitos, grupos particulares, parciais, que correspondem àquilo que se chama de microssociologia. E é a partir desses pequenos grupos que a divulgação das matrizes criativas pode se desenvolver. Desejaria dar aqui alguns exemplos do que acabo de dizer. Evocar, por exemplo, esta escala quase microscópica em que nasceu a maior parte dos pensamentos de criação que conhecemos. Evoquei, ontem, uma obra de Georges Duby: — «O tempo das catedrais» — que acaba de ser publicado na França e que mostra, com grande lucidez, como as grandes formas da arte sagrada, no Ocidente, tiveram sempre por centro de radiação o quadro muito estreito dos mosteiros, dos conventos, onde se realizavam reuniões de clérigos, padres, etc.

Em geral, é praticamente impossível arrancar formas de expressão a esses meios estreitos onde são concebidas. É na comunhão intensa, na hostilidade intensa, no amor e no ódio, que separam ou reúnem as famílias, os clãs, os grupos, as aldeias, as cortes, que nascem as formas de expressão que se desenvolvem numa polêmica viva de choque, de oposição, de encontro ou de profunda comunhão. Ontem dei o exemplo da corte de Luís XIV. Trata-se de um pequeno núcleo: alguns artistas (uns 40 ou 50), um público muito restrito de 3.000 a 5.000 pessoas e que realizam, em comum, certa batalha por uma certa definição da arte. Daria ainda o exemplo dos filósofos do século XVIII, que se reuniam em salões. Tratava-se de um pequeno número

* Publicada nos *Anais* da Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais/MEC, 1962.

** Professor da Universidade de Paris VII — Laboratório de Antropologia Social e Sociologia do Conhecimento; Professor na Universidade Rabelais de Tours, França e Diretor do Laboratório de Sociologia do Conhecimento dessa Universidade.

de homens que conseguia difundir suas idéias. Tomemos, também, o exemplo dos românticos, dos salões, das cortes, das capelas: não existe nenhuma criação do imaginário que não esteja enraizada em um grupo estreito. Quer dizer que, de um certo modo, os pequenos grupos podem ser considerados como nascedouros de criações possíveis ou reais. E seria apaixonante examinar os pequenos grupos de pintores, vindos de todos os países do mundo, que se reencontram por 20 anos, no «Bateau la Croix», no Montparnasse, freqüentando-se, vivendo entre si, elaborando no interior do seu grupo uma das mais extraordinárias transformações da imagem do homem. Encontramos isso em todos os grupos, seja no grupo dos surrealistas, seja, mais perto de nós, por exemplo, no grupo das revistas, da «Nouvelle revue française», ou de outra revista contemporânea, trate-se de uma forma de expressão mais ligada à literatura, trate-se justamente de representações múltiplas e diversas como as que foram vistas ontem. Que se trate também, já que falaremos disso daqui há pouco, de sonhos, como modo de expressão imaginária; estes estão ligados, também, a grupos de famílias particulares. Não é outra coisa senão isto que Freud expressa quando evoca Édipo. Isto é, a relação entre as famílias próximas.

É, portanto, do interior de um certo núcleo que emerge a criação possível. Se este local não mais existir, simplesmente não há criação. Se não encontrarmos mais esses pequenos grupos de café, esses círculos em torno dos teatros, essas reuniões de Greenwich Village em Nova York, se não encontrarmos esta paternidade de núcleos, é muito difícil ver emergir uma criação pelo menos autêntica.

Desejaria evocar dois outros exemplos que nos levaram a pensar e a tornar mais nosso este pensamento.

Durante alguns anos nos foi possível trabalhar em uma aldeia no sul da Tunísia; quando lá chegamos, encontrava-se em estado de abandono, de derrelição, ou, simplesmente de degradação. Não quero aqui dar importância à análise. Mas o fato da nossa chegada, o simples fato de ser aquele que olha o olhado, suscitou nas pessoas desta aldeia, Chebika, o que pode se chamar de uma crise de consciência, (seja qual for o nome que se lhe dê), que nos conduziu, ao final de um ou dois anos, a ver esta aldeia, reencontrar as formas de sua vida social esquecida e o dinamismo simbólico de que falávamos ontem, novamente vivo através de tapetes, danças, «palabras» e contos.

