

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

TESE DE DOUTORADO

Título O Imaginário da Violência em Minha Vida em Cor-de-Rosa

Autor: Tânia Maria Rechia

Orientador: Áurea Maria Guimarães

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por Tânia Maria Rechia e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 08/04/2005

Assinatura:.....

Orientador

COMISSÃO JULGADORA:

ano
2005

**Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/ UNICAMP**

Rechia, Tânia Maria
R249i O imaginário da violência em minha vida em cor-de-rosa / Tânia Maria
Rechia. -- Campinas, SP: [s.n.], 2005.

Orientador : Áurea Maria Guimarães.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de
Educação.

1. Imaginário. 2. Violência. 3. Educação. I. Guimarães, Áurea Maria. II.
Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

05-43-BFE

Keywords: Social movements; Public space; Citizenship; Democracy; Education

Área de concentração: Educação, Sociedade Política e Cultura

Titulação: Doutor em Educação

Banca examinadora :

Data da defesa: 08/04/2005

Dedico este trabalho às minhas filhas

Agradecimentos

Primeira e imensamente, agradeço à Prof^a Dr^a Áurea Maria Guimarães, minha orientadora. Sem sua criteriosa e paciente orientação esta tese não seria *esta* tese.

A Santa, minha mãe querida.

A meus irmãos, Marcos, Paulo, Tiago, Maria Tereza, Sandra, Maria da Glória, Dalvino, Rui César e Luiz Carlos, que me ensinaram que sempre é possível resistir, de um jeito ou de outro, às diversas coações da vida e explorar infinitas possibilidades de existência.

A Francisco Cândido Amaral Schroeder, meu grande amigo, meu amor.

A Acir Dias, meu guia e amigo.

A Carmen Célia, amiga sempre presente.

RESUMO

Este estudo trata do imaginário da violência a partir do filme *Minha vida em cor-de-rosa*, de Alain Berliner. Define-se como uma pesquisa qualitativa, baseada nos pressupostos da fenomenologia. A partir das descrições de algumas seqüências do filme, escolhidas intencionalmente, procedeu-se a uma reflexão que buscou compreender e não explicar uma das modulações da violência, isto é, a violência sutil que impõe determinados papéis sociais. Os sentidos produzidos dizem respeito ao mito de Dionísio e à vítima expiatória — sentidos que nos levam a pensar que, apesar de nossa vida ser alicerçada em artifícios que produzem padrões comportamentais exemplares veiculados pelo cinema e pela televisão, há também possibilidade de recriar esses sentidos e escapar de todo domínio e controle, uma vez que os modos de socialidade existentes não são os únicos e nem tampouco definitivos.

Palavras-chave: imaginário; violência; imagem; educação

ABSTRACT

This study deals with violence imagery, as exposed in Alain Berliner's motion picture *Ma vie en rose*, and is defined as a qualitative research based on phenomenology presuppositions. From the description of some intentionally chosen scenes of that film, a reflection was made to understand, not to explain, one of violence's modulations, i. e., the subtle violence that imposes certain social roles. Senses produced refer to Dionysius myth and to expiatory victim — senses that lead to think that, no matter how our life is founded on artifices that produce exemplar behavioral patterns transmitted by movie and TV, there is also the possibility of recreating those senses and of escaping all domain and control, for existing sociality ways are not the only nor definitive ones.

Keywords: imagery; violence; image; education

SUMÁRIO

Introdução	<i>1</i>
<i>Capítulo 1 O transtorno de Ludovic</i>	<i>4</i>
Dionísio: o perturbador demoníaco	<i>7</i>
Infinitas e múltiplas existências	<i>18</i>
A vitalidade dos sonhos e das imagens	<i>22</i>
Sair de si	<i>26</i>
Sinceridades sucessivas	<i>32</i>
As banalidades da vizinhança	<i>33</i>
A fascinação pela magia	<i>39</i>
<i>Capítulo 2 Ludovic, um perigo para a ordem</i>	<i>42</i>
Saciando o apetite	<i>42</i>
As faces da violência	<i>45</i>
Anjos encantadores, demônios perversos	<i>49</i>
Vítima expiatória	<i>51</i>
A astúcia	<i>53</i>
A ritualização no espaço escolar	<i>55</i>
Desejo mimético	<i>56</i>
A relação do sagrado com a violência	<i>63</i>
A vingança	<i>64</i>
<i>Capítulo 3 Percurso para uma metodologia da compreensão</i>	<i>67</i>
O olho de peixe morto	<i>71</i>
O filme	<i>73</i>
Considerações Finais	<i>84</i>
Bibliografia	<i>87</i>
Filmografia	<i>99</i>

Introdução

Meu interesse em estudar o assunto da violência vem de longa data.

Creio que já comecei a ficar intrigada em compreender um pouco mais a violência já nas minhas séries iniciais, quando utilizava a “astúcia da submissão” (cf. MAFFESOLI, 1997, p. 100) e resistia a fazer tudo como os outros. Mas esse desejo acabou por adormecer, ou melhor, ficou latente. No curso de especialização, fiz uma monografia sobre a configuração das relações de poder no interior da escola em que enfatizava a possibilidade de se resistir aos diversos poderes externos. Neste período, ainda não tinha tido contato com as obras de Michel Maffesoli, mas defendia a possibilidade de “dobrar sem quebrar” as imposições do poder instituído.¹

Na dissertação, o desejo foi se esboçando de maneira um pouco mais clara. Tentei trabalhar com violência, mas, dadas às circunstâncias de orientação daquele momento, restringi meus estudos apenas ao tema da disciplina escolar. Mais tarde, procurei dar continuidade a meus estudos, concentrando-me no que realmente desejava, isto é, fazer uma reflexão sobre a violência sutil, velada, mascarada — dizendo melhor, a violência que impõe determinados papéis sociais.

Para tanto, escolhi uma narrativa fílmica de Alain Berliner. Procurei compreender e não explicar uma das faces da violência, uma vez que esta aparece sob diversas formas, dependendo do lugar e da época. Os sentidos produzidos a partir do estudo do filme fazem pensar sobre o que leva os homens a atos violentos.

¹ De acordo com Maffesoli (1997, p. 104), “sob as diversas imposições sociais, políticas e econômicas, pode-se dobrar sem quebrar, aceitar as ideologias ‘sem convicção’, acionar um

No primeiro capítulo, “O transtorno de Ludovic”, as imagens presentes no filme *Minha vida em cor-de-rosa* instigam o espectador a construir outras histórias entre um intervalo e outro. Imagens que conduzem à mitologia, aos sentidos de uma violência que sufoca nosso querer-viver. Nos sentidos que foram produzidos nessa reflexão, procurei mostrar a tensão que existe entre os mitos que se cristalizam em histórias com visões lineares e moralizantes e o que é fluido e criador, que nos permite “borboletear” entre nossas diversas facetas.

No segundo capítulo, “Ludovic, um perigo para a ordem”, destaquei o quanto o diferente incomoda e como a escola, no filme em pauta, não consegue acolher as diferenças e exerce a violência do “poder instituído”. A escola, como instituição, prega o respeito à diferença, mas não consegue vivê-la. No entanto, o querer-viver é teimoso e sempre brota das brechas das diversas dominações que ocorrem dentro e fora da escola. Compartilhei das idéias de René Girard (1990 e 2000), segundo o qual o homem é regido pelo instinto mimético gerador de muitos conflitos. Nas comunidades primitivas, os conflitos eram resolvidos pelo mecanismo do “bode expiatório” — mas seria essa uma prática restrita às comunidades primitivas?

No terceiro capítulo, “Percurso para uma metodologia da compreensão”, procurei mostrar que os filmes são um ponto de partida pertinente para uma reflexão sobre o imaginário da violência, uma vez que reproduzem modos de vida e expressam visões de mundo contagiantes. A imagem impregna-nos e faz com que achemos normais determinadas submissões ao poder instituído.

Todos temos a experiência de ser espectadores — com a experiência visual, com a experiência de ouvir uma narrativa. As imagens de um filme seduzem,

mecanismo de restrição mental, fazer ‘como se’ se aceitasse a moral estabelecida, as religiões dominantes e as diversas injunções sociais; tudo isso sem perder a singularidade”.

aterrorizam e nos fazem reencontrar emoções fortes de nossa infância. Enleiam-se ao que já sabemos, aos nossos desejos, às nossas fantasias e, nesse embaraço — das imagens cinematográficas com as imagens construídas pelo espectador —, muitos imaginários são construídos. Ancorei-me nas concepções de Durand (1983, 1989 e 1998), para quem o imaginário é uma rede de imagens que, em relação umas com as outras, vai dando sentidos ao mundo. Necessário assinalar que tais imagens não se organizam de qualquer modo, mas com certa lógica, com determinada estrutura. Portanto, o feitiço mítico de nosso imaginário vai depender da forma como arranjamos nossas fantasias. Da construção desse arranjo nasceria a possibilidade de melhorar um pouco mais esse mundo em que é tão difícil viver, pois podemos recriá-lo dia a dia. Como a imagem e o imaginário são assuntos estigmatizados na academia, procurei dialogar com a perspectiva fenomenológica, que não despreza a mitologia, a poesia, o épico e a arte, entre outros.

Acompanha este texto uma edição do filme *Minha vida em cor-de-rosa* com imagens de outros filmes: *Cría cuervos* (de Carlos Saura), *Os incompreendidos* (de François Truffaut), *Anna – dos 6 aos 18* (de Nikita Mikhalkov), *Thesis – Morte ao Vivo* (de Alejandro Amenábar) e *Onde fica a casa de meu amigo?* (de Abbas Kiarostami).

O Transtorno De Ludovic

Neste capítulo, descrevemos algumas imagens do filme. Imagens que levam o espectador a outras imagens, que, por sua vez, não só alimentam a imaginação, como possibilitam a criação de outras histórias para revolver a esclerose das formas estabelecidas e praticar outros valores que não são os ensinados. O mito de Dionísio é uma imagem que aparece para o espectador diante da narrativa fílmica de Alain Berliner. Esse deus, de caráter estranho e inquietante, quebra padrões estabelecidos, levando o espectador a pensar em múltiplas possibilidades de existência.

Buscamos, por meio das imagens do filme *Minha vida em cor-de-rosa*, compreender os sentidos da violência que ali aparecem — compreender sem qualquer preocupação de ordem normativa ou moralizante. Portanto, tentamos ir além da lógica do bem e do mal; buscamos “encontrar sentido nos sofrimentos públicos e privados, nas angústias e cinismos generalizados, nas violências descomedidas” (GIRARD, 1990, p. 12). A violência é uma “estrutura constante do fenômeno humano” (MAFFESOLI, 1987, p. 13) que não pode ser analisada “como fenômeno único. Sua própria pluralidade é a única indicação do politeísmo de valores, da polissemia do fato social investigado” (MAFFESOLI, 1987, p. 15). Portanto, “o importante é observar o aspecto estrutural, antropológico da violência” (MAFFESOLI, 2004, p. 61).

O diretor Alain Berliner mostra a distância que existe entre o mundo da criança e o mundo adulto, dominado por aparências, códigos sociais e idéias sobre o que é e o que não é normal. Em sua criação, este diretor observa os Fabre — uma família francesa composta por seis membros, o pai Pierre, a mãe Hanna e seus quatro

filhos Thom, Zoé, Jean e Ludovic —, sua vizinhança e uma terapeuta que tenta “educar” a sexualidade do menino Ludovic, o qual, ao expressá-la de um modo inesperado, incomoda e passa a ser alvo de grande vigilância. As atitudes de Ludovic marcam-no como alguém que se desviou do esperado. O personagem é visto como aquele que não se ajusta, que está fora do lugar, que estraga o “quadro”. Sua família inicia todo um trabalho para tentar mudar seu comportamento.

Ludovic (interpretado por Georges Du Fresne) não consegue entender por que suas ações causam tanto mal-estar na família e na vizinhança. Insiste em receber explicações de sua irmã Zoé, que lhe satisfaz a curiosidade e fala da diferença entre meninos e meninas mediante a biologia: os meninos têm cromossomos XY e as meninas XX.



Imagem 1: “As oportunidades de afirmarmos nossa liberdade são, naturalmente, limitadas pela liberdade dos outros, mas é preciso dizer, mesmo assim, que a incapacidade de ser livre é sempre o resultado da covardia e da passividade interiores, da falta de determinação em afirmarmos nossa vontade de acordo com a voz da consciência” (Andrei Tarkovski)

Ludovic fica feliz com a explicação e acredita que, de fato, é um “menino-menina” e o que está acontecendo com ele é “puramente científico”, ou seja, que um de seus cromossomos X caiu acidentalmente na lixeira de sua casa e que Deus ainda irá reparar esse erro, substituindo o seu Y por um X. Portanto, assim que ele receber seu X, poderá casar-se com Jérôme, filho do patrão de seu pai.

Nas primeiras cenas do filme, a família Fabre, recém-instalada num bairro de Paris, oferece uma festa para se integrar à nova vizinhança. Nessa ocasião, o filho caçula Ludovic aparece maquiado, com a roupa de princesa de sua irmã Zoé: um vestido cor-de-rosa com uma coroa de flores na cabeça. Diante dos olhares de vizinhos e vizinhas, os pais ficam constrangidos. Seu pai Pierre (interpretado por Jean-Philippe Ecoffey), diz: “Esse é Ludovic bom em disfarces! Sempre faz isso. Um disfarce”. A mãe, Hanna (personagem vivida por Michèle Laroque), dirige-se a Ludovic e o admoesta com brandura: “Ludovic, o que deu em você?”. Depois, já lavando o seu rosto, acrescenta que, como ele já tem 7 anos, não deve se vestir como mulher, mesmo sendo engraçado.

A forma que Ludovic escolhe para se apresentar perante os vizinhos e as vizinhas revela a escolha de um estilo. A forma levanta uma moldura que corresponde à idéia de fazer surgir aquilo que é, sem integrá-la a um dever-ser. A novela preferida de “Ludo”, sua maquiagem, sua dança, todos esses “nadas” que mostram suas escolhas tomam uma “forma” que podemos observar no filme. Pam, a heroína da novela, inspira o gosto, os desejos e os interesses do menino, que imita seu modo de dançar e participa de maneira mágica do mundo de sua heroína.



Imagem 2: “Aquele que usa uma roupa curva-se a um modo de viver especial” (Michel Maffesoli)

Dionísio: o perturbador demoníaco

Em uma das maneiras possíveis de ver o filme em questão, Ludovic alegoricamente alude a Dionísio, o espírito demoníaco que perturba as verdades canônicas. Ludovic instaura a desordem em sua família e no bairro onde mora, mas também funda a circulação própria da vida, pois sua presença em diversas situações no filme propicia a alegria da dança da música pop de Dominique Dalcan, música que é a canção tema da boneca Pam (uma espécie de Barbie). Avó, pai e mãe assimilam gestos e expressões corporais de Pam que a novela televisiva inseriu no contexto familiar. A música que atravessa as imagens de *Minha vida em cor-de-rosa* contagia seus personagens, que também imitam a dança da boneca.

A imagem é antes de tudo um vetor de comunhão, ela interessa menos pela mensagem que deve transportar do que pela emoção que faz compartilhar. Nesse sentido, a imagem é, de parte a parte, orgíaca, *stricto sensu* passional (*orge*), ou ainda estética: seja qual for seu conteúdo, ela favorece o sentir coletivo (*aisthesis*) (MAFFESOLI, 1995, p. 93-94).

A imagem, o simbólico, o imaginário, a imaginação exprimem o que Maffesoli chama de hiper-racionalidade, que agrega os sonhos, o lúdico, o onírico e as fantasias. Estes elementos parecem ser mais interessantes para descrever o real ou o “hiper-real” que atua na vida social. Seria o “mundo imaginal”, que vai constituir o real contemporâneo. Portanto, a imagem está mais próxima do “real” do que o racionalismo ocidental gostaria de apreender (cf. MAFFESOLI, 1995, p. 89 e seguintes).

Não presenciamos inúmeras pessoas que choraram desesperadamente por ocasião da morte trágica de uma princesa inglesa? E na de um piloto brasileiro de carros de corrida da Fórmula 1? Gente de diferentes lugares pranteou essas personalidades como se fossem seus entes queridos. Contágio afetivo? Sim. Participamos com o outro de uma emoção comum. Chorar junto também é um modo de formar o vínculo social. Por meio da imagem, participamos magicamente do sentir do outro, de “uma emoção que cimenta o conjunto” (MAFFESOLI, 2000, p. 21). Que tipo de comunhão é essa?

A tela de televisão favorece uma espécie de comunidade. Poderia ser a comunidade dos que vão a um lugar preciso (casa, café, local público), ver juntos a televisão, mas também poderia ser a comunidade invisível de todos aqueles que, em um país ou, às vezes, no mundo inteiro, vão vibrar, em uníssono, pelas felicidades e malogros dos heróis de folhetim da moda (MAFFESOLI, 1995, p. 130).



Imagem 3: “Todos nós vivemos num mundo imaginário, criado por nós. E assim, em vez de desfrutarmos de seus benefícios, somos vítimas de seus defeitos” (Andrei Tarkovski)

Por meio da imagem, as pessoas aproximam-se e se emocionam coletivamente. A pregnância da imagem faz com que o mundo de Pam volte incessantemente à mente do personagem Ludovic. Este, ao conhecer o quarto da irmã de Jérôme, coloca um vestido de cetim cor-de-rosa da menina, já falecida, e simula um casamento de Pam com Ben, cerimônia em que o padre é um urso de pelúcia. A mãe de Jérôme, Lisette, ao ver a cena, desmaia. Hanna, ao ver “Ludo” em trajes femininos, dirige-se a ele com um olhar de repreensão. E o garoto, diante da situação, imagina Pam chegando pela janela para socorrê-lo.

Sua “Deusa Fantasia” sentada na janela, usa com a mão caprichosa sua arma mágica. Soprando um pozinho brilhante, faz surgir uma corda que amarra Hanna e Lisette, imobilizando-as.²



Imagem 4: “Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova” (Gaston Bachelard)

Sua imaginação se superexcita e, de súbito, surge-lhe aos olhos uma vida nova e encantadora, na qual é possível voar! Eles, Ludovic, Jérôme e Pam, saem

² Eliade (1991, p. 87-113), ao estudar palavras que designam a ação de “amarrar”, observa que sua etimologia confirma que a ação de amarrar é “essencialmente mágica”. A etimologia de “amarrar” em turco-tártaro (*bag*, *baj*, *boj*) significa, ao mesmo tempo, “feitiçaria” e “amarra”, “corda”. Em grego, significa “amarrar firmemente” e também “amarrar por um encanto mágico, fazendo um nó”. No latim, *fascinum* (“encanto”) tem parentesco com *fascia* (“faixa, ligadura”) e com *fascis* (“liga”); *ligâre* (“atar”) e *ligâtûra* (“ação de amarrar”) significam também “encantar” e “encanto”. Em sânscrito, *yukti* é “atar, ligar”, com o sentido de meios mágicos. Amarrar também alude a Ananke (“coação, violência”; cf. BRANDÃO, 1991a, p. 61). Estamos amarrados às convenções sociais que foram construídas por nós mesmos para controle e organização das relações sociais.

voando pela janela, rindo alegremente, observando lá embaixo casas e veículos. Ludovic contempla-se sendo arrastado para casa por sua mãe.

A imaginação liberta-nos da evidência do presente imediato, motivando-nos a explorar possibilidades que virtualmente existem e que devem ser realizadas. O real não é só um conjunto de fatos que oprime; pode ser constantemente ressignificado em outras dimensões. As atitudes do personagem Ludovic expressam libertação de interditos, tabus, convenções sociais, padrões comportamentais que nos violentam todos os dias. Ele revolve a esclerose das formas estabelecidas no instituído. Assim como Dionísio, Ludovic está sempre “borboleteando” entre as suas diferentes facetas.