Quer dizer que o pequeno grupo, adormecido, dentro de uma existência estreita, «étriquée», se encontra bruscamente numa vitalidade nova, a partir daquilo que o psicólogo americano Herbert Read chama «o nós», o «em si». . . que quer dizer este desdobramento entre o ser que se é, e o ser que se quer ser. Entre a vida literal e

essa espécie de antecipação contínua sobre a vida, que se refere ao jogo ou ao imaginário, tal como o definimos ontem.

E muito curiosamente esta aldeia se manifestou com uma força tanto maior quanto ela se sentia novamente existindo, e para alguém. Pois creio que o grande problema dos núcleos adormecidos é que não são olhados por outros homens, outras mulheres. Eles estão nucleados em uma homogeneidade e quando reencontram sua existência, reencontram ao mesmo tempo sua invenção e seu imaginário.

É nesse sentido que dizemos que o imaginário está enraizado na existência, que não é fantasia de romântico, que não é um mundo que paira acima do mundo, mas ele é a própria experiência da vida, pelo fato dele se prolongar além da literalidade da vida cotidiana. Não haveria manifestações emocionais, não haveria vida afetiva, se não houvesse esta parte de antecipação a que chamamos «imaginário» e que corresponde às múltiplas projeções que nos permitem ir além daquilo que nos é dado.

Como dizia Hegel «só as pedras são inocentes, elas caem»; mas, justamente o fato de o homem ser homem, é de antecipar sobre aquilo que é dado e de antecipá-lo dentro do quadro de que falávamos.

Foi feita uma 2ª experiência recentemente, e essa experiência correspondeu a uma pesquisa que fizemos sobre a juventude francesa, e que se referia aos anos 75. Nesta pesquisa que conduzimos sobre a juventude, verificamos um fenômeno novo aparecido na França desde 1968, que era a busca pela juventude daquilo que chamaríamos de «NICHES», abrigos, lugares fechados onde se encontram os amantes de música pop, amantes de motocicletas, discos ou de pintura, ou simplesmente pessoas que levam o mesmo tipo de vida, jovens professores que são nomeados a 10 ou 12 no mesmo lugar, jovens comerciantes que se reencontram após o serviço militar. Brevemente essa experiência de «NICHES» representará um papel muito importante na vida social francesa, e não deixa de inquietar a política. São abrigos, lugares fechados, onde rapazes e moças tentam dominar a sua existência, pelo menos o que dela controlam, quer dizer numa escala reduzida. O que corresponde ao mesmo tempo na França, à aparição de famílias múltiplas e que é, sem dúvida, um fenômeno muito próprio à França, quer dizer, mais proudhoniano do que qualquer outra coisa, e que corresponde a uma espécie de distanciamento em relação ao Estado.

Citei, ontem, o caso deste livro que obteve sucesso: «Cheval d'orgueil». Ele faz parte desse grupo de pesquisa, desse pequeno círculo em que homens e mulheres buscam entre si meios de sugerir, de inventar, relações sociais que não estejam ligadas às grandes instituições, fenômeno que não é sem importância no plano do sagrado, da Religião, que é importante no domínio do esporte, no domínio da música e no domínio do jogo.

Há também fenômeno notado um pouco em toda parte, e que corresponde talvez, à extraordinária proliferação de seitas na França: a busca de uma certa existência capaz de ser disponível para a experiência do imaginário, experiência que passa também, como disseram muitas pessoas que interrogamos, pelo mundo do cimento armado das cidades novas. Em muitos casos, a procura desses «Niches» é uma contestação do espaço urbano. É mesmo uma supressão quase mágica desse espaço; pelo menos no interior desse microgrupo a vida toma outro sentido.