Imagem 5: “É pela duplicidade, mais ou menos consciente, que os indivíduos aparentemente integrados à ordem social guardam uma certa distância que lhes permite sobreviver às diversas imposições dessa ordem” (Michel Maffesoli)

A cena em que há dois Ludovics, um voando e outro sendo levado para casa pela mãe, faz-nos pensar no personagem como elo entre regime diurno e noturno. O

dia, representado pelos fazeres sociais, o trabalho, a escola, a socialização entre os vizinhos. A noite, a explosão quase consciente da vontade do personagem em ser realmente o que ele é. Neste caso, a atitude do personagem é considerada, pela família e pela vizinhança, como fraqueza e baixeza própria da devassidão mundana e noturna. Mas não podemos esquecer que o “cheiro de santidade” e o de “enxofre” caminham *pari passu* (cf. MAFFESOLI, 2004, p. 119). Dionísio está relacionado ao mundo da noite, pois “a noite permite a exacerbação de todas as paixões e a intensificação de todos os excessos” (MAFFESOLI, 1985, p. 131).

As imagens do filme aludem a um imaginário dinâmico construtor de outras histórias...

Lisette: contida; disciplinada; comedida. Seus gestos e suas falas expressam isso. Parece um eco do marido — parece não, é! Ao falar ou bater palmas, olha para ele como se precisasse de aprovação. É bom lembrarmos que o “excesso de contenção pode facilmente transformar-se em seu contrário”; e mais: pessoas assim “tornam-se amantes libertinos apaixonados que se entregam à luxúria com a mesma energia utilizada na disciplina e domínio de seus corpos” (MAFFESOLI, 1985, p. 60-62). A qualquer momento podem trair suas idéias e se comprometer em situações escandalosas! A vida de Lisette lhe pesa e a aborrece; por isso, persegue Ludovic com uma calada e implacável hostilidade.

Na aparência, ela é terna, porém é trágica e atormentada por dentro. Sempre se sente culpada. Se a olham de forma diferente, já se pergunta o que andou fazendo... Caminha no meio da multidão de cabeça baixa, esbarrando a torto e a direito nos passantes. A vida de Lisette é norteadada pelo medo: tem medo de ser identificada com o que é considerado mal, tem medo de apanhar... Tem horror a castigos físicos. Quando criança, tinha medo de que seu nome fosse anotado para receber uma punição. Não que

ela tenha vivido em tempos de castigos físicos na escola, não! Os castigos eram muito mais sutis. Seu medo começou por se perceber diferente dos demais. Sua diferença parecia insignificante, mas as situações que ela viveu, pelo medo de não conseguir escrever rápido, por não conseguir acompanhar seus colegas, tomou proporções em sua vida inimagináveis. Ela queria apenas ser igual a todos, quem sabe apenas mais um carneiro. Tinha um receio doentio de parecer desobediente e, exatamente por isso, praticava de modo servil a rotina de casa e da escola. Aprendeu cedo a baixar os olhos diante dos outros. A sensação de que estava sendo emparedada viva começou ali, numa circunstância aparentemente banal. (É impressionante como certos acontecimentos considerados insignificantes tomam vulto e perturbam nossa vida composta de pequenos nada que a gente vive um a um...)

Também aprendeu que não poderia se revoltar contra nada! Antes de realizar qualquer vingança, esconde-se na sua toca extremamente apertada e reencontra as emoções fortes de sua infância. Quando menina, em seu quarto à noite, apesar do medo, não conseguia tirar os olhos de um manequim que ali estava. Na penumbra da noite, ele tomava uma forma estranha e inquietante, para não dizer medonha... A janela tinha vidros que pareciam escamas de peixe. Destas imagens, que ela insistia em ficar olhando, apesar do medo, muitas outras imagens apareciam. Imagens que se transformavam a cada olhar. Tinha medo. Escondia-se debaixo do edredom e rezava.

Lisette também não grita. Habitua-se a falar baixinho na presença dos chefes. Nos seus trinta anos de vida, convenceram-na de que só podia se mexer pela vontade dos outros, de que era um títere. Ela não se movimenta e, precisamente por isso, não sente as cadeias que a prendem. Passa quase toda a sua existência a mover-se como uma peça de relógio cansado. Suas rodas velhas, de dentes gastos, entrosam-se mal a outras tantas rodas velhas, de dentes igualmente gastos.

Ela sente inveja de Ludovic, pois, apesar de tentarem silenciá-lo, ignorando suas curiosidades, seus saberes e suas fantasias, ele continua a explorar mais possibilidades de vir a ser. O querer-viver de Ludovic sempre se reveste de novas formas, ele surpreende constantemente. Já Lisette... Está sempre de luto pelos gostos a que se obrigava a renunciar...



Imagem 6: “Não só quem nos odeia ou nos inveja / Nos limita e oprime; quem nos ama / Não menos nos limita” (Fernando Pessoa)

Por sua resistência e por sua insistência em ser o que gostaria de ser, tentando subverter o instituído, Ludovic lembra Dionísio ou Baco, “o Rebento”, o deus do êxtase e do entusiasmo.³ Do amor de Zeus⁴ por Perséfone⁵ nasceu o primeiro Dionísio

³ Dionísio é um deus fundamentalmente agrário: deus da vegetação, das potências geradoras. Portanto, suas festas mais populares ocorriam de acordo com o calendário agrícola. Dionísio tem formas variadíssimas e, como a semente, morre para dar novos frutos. É o deus da *metamórphōsis*, o deus da

(BRANDÃO, 1991a, p. 286), conhecido como Zagreu, “O Grande Caçador”. Sendo o preferido do pai dos deuses e dos homens, seria o sucessor no governo do mundo, se não fosse a raiva, o ciúme e a perseguição de Hera, esposa de Zeus. Com o intuito de protegê-lo, Zeus confiou-o aos cuidados de Apolo e dos Curetes, que o esconderam na floresta. Mas a ciumenta Hera o descobriu e encarregou os Titãs de raptá-lo e matá-lo. Atraído por brinquedos místicos — ossinhos, pião e espelho —, o pequeno Zagreu caiu na mão dos Titãs, que o fizeram em pedaços, cozinham sua carne num caldeirão e o devoraram. Zeus fulminou os Titãs, e de suas cinzas nasceram os homens.⁶

Contudo, sendo um deus, Dionísio não morre: expressa a permanência do ciclo da vida que sempre renasce, e ele renasce do próprio coração. Diz o mito que a

transformação. Assombra pela multiplicidade e pela novidade de suas transformações. Está sempre em movimento (cf. BRANDÃO, 2001, p. 113-140).

⁴ Um dos nomes dados ao pai da criança é Hades. Em uma das versões deste mito, consta que o marido de Perséfone também se chamava Zeus Catactônico, “Zeus subterrâneo”. Zeus seduziu a própria filha (cf. KERÉNYI, 1998, p. 194).

⁵ Há muitas versões e variantes na mitologia grega sobre o mito da rainha do Hades. Em Chevalier & Gheerbrant (1989, p. 713), consta que Perséfone, filha de Zeus e de Deméter, “passava três estações na terra e uma no inferno”, simbolizando assim a alternância das estações: “Por três meses ao ano ela se transforma na companheira de Hades, deus dos Infernos, seu tio, seu raptor e seu marido”. Em Brandão (1991a, p. 267), “Perséfone crescia feliz entre as ninfas [...] quando um dia seu tio Hades, que a desejava, a raptou com o beneplácito e auxílio de Zeus”. Deméter procura desesperadamente sua filha pelo mundo inteiro e, após, intensas buscas, toma conhecimento do paradeiro de sua filha através de Hélios, o Sol, que tudo vê. Exasperada com Zeus e Hades, decide não mais voltar ao Olimpo e renuncia a suas funções divinas (era a deusa da vegetação) até que sua filha fosse devolvida. Zeus envia mensageiros para pedir seu regresso; a deusa não só se recusa a voltar, como não permite o crescimento da vegetação até a devolução de sua filha. A ordem do mundo estava ameaçada, e Zeus pede a seu irmão que devolva Perséfone. O rei do Hades atende a sua vontade, mas antes coloca na boca de sua esposa uma semente de romã (símbolo da fertilidade), o que a impediria de deixar a “outra vida”. Chegam a um acordo em que Perséfone “passaria quatro meses com o esposo no Hades e oito com a mãe no Olimpo e na terra, ou seis com cada um deles”.

⁶ Nos quais elementos demoníacos coexistem com elementos divinos: são os dois lados no ser humano, o bem e o mal. A parte titânica seria a matriz do mal e, como os Titãs comeram Dionísio, haveria também um lado bom em cada homem ou em cada mulher.

princesa Sêmele, ao engolir o coração do primeiro Dionísio, engravidou do segundo Dionísio. Entretanto, numa das principais variações deste mito, é Zeus quem engole o coração do filho e depois fecunda Sêmele. Hera, ao tomar conhecimento do fato, decide eliminá-la. Como? Transformando-se na ama da princesa tebana, aconselha-a a pedir a Zeus que se lhe mostrasse todo o esplendor. Zeus adverte que este pedido seria mortal: Sêmele, como ser humano, não pode suportar a epifania de um deus imortal. Contudo, como havia jurado não contrariar seus desejos, apresenta-se com seus raios e trovões e incendeia o palácio da princesa, que morre carbonizada. Zeus tira com pressa o feto ainda imaturo do ventre da amante e o coloca em sua coxa, para que se complete sua gestação.

Ao nascer, Hermes o acolhe e, por ordem de Zeus, o leva até ao casal Ino (uma das três irmãs de Sêmele) e Átamas. O pequeno Dionísio é vestido com roupas femininas, para que a ciumenta Hera não o reconheça. Mas a esposa de Zeus não se deixa enganar. Irritada com o acolhimento do filho de uma união clandestina, adúltera do esposo, enlouquece o casal.⁷ Para Junito Brandão, a perseguição a Dionísio insere-se na perseguição à vítima sacrificial. Essa perseguição, do ponto de vista mítico, faz parte de um rito iniciático e catártico (BRANDÃO, 2001, p. 116). Dionísio Ctônio, o “subterrâneo”, possui uma dimensão simbólica inesgotável capaz de alimentar ricamente nosso imaginário.

Assim como Dionísio, Ludovic representaria

as forças obscuras que emergem do inconsciente, pois que [Dionísio] se trata de uma divindade que preside à liberação provocada pela embriaguez, por todas as formas de embriaguez, a que se apossa dos que bebem, a que se apodera das multidões

⁷ Ino lança seu filho caçula, Melicertes, num caldeirão de água fervente. Átamas mata o filho mais velho, ao confundi-lo com um veado. Ino atira-se ao mar com o cadáver de Melicertes. Átamas é expulso da Beócia.

arrastadas pelo fascínio da dança e da música e até mesmo a embriaguez da loucura com que o deus pune aqueles que desprezam seu culto (BRANDÃO, 2001, p. 140).

Dionísio, ou um santo cristão, ou um herói, são figuras míticas, são “tipos” de caráter social que possibilitam uma estética⁸ comum, são figuras que favorecem “forte sentimento coletivo [...] e que servem de receptáculo à expressão do ‘nós’” (MAFFESOLI, 2000, p. 15). A figura de Dionísio seria o “mito encarnado” contemporâneo. Em outras palavras, é a

figura que garante a cristalização de uma multiplicidade de práticas e fenômenos sociais que, sem isso, seriam incompreensíveis [...] Saber “dionisíaco” é aquele que reconhece essa ambiência emocional, descreve seus contornos, participando, assim, de uma hermenêutica social que desperta em cada um de nós o sentido que ficou sedimentado na memória coletiva (MAFFESOLI, 1998, p. 192).



Imagem 7: “Prometeu está dando lugar ao efervescente Dionísio!” (Michel Maffesoli)

⁸ Utilizamos a palavra “estética” como Michel Maffesoli, que a define como “aquilo que me faz experimentar sentimentos, sensações e emoções com os outros” (MAFFESOLI, 1995, p. 128).

Infinitas e múltiplas existências

Numa passagem do livro de Hermann Hesse intitulado *Sidarta*, dois velhos amigos reencontram-se e conversam sobre várias coisas. Govinda quer saber se Sidarta encontrou a paz que tanto procurava. Enquanto Sidarta conta o que aprendeu nos anos que experimentou de tudo, Govinda

já não enxergava o semblante de Sidarta, seu companheiro. Em vez dele via outros rostos, centenas, milhares, que todos eles apareciam, sumiam e todavia davam a impressão de estar presentes simultaneamente, rostos esses que a cada instante se modificavam e renovavam e, contudo, eram sempre Sidarta. Via a cabeça de um peixe, uma carpa, com a boca semi-aberta em infinita dor, peixe agonizante, de olhos vidrados. Via o rostinho de uma criança recém-nascida, vermelho, enrugado, a ponto de chorar. Via a fisionomia de um assassino, no momento em que varava com a faca o corpo de sua vítima e, ao mesmo tempo, via esse criminoso a ajoelhar-se, algemado, para que o algoz o decapitasse com um só golpe de terçado. Via os corpos desnudos de homens e mulheres, entrelaçados em posições de embates de desvairado amor. Via cadáveres prostrados, imóveis, gélidos, vazios [...]. Via divindades, Crisna, Agni... Via todos esses vultos e rostos ligados entre si por milhares de relações, cada qual a acudir o outro, a amá-lo, a odiá-lo, a destruí-lo, a pari-lo de novo (HESSE, 2003, p. 123).

Este trecho do romance de Hesse expressa muito bem o que pensamos ser sociedade, coletividade: exuberância de aparições efêmeras, inúmeros rostos misturando-se, confundindo-se, onde “tudo tem a ver com tudo mais” (Otávio Paz, *apud* MAFFESOLI, 1985, p. 88), “uma multiplicidade de facetas que fazem de cada um o microcosmo, a cristalização e expressão do macrocosmo geral” (MAFFESOLI, 2000, p. 15).

São rostos que possuem uma tênue camada, uma máscara quase transparente. Sim. Essa máscara é o rosto de Sidarta. E é o de Ludovic. Essa máscara também pode ser o nosso rosto. Nossos ancestrais estão ali no nosso semblante. Infinitas e

múltiplas existências marcam o nosso rosto. Rosto insondável, um rosto que não pode ser exaurido por nenhum tipo de determinação, classificação ou explicação. “O ‘eu’ é feito pelo outro, em todas as modulações que se pode dar a essa alteridade. Esse outro poderá ser Deus, a família, a tribo, o grupo de amigos [...] ‘outros’ que pululam em mim” (MAFFESOLI, 1996, p. 306).



Imagem 8: “A função da imaginação é, antes de mais nada, uma função de eufemização, porém, não simplesmente ópio negativo, máscara que a consciência veste diante da horrível figura da morte, mas, ao contrário, dinamismo prospectivo que, através de todas as estruturas do projeto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo” (Gilbert Durand)

Ludovic, ao desestabilizar a “harmonia” da ordem familiar e do bairro, perturba sobremaneira. Seus pais, desejosos de que se defina sua sexualidade, encaminham-no para uma terapeuta. Esta mais tarde o dispensa do tratamento, pois ele permanece calado por várias sessões e, assim, não adianta prosseguir. Exasperada com a decisão da terapeuta, Hanna pergunta a Ludovic se ele decidiu arruinar a vida de sua família. Quantas vezes não nos deparamos com a chateação de constatar que um “especialista” não consegue revelar o porquê de nosso comportamento? Nossa expectativa é “superar o mal” que nos incomoda. Esperamos que o especialista nos

esclareça o obscuro, que explique o inexplicável. “Explicar, palavra-chave do monoteísmo, retirar as dobras ou pregas (*ex-plicare*) da opacidade humana” (MAFFESOLI, 2004, p. 105). Classificar. Discriminar. Normatizar. Controlar. Dominar classificando, podando todas as singularidades que não se adaptam ao nosso modelo teórico, esquecendo que não se pode explicar nem o homem, nem a sociedade de forma absoluta, por meio de nenhum tipo de determinação. Impossível reduzi-los a categorias ou paradigmas teóricos definitivos. A classificação produz um círculo vicioso e sufocante. Talvez possamos aprender a ser mais cautelosos com as classificações genéricas das pessoas e dos pensamentos e nos deleitarmos com a riqueza dos detalhes.



Imagem 9: “De todos os deuses do Olimpo, Dionísio é a figura mais difícil de definir. Por mais que examinemos suas origens, os episódios de sua infância, seu aspecto físico, seu caráter, seu lugar na cidade, a utilização simbólica que se fez dele ao longo da história ou as interpretações dos mitólogos, o deus nos escapa. Rico, complexo e fugidio, ele é o deus das metamorfoses. Ele é inatingível” (*Dicionário de mitos literários*)

Lisette herdou da tradição hebraico-cristã o hábito de fazer confissão. Ela se desvenda, revela-se para outros e, especialmente, para especialistas. Cresceu ouvindo que, um dia, iria para o céu, onde seria recebida com música celestial. Os mitos que decalcaram sua existência — por exemplo, o mito de Moisés, que heroicamente conduziu o povo do Egito para a Terra Santa — fazem-na imaginar que em sua vida sempre aparecerão heróis. Um dia, alguém virá salvá-la de sua vida morta.

Cedo aprendeu a confessar e que é pecado soltar as rédeas de suas fantasias. Grande parte de sua vida é inquisitorial e, toda vez que lhe perguntam sobre sua vida, engole em seco procurando no ar os fragmentos de uma existência espalhada. E aí... Às vezes acontece de ela não ter respeito pelo seu sofrimento... Falta-lhe pudor em suas palavras e traz sua história para a praça pública...

Lisette esquece que é perigoso desfiar o novelo de suas lembranças... Algumas podem vir, agarrá-la pelo pescoço e a sufocar até a morte! Ela não consegue enxotar suas lembranças mais lúgubres. Também não sabe que, entre as coisas que guardamos em nossas lembranças, há algumas que contamos apenas para os nossos amigos. Há outras que nem para amigos, só para nós mesmos e... bem secretamente. Mas há ainda coisas que não conseguimos confessar nem para nós mesmos. Aliás, é possível ser totalmente sincero consigo mesmo? O homem, quando fala de si mesmo, inverte, subverte, transtorna sua história...

Ludovic incomoda porque não conseguem arrancar dele uma confissão. Ele é ambíguo. É menino-menina. Para os valores do grupo em que está inserido, isto é inaceitável, porque vivemos em uma sociedade regida pela lógica do “dever-ser” que, na visão de Maffesoli (1985, p. 21), neutraliza as diferenças e “determina caminhos de um indivíduo ou de uma sociedade”.

Continuemos a perseguir as imagens do filme, transformando-as.

Ludovic, nosso Dionísio, foi tomado por virulento rancor contra a lógica do dever-ser infantil e resolveu não perdoar nem esquecer as faltas que lhe fizeram. Em casa, anda de lá para cá nervosamente, como uma formiga desnorteada ou como quem tem o diabo no corpo e planeja uma vingança. Sua casa é tão pequena que até seus pensamentos parecem ficar estreitos. Está inquieto e atormentado. Quando o cozinham, picaram-no em pedaços, ele experimentou o abismo da alma, atingiu uma profundidade inimaginável... Mas ele é Dionísio! Não morre e também tem seus momentos de glória. Sua vida é assim: ora contempla o ápice, ora o abismo. Bem, por ora ele desiste da vingança, pois não está em condições de atirar a primeira pedra.

A vitalidade dos sonhos e das imagens

O imaginário, como produção individual e coletiva, é o depositário da memória que a família e os vizinhos recolhem de seus contatos com o cotidiano. Nessa dimensão, identificamos as diferentes percepções dos personagens em relação a si mesmos e de uns em relação aos outros, ou seja, como eles se visualizam como partes de uma coletividade. Assinalamos que o diretor do filme, ao contar a história, tenta transmitir por meio de imagens cinematográficas o imaginário infantil, tenta atingir as aspirações, os medos, as esperanças e a alteridade do menino. O imaginário social se expressa por ideologias e utopias, e também por símbolos, alegorias, rituais e mitos. Tais elementos plasmam visões de mundo e modelam condutas e estilos de vida, em movimentos contínuos e descontínuos de preservação da ordem vigente ou introdução de novas configurações dos códigos sociais. A imaginação social, além de fator regulador e

estabilizador, também é a faculdade que permite que os modos de socialidade⁹ existentes não sejam considerados definitivos, os únicos possíveis, e que possam ser concebidos outros modelos. Não podemos esquecer a força das imagens na vida de todos nós, uma vez que fazem parte de nossa vida. O cinema, a televisão, a música afetam nossos comportamentos. Almeida (1999a, p. 47) assinala que, no manual de retórica do século XVI *Ad Herennium*, existem “duas espécies de memória: uma natural e uma artificial. A memória natural é nata, juntamente, com o pensamento, e a memória artificial é aquela ‘potencializada’ ou consolidada pela Educação”. O autor também afirma que “em todos os gêneros, mesmo em seu gênero ‘cult, artístico, intelectual’, o cinema e, também, a televisão, revelam-se uma *arte da memória*” (ALMEIDA, 1999a, p. 55; grifo do original). Mais adiante, o mesmo autor anota: “Grande parte do que as pessoas conhecem hoje e entendem como verdadeiro, só o conheceram por imagens visuais e verbais” (ALMEIDA, 1999a, p. 56).