Voltemos, então, ao que dizíamos ontem. Utilizamos sempre, como base da experiência imaginária, esses grupos reais; ou seja, essas comunidades mais ou menos sólidas, mais ou menos densas, quer se trate de uma comunidade de trabalho, de uma comunidade de jogo ou de uma comunidade ideológica familiar. É certo que nesse momento, a experiência do imaginário, no meu país, passa pela experiência desses pequenos grupos. Os diretores de «casas da cultura» conhecem bem o caso, pois devem enfrentar a todo instante esse problema, não o do grande público, mas o dos pequenos grupos de pintores, poetas, músicos e que vivem entre si. Em larga medida, é necessário precisar que estes pequenos grupos vivem do rádio e consideram a televisão como um elemento de acomodação; como alguns disseram: «a T.V. é o papai», enquanto o rádio, (e isso justifica perfeitamente a distinção natural quando se diz que o rádio é quente, emocional, e que a T.V. é fria, porque a imagem analisa) acentua este lado confidencial dos grupos, o lado fanstástico dessa palavra e dessa música.

Não se enganem, na França as pessoas mais estimadas pelos jovens usam nomes como José Artur, que é um homem de rádio, essencialmente de confiança radiofônica.

Mas agora desejarei chegar ao 2º ponto, que é justamente a enumeração das técnicas que propomos no quadro das pesquisas que empreendemos. Aqui não examinarei senão quatro:

À 1ª chamaremos de **experiência de dramatizações**. Tomemos um exemplo já utilizado, o seguinte:

— Vai-se a uma aldeia camponesa, afastada, longínqua, e depois de se ter conseguido a confiança, (o que é evidentemente difícil), pode-se, graças ao gravador, registrar ao longo dos dias (e isto leva tempo) palavras que não estão ligadas a atividades práticas, ou seja: sonhos, sonhos acordados, fantasmas. Desse registro se obtém um texto confuso, embrulhado, mas que pode ser datilografado. Obtém-se, a partir desse texto datilografado, um texto que corresponde a uma ação, a um cenário; e a idéia, é fazer representar, por atores profissionais, este texto, apresentando-o diante das pessoas que o disseram. Isso provoca um choque que faz surgirem outras

palavras, que é preciso registrar cuidadosamente, porque é justamente o fluxo do sonho, do fantástico e de todos os elementos a que chamamos imaginários.

Essa técnica foi empregada uma ou duas vezes com resultados diversos ; seria preciso muita experimentação, muita paciência. E nesse mesmo quadro, darei outro exemplo: há muitos anos um jovem encenador do teatro suíço de Lausanne me pedira que fosse com ele para tentar lançar um novo teatro. Experiência interessante, porque dizia respeito a todos aqueles que se interessam pelo enraizamento do teatro em bairros; porque se se quer lançar um teatro, não se trata somente de representar uma boa peça de Tchekhov ou de Racine, mas de interessar as pessoas na representação dramática, quer dizer, na dramatização imaginária. É quando há dramatização imaginária que as pessoas vão ao teatro. A técnica é a seguinte: contamos com a ajuda da T.V. de Genebra (quero dizer que na época, os técnicos da T.V. de Genebra eram Godard e Gorgoreta, portanto pessoas tecnicamente a ponto) e fomos com a Câmera e aparelhos de T.V. aos cafés em torno do teatro, boutiques, «magazins», interrogando os comerciantes, as pessoas sobre problemas muito distanciados das suas preocupações imediatas. Na ocorrência tratava-se de perguntar a estes comerciantes e a estes passantes o que pensavam dos trabalhadores imigrados na Suíça; o que é que eles pensavam desses imigrantes na Suíça: portugueses, árabes, turcos, etc. Problema que, ao mesmo tempo, toca ao vivo na Suíça, e ao mesmo tempo em aparência não interessa a ninguém. Fizemos então curtas entrevistas televisionadas, e dissemos às pessoas que íamos projetar essas entrevistas sobre uma tela no teatro. Todo mundo gosta de se ver no cinema; as pessoas vieram, eles se viram nas suas indagações e nas suas respostas, protestaram contra as próprias respostas, discutiram com as próprias imagens, recolocaram-se a questão a si mesmo, modificaram a idéia que se faziam do problema do imigrado. Tudo isso foi de novo registrado e filmado. Obteve-se, com isso, um texto que foi confiado à «troupe», que relatava a dramatização do problema do imigrado numa cidade como Lausanne e que foi, em seguida, levado ao festival de Nancy, onde obteve sucesso. Na realidade tratava-se de uma peça, que não direi anônima, mas da qual todo mundo tinha participado. Em certo momento houve intervenção de A ou de B que pegou uma caneta e fez modificações, deu-lhe um aspecto legível, mas essa reconstituição foi feita a partir do material fornecido pelas próprias pessoas. Devo dizer que o enraizamento do teatro de Knap em Lausanne foi muito mais forte nos meses que se seguiram. Penso que os instrumentos da dramatização devem ser colocados a serviço daquilo que as pessoas falam quando elas não falam do seu trabalho, que aparentemente são coisas de jogo, mas que revelam uma outra imagem do homem que nem os economistas nem os ideólogos podem se representar. Es-