É necessário ressaltar que as imagens não são inocentes, desprovidas de um sentido ideológico. A imagem é a arena onde ocorrem confrontos de valores sociais

⁹ Em *A conquista do presente*, Maffesoli (2001a, p. 9) advoga uma sociologia que vê no cotidiano um banquete para a análise social — um banquete porque possibilita compreender de forma mais profunda a vida social. São os pequenos acontecimentos do dia-a-dia “os responsáveis pela perduração da coesão societal”. Maffesoli (1985, p. 17) diferencia entre *social*, *societal* e *socialidade*. Quando emprega o termo “social”, quer designar uma forma analítica de entender o mundo determinado pelas normas econômicas e políticas. Para Maffesoli, “o *social* tem como lógica o *dever-ser*, determinando os caminhos dos indivíduos nos partidos, nas igrejas, nas escolas, nas associações, em todos os grupos estáveis”. Maffesoli (1985, p. 17) utiliza o termo “societal” quando deseja enfatizar o “ser-junto-com”. Para ele, essa diferenciação é necessária para distinguir “de um social já gasto” caracterizado pela “simples associação racional”. Já a *socialidade* se exerce no insignificante, no banal, em tudo o que escapa à finalidade macroscópica. É uma forma analógica de entender a realidade, rica de múltiplas possibilidades uma vez que se organiza entre dois pólos: a aceitação e a resistência. “A *socialidade*, por sua vez, fundamenta-se nos diversos papéis que cada pessoa representa não só, por exemplo, na sua atividade profissional, mas também no seio das diversas tribos” (GUIMARÃES, 1996b, p. 75).

contraditórios, conflitos de classe, relações de poder e de dominação ou de resistência às imposições sociais. A imagem penetra em todas as relações dos indivíduos, são tecidas por uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios.

Os meios de comunicação trabalham na construção e na modificação do imaginário social. Com a realização de pesquisas sobre as expectativas das novelas, anúncios, filmes, notícias, etc. levantam-se informações sobre as necessidades materiais e simbólicas do grupo-alvo, bem como seus desejos e seus sonhos, suas crenças e fantasias.

Ao longo das narrativas fílmicas, cria-se um outro mundo, feito de imagens e palavras capazes de construir diferentes percepções. O cinema, sendo obra de ficção, pode explorar a animalidade que está latente em cada um, a crueldade, o prazer, o desejo, causando por vezes, sobressaltos nos moralistas de plantão. O cinema, a música, a fotografia não temem ilustrar, “epifanizar a parte obscura da natureza humana” (MAFFESOLI, 2004, p. 43). Aliás, cabe assinalar que as modificações que ocorrem no homem não são decorrentes apenas das formas de produção de subsistência, mas também da construção de seu imaginário. E pode-se dizer que é mediante o imaginário que nos identificamos e assumimos diferentes papéis sociais.

Neste caso, mostrar um filme não é simplesmente uma questão de entretenimento, mas uma escolha política. Na fabricação de imagens, fabrica-se política para diferentes classes.

Os programas de televisão e os filmes comerciais expressam, em imagens e palavras, valores e mensagens diversas e participam, de diferentes maneiras, da grande construção mítica da sociedade contemporânea. Participam tanto da narração quanto mostram-se como figuras morais e modelares de virtudes e vícios. Lugares, homens e mulheres reais transcritos pela linguagem da televisão em signos da

realidade. Dessa linguagem, que expressa a realidade com signos da própria realidade, decorre a credibilidade quase total do espectador naquilo que vê nas telas e que acredita ser real e verdade (ALMEIDA, 1999a, p.12).

Ludovic, imerso no “tormento da escolha”,¹⁰ manifesta indícios de conformidade. Na cena em que encontra Sophie, sua vizinha e colega de escola, imita os meninos: coça os genitais, num gesto caricato; vai ao seu encontro e tenta beijá-la. Sophie o repudia e diz que não beija “menina”. Ludovic tenta representar seu papel na teatralidade geral, busca agir de forma a integrar-se ao corpo societal, mas logo desiste e continua vivendo ao sabor de suas fantasias.

Sensível, tímido e condescendente, em nosso imaginário pessoal Ludovic é capaz de fazer muitas concessões, pode até conformar-se com muitas coisas, inclusive com aquelas que são contrárias às suas convicções, mas só até um certo limite, pois ele possui convicções íntimas que nenhuma circunstância é forte o suficiente para obrigá-lo a transpor.

Ludovic projeta seus sonhos na boneca Pam. Atraído pelo mundo da boneca, cria para si um mundo onde é uma menina. Berliner, ao comentar seu filme, afirmou que “as crianças vivem em um mundo de possibilidades, poético, onde a fronteira entre sonho e realidade não existe. Já a visão adulta é dominada por aparências, códigos sociais e idéias sobre o que é e o que não é normal” (Berliner, cit. por RIZZO, 1998, p. 58). Nesta rede imaginária, é possível observar a vitalidade histórica das criações dos sujeitos — isto é, o uso social das representações e das idéias.

Os sonhos que se projetam sobre a estrela cinematográfica da moda, sobre o esportista famoso ou sobre a equipe ganhadora, o mecanismo de participação mágica que me faz

¹⁰ Maffesoli (1996, p. 174-175) ressalta a importância de considerar a imitação na vida social. A imitação liberta o indivíduo “dos tormentos da escolha”, liberta o indivíduo “de toda responsabilidade ética ou estética”. Portanto, segundo este autor, a atração da moda não é insignificante.

fremir ao sorriso cotidiano da apresentadora de televisão, as diversas adesões aos gurus religiosos ou intelectuais, em suma, atribuindo-se a esse termo seu sentido pleno, a atração que a moda exerce, tudo isso leva a criar um ambiente emocional, cujas vibrações são lidas na superfície das coisas, um ambiente que encontra sua expressão em uma crescente estetização da existência (MAFFESOLI, 1995, p. 145).

Sair de si

Os adeptos de Dionísio acreditavam sair de si pelo processo do *ékstasis*, o êxtase. Esse sair de si significava uma superação da condição humana, “[...] a descoberta de uma liberação total, a conquista de uma liberdade e de uma espontaneidade que os demais seres humanos não podiam experimentar” (BRANDÃO, 2001, p. 136).



Imagem 10: “Somente na dança eu sei contar a parábola das coisas mais altas” (Friedrich Nietzsche)

Ludovic sonha bastante. Sonha acordado. Sonha dormindo. Em seus sonhos, em seus devaneios, consegue penetrar num mundo espiritual incomparavelmente mais rico que sua condição profana, onde querem dele o que ele não pode dar: um comportamento planificado. Aliás, “cada um dá o que tem. O guerreiro dá a sua força; o comerciante a sua mercadoria; o mestre, a sua doutrina; o pescador, os seus peixes” (HESSE, 2003, p. 57). Nosso personagem oferece suas brincadeiras, sua dança, sua autenticidade, sua coragem em ser o que gostaria de ser.

Ludovic adora brincar com sua boneca Pam. Para ele, fantasia e realidade confundem-se o tempo todo. Vive dançando a canção-tema da boneca. Através da imagem televisiva, participa de maneira mágica do mundo da Pam. Os Fabre, no início, não se preocupam. Hanna, a mãe, acha que, para a idade, o comportamento de seu filho é normal. Já Pierre parece temer que seu filho seja homossexual; para complicar mais ainda, Jérôme é filho de Albert, seu chefe no trabalho. Albert vê o relacionamento de Jérôme e Ludovic como risco de perder mais um filho. Pela ameaça que Ludovic representa para o sonho de pureza de Albert, Pierre acaba sendo despedido de seu novo emprego.

Ao imaginar, Ludovic usa de astúcia para lidar com a estruturação social que atribui a cada um funções precisas que não devem ser transgredidas. Seus conflitos funcionam como uma mola propulsora e ativadora do campo de seu imaginário.

Casa da avó. Pam voando. O cenário parece uma maquete feita para uma boneca. Pam acena para o telespectador, emitindo seus brilhos mágicos. Desce até uma das casinhas e dança, fazendo sua coreografia do tema musical da novela. Junta suas mãos caprichosas e sopra. Esse sopro esparge mais brilhos mágicos. Surge Ben. Flores. Pedido de casamento. Abraço. Canção-tema toca ao fundo.



Imagem 11: “Os filmes não estão amarrados a uma realidade única, antes abrem diante de nós muitos mundos possíveis que se nos apresentam tão vividamente que temos a sensação do que é estar neles” (Felipe Monteiro)

Assistindo à novela, Ludovic também dança como Pam. Por meio da imagem, este personagem participa de maneira mágica do mundo de Pam. Sua avó Elizabeth entra na sala e depara-se com a cena. No primeiro momento, parece surpresa. Depois, começa a dançar junto com o garoto.

“Ludo”. Avó. Caixinha de música. Bailarina dança. Encanto. Elizabeth deseja ser como ela. Magra e sem rugas. Vestida de bailarina? Ficaria ridícula? Elizabeth diz a “Ludo” que, para não parecer ridícula, ela tem um truque: fecha os olhos e imagina o mundo como quer — é jovem, o avô de “Ludo” é rico, tem conversível...

“Ludo”, por sua vez, busca o seu cenário favorito e assim se deleita, imaginando-se com um vestido longo de cetim cor-de-rosa com um grande laço atrás. Olha pela janela e vê um jardim parecido com o de Pam, um lago em formato

de coração contornado por flores. Espelho em formato de coração, contornado por flores. Sorri diante de sua imagem e arruma os cabelos.



Imagem 12: “Porque há sociedades sem pesquisadores científicos, sem psicanalistas, sociedades ‘não-faustianas’, mas não há sociedades sem poetas, sem artistas, sem valores” (Gilbert Durand)

Ludovic deleita-se em imaginação pelo mundo de Pam. Através da imaginação, busca sentidos para suportar as imposições que sofre de seu grupo social. Imaginando, exorciza os poderes instituídos no próprio corpo e se lança na criação de outras possibilidades para sua existência. Diante da insipidez da vida, a imaginação permite mergulhar em um mundo de imagens exóticas, fazendo-nos suportar nossa morte de cada dia. Ao deixar fluir nossa imaginação, desfrutamos de infinita riqueza interior e mergulhamos num fluxo ininterrupto e espontâneo de imagens. Ludovic fantasia, cria imagens subjetivamente, através de seu imaginário preñado de imagens do mundo. Poderíamos dizer, então, que a fantasia é criada com

imagens produzidas subjetivamente e que se diferencia totalmente de realidade? Se dissermos que sim, estaremos pensando que a fantasia é “pura” e se contrapõe à realidade. Mas o que é realidade? Tudo é realidade. Hillman (1989, p. 78) pergunta: “Por que chamar só uma fatia da vida de ‘realidade’?”



Imagem 13: “O que conta precisamente é esse momento de pânico e não a explicação” (René Magritte, a propósito do quadro *Reprodução proibida*, 1937)

O mundo humano não é constituído apenas de fatos. É também um mundo imaginário: a razão, a linguagem lógica e conceitual, a ciência, a arte, a religião e os sentimentos são dimensões imaginárias. O real é a interpretação que os homens dão à realidade através das incessantes trocas entre as objetivações e as subjetivações.¹¹

¹¹ Para Durand (1989, p. 29) o trajeto antropológico é a “incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”. Para ele, o imaginário é produzido nesse trajeto de mão dupla entre o sujeito e o meio sociocultural.

Os símbolos proporcionam a tradutibilidade do real.¹² Engendram sentidos, limites e diferenças, permitindo a mediação social e consagrando possíveis interpretações do homem e da cultura. Os símbolos referem-se a sentidos, não a um objeto sensível. A construção simbólica do imaginário social depende, portanto, do fluxo de comunicações que irradiam uma concepção simbólica de mundo.



Imagem 14: “Cada um, para existir, conta-se uma história” (Michel Maffesoli)

Mircea Eliade lembra que o pensamento simbólico não ocorre apenas com as crianças, com o poeta ou o louco: é inerente ao ser humano.

¹² Em *A conquista do presente*, Maffesoli (2001a, p. 65) diz que todos os elementos da vida social são formados em conjunto, integrando o imaginário, o simbólico, o lúdico, a paixão, que garantem a sobrevivência dos indivíduos, apesar das imposições dos poderes constituídos. Seja o indivíduo ou uma nação, uma realidade é construída com e através de imagens; por isso, segundo o autor, toda a construção da realidade é simbólica. A temática do imaginário é a evidência de toda essa carga simbólica evidente nas sociedades complexas. A nossa cultura é a da complexidade que não se explica a partir de um só elemento, mas por uma pluralidade deles que são integrados pela via simbólica.

As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. Por isso seu estudo nos permite conhecer melhor o homem, “o homem simplesmente”, aquele que ainda não se compôs com as condições da história (ELIADE, 1991, p. 121).

Impossível desconectar realidade, fantasia, imaginação e representações que se inter-relacionam permanentemente. Fantasiar, imaginar e sonhar são atitudes enraizadas na existência humana. Afinal, como conviver com a angústia da passagem do tempo e suas implacáveis conseqüências? É precisamente para adoçar essa angústia que o imaginário humano é construído (cf. DURAND, 1998, p. 36).

Sinceridades sucessivas

A ficção é uma necessidade em nossa vida cotidiana. É interessante observar que, ao contar uma história sobre nós mesmos, perceberemos que a mesma história terá várias versões, que vamos construindo incessantemente. Mentiras? Na medida em que falo de mim para alguém, vou conhecendo um pouquinho mais de mim mesmo. Ali, na interação com o outro, a minha fala volta — mas volta modificada. Contamos. Recontamos. Retorcemos nossas histórias indefinidamente. Assim, vamos elaborando muitas outras edições, uma vez que, para definir o indivíduo no mundo que o circunda, há que considerar as múltiplas interferências que estabelece com tal entorno. No decorrer da nossa existência, construímos várias edições de nossa história. Portanto, o eu não tem uma substância própria. Com efeito, a existência do eu constrói-se nas diversas situações e experiências com que nos deparamos no decorrer de nossa existência, modificações que afetam nossa aparência física, nossas representações, nossa carreira profissional, nossos relacionamentos de amizade (e os amorosos também).

Podemos ainda dizer que a narração mantém viva a força da imaginação. Imaginação que, por sua vez, mantém a saúde do indivíduo, seu equilíbrio e a riqueza de sua força interior. Cada um que conta, conta ao seu modo, acrescentando aqui e ali alguma coisinha ou tirando o que acha desinteressante.

Ser fiel à estória não quer necessariamente dizer não torcê-la. Significa jamais esquecer de contar a estória. Mas nem sempre da mesma maneira, com o mesmo significado: isto é puro fundamentalismo, ficar sempre exatamente com a mesma versão, palavra por palavra, sem mudar nada. [...] Toda a estória deve ser recontada, com todos os detalhes, todas as imagens, até mesmo o amargo sabor das ervas, e os horrores patológicos, com as pequenas modificações dependendo de quem as conta (HILLMAN, 1989, p. 88).

Vivemos várias *personas* durante a nossa vida. Para Maffesoli, vamos tocando as nossas vidas com “sinceridades sucessivas”: de manhã, professora; à tarde, dona de casa; à noite, amante... nosso processo de identificação é uma seqüência de sinceridades sucessivas. Quando Ludovic coloca em ação a *persona* Pam, ele (re)vive histórias, cria outras formas de vida. Este personagem canta, dança, representa, coloca “*personas*” em ação; ele (re)vive sua vida e encontra uma multiplicidade de sentidos.

As banalidades da vizinhança

No bairro a que a família Fabre acabou de chegar tudo acontece de forma bem sincronizada. Os chefes de família saem no mesmo horário para o trabalho, colocam suas crianças dentro de seus respectivos carros e as levam para a escola. Os homens cortam a grama, molham as plantas, lavam seus carros. As mulheres cuidam de seus filhos e dos afazeres da casa. A superficialidade do mundo moderno valoriza sobremaneira a racionalidade e vê com desconfiança as representações imaginárias

das sociedades chamadas “arcaicas”, “pré-lógicas” ou “primitivas”. Entretanto, paradoxalmente, a vida no mundo moderno necessita do imaginário, tanto quanto as sociedades que a precederam.

Vejamos, por exemplo, a definição de nossas necessidades. O desenvolvimento produtivo ultrapassa em muito nossas “necessidades elementares”. Portanto, é preciso inventar incessantemente novos desejos. Os produtos nascem e morrem numa velocidade atroz, levando os indivíduos a desejar a troca de seus objetos, que ainda podem ser de muita serventia, só porque não estão mais “na moda” ou porque não dispõem das funções que um outro objeto (um novo modelo) apresenta.



Imagem 15: “A alma volta sempre às suas mesmas feridas, ela insiste nas mesmas figuras e emoções, vemos os mesmos temas nos sonhos por muitos e muitos anos [...] A alma repete-se infinitamente, e na repetição está uma tentativa de aprofundamento. A alma volta constantemente às suas feridas para extrair delas novos significados; volta em busca de uma experiência renovada” (James Hillman)

É preciso, aliás, assinalar que é inútil simplesmente querer colocar um ponto final na discussão, restringindo-a a categoria da luta de classes. Nesse raciocínio, para a expansão e a perpetuação da indústria moderna, a classe dominante manipularia a sociedade por meio de incessante criação de novas necessidades. Ocorre que a própria classe dominante é dominada por este imaginário. O lugar que os indivíduos ocupam em determinados postos de trabalho também é fruto do imaginário, pois como tratar o homem como coisa ou como um puro sistema mecânico? Para Castoriadis (1982, p. 19), nenhuma sociedade primitiva jamais usou tão radicalmente o imaginário como aquela dotada da indústria moderna, com a sua metáfora do homem autômato.

Segundo este autor, é necessário problematizar o real fetichizado, alienado, reificado no histórico social como um espaço que tem rachaduras e fissuras que possibilitam a liberdade humana. O imaginário não é uma explosão do inconsciente ali armazenado, tampouco uma “outra parte” que se diferencia do cognitivo. De fato, o cognitivo trabalha para construir o imaginário, que é uma construção individual e coletiva de resignificação do real. “Cada um se define, e é definido pelos outros”, pensa Castoriadis. As significações que damos a nosso mundo dependem de nossa insondável potencialidade criadora. Estamos emaranhados numa rede simbólica que cada sociedade elabora para viabilizar uma “ordem do mundo” (CASTORIADIS, 1982, p. 178). O imaginário “está na raiz tanto da alienação como da criação da história” (CASTORIADIS, 1982, p. 161).

A festa dos Fabre nos leva a outras imagens.

Albert conta de forma empolgada sua viagem com a esposa, Lisette. Acompanhamos seu olhar e constatamos que ele se interessa muito mais pelas pernas de

Hanna. Desviamos nosso olhar para Lisette, que fala das preocupações que tem em relação a seu filho, mas seu olhar frio não pára de invejar as generosas formas de Hanna...

Proust (1992, p. 112), com maestria, expressa esses comportamentos: “Só em vós encontro aquela graça, ó minha amiga, que sempre me seduz e nunca me fatiga (mas comigo mesmo pensava: ‘Fatiga-me, sim, muitas vezes’)”. O narrador proustiano cogita sobre Albertine:

“Suplico-lhe, minha querida, nada de alta equitação, como você andou fazendo outro dia. Pense bem, Albertine, se lhe acontecesse um acidente!” Não lhe desejava, naturalmente nenhum mal. Mas que prazer se, com seus cavalos, ela tivesse a boa idéia de partir para não sei onde, onde se sentisse feliz, e de não voltar nunca mais. Como tudo se simplificaria se ela fosse viver feliz noutro lugar, pouco me importava mesmo saber onde! (PROUST, 1992, p. 112).