sas dramatizações permitem fazer aparecer todo um conjunto de fantasmas, imagens, crenças, motivações escondidas que, bruscamente, são dramatizadas e servem de origem a uma resposta muito mais vasta e que se pode utilizar em muitos quadros diferentes.

Uma técnica muito semelhante consiste em pedir a um grupo (e isto acontece sempre com pequenos grupos) para pintar a sua própria máscara. Digo pintar e não desenhar; o desenho analisa, decompõe. A cor, ao contrário, permite se relacionar muito mais com o fantasma. Experimentamos essa técnica não somente na região de Tours, onde há casas de repouso, ou seja, indivíduos tendo certo relacionamento com a Psiquiatria (isso deu resultados surpreendentes), mas ainda com grupos que podemos qualificar de normais, e para os quais a invenção desse rosto imaginário, que é a máscara, permite estabelecer relações que, sem isso, não existiriam. Tomo um exemplo emprestado à Psiquiatria. É um filme rodado em uma casa de crianças doentes, chamadas mongolóides. Os mongolóides ou débeis profundos não têm nenhum contato social entre si, nem de palavras. O médico que dirige esse hospital perto de Paris teve a idéia de pedir a esses jovens doentes para pintarem suas máscaras — essas máscaras geralmente são belas, pois a imaginação do mongolóide é fulgurante — mas, fato muito mais interessante do que esse aspecto estético, quando esses jovens mongolóides, que não podem falar, têm a máscara sobre o rosto, passam a falar entre si. Quer dizer que o relacionamento se estabelece através da figura imaginária que eles se atribuíram. Se nós compreendemos esse fenômeno psiquiátrico, poderemos compreender profundamente o fenômeno do imaginário. Que ele está enraizado na vida dos grupos, e que ele é um modo de comunicação e de abertura recíproca das consciências. Que, na realidade, experiências desse gênero permitiriam freqüentemente arrancar os indivíduos que se dizem normais a todo esse bloqueamento, a todas essas inibições que tomam o hábito de aceitar e que terminam por formar uma espécie de caráter.

Essas dramatizações de que falamos não são senão um aspecto das nossas pesquisas. Um outro aspecto foi chamado: «**a busca dos arquétipos**». Arquétipos que podemos encontrar através dos conjuntos dos contos e lendas. Apresso-me em dizer que não considero a expressão «arquétipo» necessariamente no sentido de Jung, mas simplesmente como o conjunto correspondente a matrizes imaginárias semelhantes. Por outro lado devo precisar que os contos que utilizamos não são os contos transcritos por Perrault ou por Madame d' Aulnoy, nem os contos traduzidos em linguagem literária, nem os contos reais; esses, podemos encontrá-los, pelo menos na França, na Biblioteca Nacional, quando se vai buscar nos textos copiados, impressos do século XVI anteriores à retranscrição por Perrault ou outros. Preciso igualmente que autores como Propp, em sua «Mor-

fologia do Conto», que é um livro interessante, utilizam não o conto real, mas o conto transcrito. Ora, aí estamos em presença de uma análise completa que é preciso fazer: quando os irmãos Grimm (1810-1822) publicaram um conjunto de contos da Europa Central, eles não os modificaram, publicaram-nos tal como receberam. Fizeram um enorme trabalho de antropologia. E esses contos são dados em sua literatura cruel; pois o conto é sempre cruel, sempre sangrento, e o conto não visa necessariamente àquilo que se crê: todo um amontoado de sentidos está escondido por trás. Um psicanalista americano examinou alguns desses contos. Não tomo senão um único, por que ele é interessante. O conto chamado (Chapeuzinho Vermelho): — a garota de vermelho que vai ver sua avó, o lobo mau que devora a vovó e conseguem salvar Chapeuzinho Vermelho no momento em que o lobo vai devorá-la. Perrault, quando traduz esse conto para o francês do século XVII conclui: «meninão, não siga o lobo na floresta». Freud deu uma interpretação já psicanalítica desse conto. Róheim vai mais longe e propõe uma outra interpretação, porque ele parte do verdadeiro conto, e no verdadeiro conto o lobo devora a vovó, devora a garota; as pessoas chegam, abrem a barriga do lobo e põem pedras na barriga do lobo, costumam, e o lobo vai se afogar. Ora, Róheim vê aí um artifice muito mais interessante, do que a interpretação do vermelho, do sangue, do sexo. Porque ele vê no papel do lobo o status do homem que recusa a sua condição de homem; não porque ele seja homossexual, mas porque ele recusa sua condição de homem. Há um personagem dos índios navajos do norte da América, chamado «bardache», que é exatamente isso — é o homem que não aceita o papel do homem e que deseja ele mesmo estar grávido; ele vê na personalidade do lobo a contestação, por grupos rurais camponeses do homem que não assume a sua condição de homem. «Chapeuzinho Vermelho» torna-se assim reveladora de uma realidade muito mais rica que aquela que nos poderia dar uma morfologia formal. A análise dos arquétipos dos contos apresenta problemas consideráveis: problemas de comparação, de busca de textos originais, assim como um trabalho de computador; seria necessário utilizar máquinas eletrônicas. Mas seria um trabalho que nos permitiria decifrar muita coisa que não conhecemos das sociedades.

Uma 3ª direção que nos propomos para esses trabalhos sobre o imaginário diz respeito à «criação de ateliers», quer dizer, de pontos de encontro, onde técnicas diferentes se chocam, onde se estabeleçam relações entre modos de expressão até aqui separados um dos outros. Sabemos que as crianças até a idade de 10, 12 anos são capazes de manipular todas as formas de expressão do imaginário, da argila até a pintura, todas as formas possíveis. Nessa espécie de atelier, tratar-se-ia de fazer coincidirem justamente algumas dessas manifestações e encontrar correlações possíveis. Vi no sul

do Marrocos, em aldeias, mulheres fazerem tapetes. Esses tapetes não são os tapetes simétricos que são vendidos aos turistas; são verdadeiras linguagens, inventadas, inopinadas. A escolha do fio vermelho ou azul que vai constituir essa linguagem é acompanhada freqüentemente pelo toque de um homem sobre um instrumento de 3 cordas sem que se saiba quem está na origem da cor ou do som, se é o som ou a cor. Estamos nesse ponto de encontro que permite, sem dúvida, às formas imaginárias aparecerem, emergirem, e de procurarem a direção própria. Esses ateliers de criação foram criados em alguns lugares da França, ao nível das crianças. Seria necessário prolongá-lo em direções bem mais vastas e criar espécies de zonas de jogo onde homens e mulheres, que não estão habituados a considerar como válidos e a respeitar suas formas de imaginação, viriam, não para ver pintura, ver escultura, escutar música, mas para se colocar nesse ponto de encontro (que conhecem bem, aliás os jovens dançadores, cultivadores da música pop), onde se confundem ao mesmo tempo certo gestual do corpo, a palavra poética, a dança e a música. Alguns poetas mostraram que o que se poderia obter é enorme.