Em várias passagens de *A prisioneira*, observamos que, quando Albertine está ausente, o narrador proustiano mostra-se apaixonado por ela; quando ela está presente, ele perde o interesse. Em *Um longo argumento do princípio ao fim*, René Girard (2000, p. 136) afirma que Proust, Dostoiévski e Shakespeare, ao explorarem a temática do desejo mimético, foram “hipermiméticos” — ou, “com uma especial sensibilidade para o funcionamento do mecanismo mimético” (GIRARD, 2000, p. 137). Para este autor, a natureza mimética e mecânica do desejo salta-nos à vista ao observarmos a relação do narrador proustiano com Albertine. Todas as vezes que ela se afastava dele, para se envolver em outros assuntos ou com outras pessoas, mortificava-o de ciúme; no entanto, toda vez que estava ali, perto dele, dando-lhe atenção, ela o entediava. O desejo dos homens seria dirigido por um instinto que se manifesta em comportamentos de apropriação mimética causadores de conflitos e rivalidades: o homem deseja mimeticamente — deseja o objeto de outro sujeito, isto é, deseja algo ou alguém porque isto ou este já é desejado ou possuído por outra pessoa que tem como modelo.

Neste caso, a rivalidade entre dois sujeitos advém de um mimetismo do desejo: imitamos o desejo do outro que escolhemos como modelo. Girard (2000, p. 104) denomina esta dinâmica de “desejo mimético”. Falaremos disso no próximo capítulo.

Observemos esta dinâmica no cotidiano do bairro. São comportamentos planejados, e os Fabre não conseguirão escapar dessa “lei do meio” (MAFFESOLI, 2000, p. 22). Vemos ali um forte instinto de viver com os mesmos hábitos do vizinho, o desejo mimético ali é claro. Aliás, a imitação liberta o indivíduo de ter que escolher e o identifica como membro de determinado grupo. E mais: “livra o indivíduo de toda a responsabilidade ética ou estética”. Notemos, por exemplo, as imagens com que Alain Berliner mostra a sincronia que a vizinhança tem ao sair de casa pela manhã. Trata-se de um bairro onde tudo funciona de forma sincronizada. Nas conversas entre vizinhos e vizinhas, nos churrascos promovidos na vizinhança, nas festas da escola, nas festas de aniversário, isto é, nos acontecimentos que pontuam a vida do dia-a-dia dos personagens do filme. Seus estilos, modos de vestir, reunir-se em festas, danças, expressões verbais, mímicas e gestuais expressam o imaginário daquele bairro. As situações cotidianas vividas e as polissemias das palavras utilizadas pelos personagens participam de uma dança sem fim que evoca no espectador outras imagens, outros mundos possíveis que não aquele tão preso ao “conformismo moral” (cf. MAFFESOLI, 1996).

Os pais e os irmãos não parecem estar muito interessados em saber o que Ludovic está realmente pensando. Apenas anseiam pela solução do problema que se instalou com seu comportamento inesperado, ou seja, querem a definição de sua identidade sexual. “Ludo” presencia a conversa entre os vizinhos Albert e Titi e escuta o termo “veado”. Após a saída de Albert, aproxima-se de Titi e pergunta-lhe o significado da expressão. Visivelmente constrangido, Titi não responde e o manda para

casa. Ludovic corre a repetir a pergunta ao pai. Este perde a paciência, exalta-se, bate violentamente com um mata-moscas em cima de uma mesa e diz que aquilo é que é “veado”. Diante do contra-senso do pai, “Ludo” lhe diz que é parecido com Albert.

Elizabeth, avó de Ludovic, remete à “velha sábia”, dona de experiência que repassa aos mais jovens. Ela conta sua história para o neto, transmite um saber, uma sapiência que seu neto recebe com proveito. Também disponibiliza seus conhecimentos para a família Fabre. Em algumas cenas, sua fala assume a forma de uma advertência; em outras, a de um conselho. Esta personagem é aquela que ouve Ludovic, que presta atenção a seus gestos e atitudes buscando apenas uma compreensão.

A mãe, que de início é doce e meiga com seu filho, depois se torna mais severa que o pai. Culpa-o pelas adversidades por que a família passa. Percebe-se, nas imagens de Berliner, que Hanna fica com os nervos à flor da pele, tensos como as cordas de um violino. Mais um toque e rebentarão.



Imagem 16: “Mas a vida em expansão sabe largamente usar de estratégias contra as imposições normativas e exteriores – o politeísmo impera nisso aí –, o que pode aparecer repreensível aos olhos de alguns, sendo bem menos ou não sendo de modo nenhum para outros” (Michel Maffesoli)

O toque será dado na festa de aniversário de sua nova vizinha Christine, em Clermont-Ferrand. Troca de fantasias. Hanna, ao ver Christine com a fantasia de seu filho, corre atrás dele, ensandecida: o amor e a crueldade caminham juntos, a luz e a sombra mesclam-se profundamente...

Ao ver a reação da nova vizinhança, que não entende o motivo de sua cólera, Hanna vai arrependida atrás de seu filho. Depara-se com a imagem de Pam em um *outdoor*. Sobe numa escada que ali está, vê o mundo de Pam e, desejando resgatar seu filho, cai — mergulha — no imaginário de Ludovic.

O que Hanna viu lá? Imaginemos o que pode ter acontecido...

Um imenso sentimento de ternura invadiu sua alma, a imensa luz daquele lugar ecoou em seu coração e o ressuscitou. Ela retorna a sua “primitividade poética” perdida na infância e rodopia alegremente junto com seu filho, num balanço que havia na casa de seus pais. Retornou à vida... viva.

A fascinação pela magia

Não se pode negar que o lado sombrio é onipresente. Ao reconhecer que o mal é uma forte realidade presente em todos nós, abrimos a trilha para a ritualização, isto é, conseguimos tornar o aspecto sombrio dos sentimentos humanos de algum modo suportável. A sombra, o sofrimento e a dor não deixam de existir; apenas criamos condições para vivê-los, sem morrer.

No subconsciente do homem moderno, subsiste uma mitologia abundante e “um valor espiritual superior à sua vida consciente” (MAFFESOLI, 1998, p. 142). Os mitos e lendas ainda ecoam por todas as partes, exalando aqui e ali o seu

insinuante aroma. Não desaparecem da vida psíquica; mudam de aspecto, mas sua função permanece a mesma. Precisamos conhecer suas novas máscaras. Acreditar na possibilidade de uma pura objetividade é ilusão. Mais pertinente seria reconhecer a presença de uma subjetividade e dos mitos que participam da construção de uma trama na qual se interpenetram histórias pessoais e coletivas.



Imagem 17: “Preciso da ajuda das imagens das lendas, dos ídolos, dos altares, e das criaturas da natureza, para carregar aquilo que é tão difícil de carregar pessoalmente e sozinho” (James Hillman)

Imaginemos que, na atualidade, pessoas acometidas por uma doença ouçam a notícia de que, em algum lugar, existe alguém — um sábio, um perito — cuja palavra bastaria para curá-las. Ou que, num mundo cheio de sofrimentos e mágoas, se ouvisse falar em alguém capaz de livrar todos de suas tristezas. Se tal novidade se espalhasse e todos a comentassem, haveria quem acreditasse e quem tivesse dúvidas. Contudo, muitos (a maioria, talvez) se poriam a caminho para encontrar aquele sábio,

aquele salvador. O que levaria o ser humano contemporâneo a acreditar no poder de cura de um sábio, de um salvador? Supomos que sejam os mitos transfigurados, os mitos que subsistem em nosso subconsciente de forma “atualizada” e com base nos quais sempre haverá aqueles que procurarão agasalho no “poder do salvador”.

Pensamos com frequência que nos distanciamos da magia porque vivemos em uma sociedade cujo desenvolvimento técnico-científico avançou de forma inexorável. Ora, ainda nem nos separamos dos rituais mágicos. Basta observar os acontecimentos considerados anódinos da vida cotidiana — “feita de micro-atitudes, de criações minúsculas, de situações pontuais e totalmente efêmeras. É, *stricto sensu*, uma trama feita de minúsculos fios estritamente tecidos, em que cada um, em particular, é inteiramente insignificante” (MAFFESOLI, 2001a, p. 196). Por exemplo, o fascínio que exerce qualquer dos relatos extraordinários que soem aparecer na imprensa. O olhar macroscópico do social, que pretende estudar apenas as coisas “sérias”, como a produção e a política, não consegue enxergar o quanto somos fascinados pela magia! Que delícia imaginar que, com um gesto, fazemos tudo aparecer (ou desaparecer)!. O cinema possui essa “potência mágica, alucinatória, no limite do patológico” (MAFFESOLI, 2001a, p. 98).

No segundo capítulo — “Ludovic, um perigo para a ordem” —, destacaremos o quanto o diferente incomoda e como a escola, pelo menos no filme *Minha vida em cor-de-rosa*, não tem instrumentos para acolher as diferenças e exerce a violência do “poder instituído” — enquanto instituição, prega o respeito à diferença, mas não consegue vivê-la e resolve o conflito por meio do mecanismo do bode expiatório. Mas há outros tipos de violência, algumas das quais adquirem a forma de resistências passivas ou frontais contra o poder instituído.

Ludovic, Um Perigo Para A Ordem

O que faz a escola diante das diversas situações que se desenrolam durante o filme? Expulsa Ludovic. Como se fosse um leproso que contamina os que o tocam,¹³ Ludovic é expulso. Ele pode espalhar a “peste”. A escola faz uma “asepsia” em suas dependências — afinal, segundo o diretor, o garoto exhibe comportamentos e gostos muito estranhos, que não condizem com aquela instituição. As atitudes de Ludovic estremecem as certezas estabelecidas e sacode os grilhões da escola e do bairro. Como aceitar um menino que adora brincar com sua boneca Pam?

As imagens do filme *Minha vida em cor-de-rosa* instigam o espectador a pensar sobre suas dificuldades para acolher diferenças. Ludovic, ao se comportar de maneira inesperada, incomoda seu entorno e leva os moradores de um bairro de classe média francesa a desejar sua exclusão da escola e da vizinhança. É sobre isso que queremos falar neste capítulo.