O 4º exemplo que daria é aquilo de que já falei, é o **banco de sonhos**. Trata-se de escolher o maior número possível de sonhos, de devaneios, de fantasmas. Se empregamos a palavra «banco», é justamente para lembrar que, como na acumulação de capital, o capital é um fenômeno diferente da soma de todo dinheiro que se põe dentro, é um elemento novo. Teríamos diante de nós, espalhado diante de nós, um número considerável de sonhos e iríamos além das interpretações que lhes foram dadas porque aí procuraríamos o sentido, o tema.

Isso justamente conduz a um 3º tema que é: como proceder. Chamamos essa técnica de a **«reconstrução utópica»**. **Reconstrução** porque se trata de uma verdadeira aposta sobre o que é real, sobre o funcionamento interno das coisas. Gaston Bachelard, filósofo, dizia: «não há consciência senão daquilo que está escondido». E é precisamente esse escondido que convém fazer vir à tona. Agora, como proceder? Como se procedeu em Chebika (aldeia da Tunísia), com a pesquisa sobre a juventude, e como procedemos agora em relação aos sonhos dos quais já dispomos de certa quantidade na França. Começa-se, primeiramente, por uma delimitação morfológica e estatística séria. Se examinarmos, por exemplo, os sonhos de uma região, é preciso partir da análise de estratificação social real, estatística, morfológica, de tal modo que se possa delimitar exatamente o terreno da intervenção. É preciso considerar as classes de idade, condições sociais, a origem, a proporção de jovens em relação aos velhos, etc. São problemas tão fundamentais que fazem parte do andamento natural. Uma vez que esse trabalho está feito, podemos transportar para um gravador o questionário que se fez. Mas aten-

ção ao questionário proposto: Não se deve nunca perguntar as coisas que a gente espera — se vocês fizerem uma pesquisa sobre a morte não perguntem às pessoas se elas têm medo da morte, façam perguntas em torno, para ver do que se trata. Se quiserem saber se elas acreditam na vida do outro mundo, na vida além-túmulo, ou se são ateus, não perguntem diretamente isso. Perguntem se eles querem ser enterrados, incinerados, ou qualquer outra coisa. A partir do instante em que eles se projetam no seu próprio corpo é porque já têm uma idéia da vida do além-túmulo. O problema já é mais complexo, cheio de nuances. Portanto, não se dirijam para as pessoas com os questionários já prontos; cheguem até elas com temas que se devem propor, espécie de direção, e realizem uma longa palavra. Naturalmente não utilizar questionário com sim/não, talvez. A vida não se encerra em sim, não, talvez. Há muitas outras possibilidades abertas. É preciso que as pessoas diante do gravador queiram dizer alguma coisa e terminem por dizer.

Com esse trabalho realizado, temos um grande número de minicassetes. Começa então a 2ª parte e a mais difícil. É preciso fazer datilografia todas essas gravações. Quando esses textos estiverem datilografados é preciso espalhá-los sobre uma superfície porque é aí que, na análise, passamos daquilo que se chama o diacrônico para o sincrônico. Ou se preferem, da duração para a estrutura. Quer dizer que espalhamos no espaço aquilo que foi formulado no tempo; que colocamos nesse imenso espaço, onde vamos repartir, tudo aquilo que foi dito, o conjunto de temas que vamos agora descobrir. É um trabalho manual, artesanal. Toma-se um lápis de cor e separam-se os diferentes temas, que voltam freqüentemente, em momentos diferentes do questionário. Quando se realizou esse trabalho, toma-se a tesoura e corta-se todo esse imenso material. E seus temas foram todos colados numa fita única. Então podemos ler esse tema como se as diferenças individuais não mais existissem. Ou mais exatamente, como se as diferenças individuais fossem acentuações particulares de temas coletivos. O que permite todas as variações da individualidade, etc. Mas não é isso que procuramos. Procuramos a estrutura oculta, aquilo que as pessoas dizem sem saber que o dizem; fazendo exatamente o que faz o psicanalista quando deixa o doente falar: o doente propõe uma palavra confusa, onde o médico detecta as formas que vão lhe permitir intervir na doença. E nesse momento a gente percebe que deve tratar cada tema de um modo particular. É que, se trabalhamos por exemplo sobre a vida de uma aldeia (retomo o exemplo de Chebika), vemos aí emergirem personagens que não tínhamos visto na realidade e isso aconteceu nesse livro sobre Chebika. Tendo espalhado o conjunto de palavras ditas durante cinco anos, vi emergir um personagem de mulher (que nos serviu, aliás, de personagem nos «Remparts d'Argile», mais tarde), que é o personagem da jovem

que descobre, através da leitura, o mundo impossível que nunca lhe será dado a ela, mulher; que se torna personagem anônimo, dir-se-ia histórico (todos os nomes podem-lhe convir), mas que efetivamente desapareceu: respondeu alguém, um dia, que ela tinha sido devorada pelos escorpões. Ela simplesmente emergiu na pesquisa nesta fase de sincronização, que a fez aparecer e que lhe deu sentido.

Vimos emergir, quando fizemos a pesquisa sobre a juventude, da mesma maneira, alguns NICHES, e tínhamos partido com uma ótica diferente sobre a juventude, e nos enganamos completamente. A realidade mostrou outra coisa e que era isso que devíamos detectar. E digo que é a partir daí que empreendemos, em seguida a essa análise de temas, a reconstrução do conjunto de toda a experiência real considerada. Chegamos à construção utópica, no sentido de onde partimos, desta descoberta da estrutura interna, de que fizemos a aposta que seja o motor da realidade.

A partir desse momento é preciso reescrever tudo. De qualquer maneira não temos o direito de nos contentar em fornecer simplesmente a armação. A deontologia do nosso ofício de antropólogo exige a reconstrução, exige que se chegue a um ritmo, a um discurso comunicável, sobretudo junto àqueles dos quais tiramos a palavra. Assim ficamos bastante surpreendidos, e ao mesmo tempo bastante interessados, quando vimos, após a publicação do livro sobre a juventude que, por 3 semanas seguidas, um jornal consagrado às motocicletas (na França há grupos de motociclistas bastante importantes) dedicou 2 páginas inteiras ao livro; era a primeira vez que eles (os jovens) eram vistos, e sentiram que tinham encontrado através de nós a linguagem de que tinham necessidade. Evidentemente, desse fenômeno deve-se concluir, a meu ver, que é um fenômeno de reconhecimento. É preciso que aquilo que foi dito seja reconhecido por aqueles que o disseram.

Eis porque não é possível se contentar com essas pequenas pesquisas avarentas em que cada um guarda seu bem para si mas, ao contrário, é preciso chegar a uma comunicação; a análise deve chegar a fazer reconhecer o que é, por aqueles mesmos que a fizeram. E quando penso nesse Banco de Sonhos de que falamos, penso nesse antropólogo de São Paulo que vai se ocupar desse assunto e talvez também de outros assuntos. Penso tentar obter grande quantidade de sonhos para que os temas que detectamos sejam bastante diversos, diferentes das formulações literárias, e que possamos reconstruir o universo onírico de um grupo, através da linguagem que podemos lhe emprestar. Ora, essa técnica, evidentemente, requer trabalhos longos, difíceis, utilizam técnicas audiovisuais, utilizam instrumentos mecânicos, utilizam máquinas. Passam através de todo esse sistema e, no final, devem ter por resultado um livro, quer dizer o

discurso, uma comunicação. Devem, enfim, restituir aos homens aquilo que eles deram.

Eis porque a imagem do trabalho que empreendemos não é somente uma imagem encerrada em uma definição científica; tratando-se do imaginário que buscamos, a idéia que temos em mente é a de ajudar a ativar a criação eventual, a criação possível. Restituir aos homens a possibilidade de reconsiderar a imaginação como uma forma de experiência até esclerosada. E a opção que fazemos é que, não somente nas sociedades industriais, onde muitas coisas foram estragadas, mas também nas sociedades que chamamos de «terceiro mundo», há normas, fontes adormecidas de criação, em todos os domínios, em todas as formas e que, por consequência, escapam à idéia que temos da arte.

Eis porque me reencontro no meu ponto de partida de ontem: mais vasto que a definição de belas-artes, o imaginário é esta porta aberta para a experiência que foi infelizmente, freqüentemente, até aqui, abafada ou reprimida.