Saciando o apetite

Ao estudar as sociedades tribais, baseadas no sacrifício (o sentido etimológico da palavra é “fazer sagrado”), Girard (1990) afirma que, nessas sociedades, um ato

¹³ Os versículos 44-46 do terceiro livro de Moisés no Velho Testamento, o “Levítico”, dizem: “[...] então o homem está leproso; é impuro. O sacerdote deverá declará-lo impuro, pois está enfermo de lepra na cabeça. O leproso portador desta enfermidade trará suas vestes rasgadas e seus cabelos ; cobrirá o bigode e clamará: “Impuro! Impuro!” Enquanto durar a sua enfermidade, ficará impuro e,

de violência gera necessariamente outro ato, que, por sua vez, gerará outro, numa escalada infinita. O sacrifício seria uma medida preventiva contra a violência interna dos membros dessas sociedades, com o objetivo de apaziguar seu desencadeamento. Seu princípio básico não é a inculpação, mas a ameaça da escalada da vingança, do contágio da violência sem medidas. A vítima não é culpada: é sacrificada a um deus em nome de toda uma comunidade, como um tributo pago à violência interna das sociedades; seria o bode expiatório do “crime” de todos.

Para que o sacrifício alcance o objetivo de restaurar a paz, é absolutamente necessário que a comunidade esteja totalmente convencida da culpabilidade integral e exclusiva da vítima escolhida de maneira arbitrária. Em outras palavras, pouco importa se é culpada de fato; o fundamental é que a comunidade acredite nisso. O homem precisa exorcizar a violência continuamente, mediante o sacrifício de vítimas expiatórias, realizando uma prevenção contra a violência que pulsa entre os membros dessas sociedades. O sacrifício teria, portanto, a função de aquietar a violência e evitar a explosão dos frequentes embates entre rivais.

Assim, Girard refere-se ao sacrifício da vítima expiatória como um ritual, típico das sociedades primitivas, para conter o círculo vicioso da vingança. Na contemporaneidade, esse círculo não existe, porque o sistema judiciário detém a última palavra. Isso equivale a dizer que o sistema judiciário não elimina a vingança, mas a limita a um único revide, que é realizado por uma autoridade soberana e especializada. O sistema judiciário racionaliza a violência.¹⁴ Nas sociedades primitivas, o sacrifício é utilizado como prevenção na luta contra a violência. Girard

estando impuro, morará à parte: sua habitação será fora do acampamento” (*A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1987, p. 186).

¹⁴ O sistema judiciário é uma “arma de dois gumes, servindo tanto à opressão quanto à liberação” (GIRARD, 1990, p. 37).

(1990, p. 32) observa que “é incorreto afirmar que o sacrifício ‘substitui’ o sistema judiciário”. Mas também não podemos supor que as sociedades primitivas são muito inferiores a nós, por não possuírem um sistema judiciário. Tampouco podemos achar que são muito superiores, pois é impossível avaliar a intensidade da violência dos indivíduos e das sociedades. Numa sociedade que não dispõe de sistema judiciário, a violência não aparece sob as mesmas formas nem nos mesmos lugares.

Os sacrifícios são realizados para aquietar os impulsos violentos da comunidade. Nessa forma primitiva de controle da violência, há a crença de que as oferendas de vítimas são exigências de um deus; portanto, a ordem de oferecer carnes sobre o altar viria desse deus que deseja saciar seu apetite. Deste modo, o sacrifício executa a transferência coletiva para uma vítima, exorcizando tensões internas, rancores e rivalidades. A violência acumulada na sociedade é deslocada para a vítima, dissimulando sua própria violência e expulsando tensões coletivas. O objetivo do sacrifício seria eliminar a violência intestina, que seriam “as desavenças, as rivalidades, os ciúmes, as disputas entre os próximos e restaurar a unidade social e impedir a explosão de conflitos” (GIRARD, 1990, p. 21).

Nas culturas judaica e grega, as vítimas eram quase sempre animais. Em outras culturas, com sistemas rituais diferentes, os seres humanos ameaçados pela violência são substituídos por outros seres humanos (Girard, 1990, p. 22). No entanto, há indícios de que o sacrifício humano não desaparecera completamente da Grécia do século V e da Atenas dos grandes poetas trágicos. Nesta sociedade, o sacrifício perpetuava-se sob a forma de *pharmakós*,¹⁵ que a cidade sustentava para ser sacrificado em certas ocasiões, especialmente nos períodos de calamidade.

¹⁵ O termo *pharmakós* teria dupla conotação. “De um lado, ele é visto como um personagem lamentável, desprezível e mesmo culpado; é submetido a todo tipo de zombarias, insultos e, é claro, de

Os homens têm uma certa volúpia no sangue... Nas sociedades primitivas, derramavam sangue com a consciência tranqüila, destruindo o que considerassem conveniente. Hoje — civilizados —, encaram o derramamento de sangue como um gesto deplorável e desprezível! No entanto,... continuam a matar. Será que os homens da ciência — aqueles que acreditam na possibilidade de calcular matematicamente o agir humano — conseguem “encaixar” isto em suas classificações? Num mundo civilizado, ocorrem matanças bem mais bárbaras do que nas épocas reputadas como tal, um teatro da crueldade. Assim, da barbárie artesanal de séculos anteriores, passamos para a sofisticação dos meios propiciados pelo avanço tecnológico e pelo desenvolvimento científico para a realização de guerras, carnificinas, genocídios, racismos e os diversos processos de exclusão que marcam a vida cotidiana.

O que devemos esperar desse ser dotado de qualidades tão estranhas?

E, se satisfizéssemos todas as suas necessidades econômicas, a ponto de ele não ter que fazer mais nada além de dormir, comer e pensar em formas de distração para adoçar a angústia do tempo que passa, não cometeria mais nenhuma vilania?

As faces da violência

As diversas modulações de violência que se manifestam em diferentes momentos históricos persistem em nosso cotidiano de maneira transfigurada. A monumental organização social dificulta a construção da autenticidade e da

violências; de outro lado, é rodeado de uma veneração quase religiosa, desempenhando o papel principal em uma espécie de culto. Esta dualidade reflete a metamorfose da qual a vítima ritual, após a violência originária, deveria ser o instrumento; ela deve atrair toda a violência maléfica para transformá-la, através de sua morte, em violência benéfica, em paz e fecundidade”. Portanto, não

alteridade do sujeito contemporâneo. Vivemos em uma sociedade em que o indivíduo *deve ser* desta ou daquela maneira, e o *querer viver* é muitas vezes reprimido de forma violenta. Maffesoli, em sua obra *A violência totalitária*, afirma que o nivelamento das diferenças conduz à tirania. Entretanto, para este mesmo autor, a violência possui diferentes modulações, pois se inscreve num duplo movimento de destruição, caracterizado pela inquietude diante de uma ordem estabelecida, e de construção, voltado para a manutenção da ordem estabelecida. Nesse sentido, a violência destrutiva pode aparecer para desviar as imposições frente a uma ordem instituída. Sendo assim, pode surgir como forma de confronto, de denúncia e de resistência com vistas a quebrar a rigidez das normas.

A escola, ao atender ao pedido dos pais para expulsar Ludovic, exerce a “violência do poder instituído”, isto é, a violência em seu aspecto construtivo, com o objetivo de manter a ordem, a homogeneização das diferenças. Entretanto, a escola não apenas reproduz a violência proveniente do âmbito macroestrutural. Existe uma violência “específica, gerada no interior da própria escola” que explicita tanto a violência da imposição das normas, quanto as resistências, sejam estas passivas (violência banal) ou frontais (cf. GUIMARÃES, 1996a, p. 68). Portanto, a escola não é apenas um local de dominação e reprodução social, mas também de resistência. Esta violência assume diversas modulações, que podem se manifestar por meio da discriminação daqueles que aprendem em ritmo mais lento e da exclusão dos que não seguem as regras impostas, não aceitam as aulas repetitivas, as cópias exaustivas,¹⁶ a

causa espanto que, em grego clássico, a palavra *pharmakós* signifique ao mesmo tempo “o veneno e seu antídoto, o mal e o remédio” (GIRARD, 1990, p. 122).

¹⁶ Em 1998, fiz observações sistemáticas em uma 3ª série do Ensino Fundamental para a realização de um trabalho de mestrado para a disciplina Seminários de Pesquisa, ministrada pela Profª Drª Corinta Geraldi. No período de minhas observações, pude anotar em meu diário de campo comentários interessantes como,

memorização de informações que podem ser consultadas a qualquer momento, as avaliações que não buscam diagnosticar os conteúdos aprendidos, mas, sim, classificar e punir, tomar a tabuada como medida de punição,¹⁷ etc. São medidas que muitas vezes visam abafar toda e qualquer desordem e efervescência.

Estes encaminhamentos pedagógicos, que mais parecem sadismo pedagógico, geram revoltas que ficam latentes e, ocasionalmente, podem culminar em rompantes de ilegalidade, como brigas, pichações, depredação, ofensas ou ainda uma resistência passiva, que não se opõe frontalmente, mas pode, silenciosamente, desmontar sem ruído a ordem instituída.

Estas formas de resistência são denominadas, por Maffesoli (1987, p. 126), de “violência banal”. Para este mesmo autor, pode-se dizer que,

por exemplo: “Sala de aula. Professora ‘enchendo’ o quadro. Alunos copiando. Suspirei. O aluno que estava sentado na minha frente virou e disse: Cansada, professora? Imagine nós, que é todo dia isso aí”.

¹⁷ Nessas mesmas observações, constatei que, todas as vezes que as crianças estavam conversando muito, a professora mandava chamar a inspetora para “tomar-lhes” a tabuada e anotar quem não sabia ou, ainda, mandava-as para a sala de Direção. Os alunos tinham verdadeiro pavor de cair nas mãos da diretora, pois ela lhes puxava os cabelos da nuca. Lembrei de Neemias (13, 24), que arrancava “pedagogicamente” os cabelos das crianças hebréias, porque não falavam mais o hebraico: “Admoestei-os e amaldiçoei-os e bati em diversos, arranquei-lhes os cabelos [...]” (*A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1987, p. 722). Na tradição hebraico-cristã, a prática do “sadismo pedagógico” (expressão utilizada por Manacorda, 1992) dava-se pelo temor ao pecado, pois se acreditava que, castigando o corpo, salvava-se o espírito. Fragmentos bíblicos — cf., por exemplo, Provérbios 23:13,14: “Não afastes do jovem a disciplina! Se lhe bates com a vara, não morrerá. Quanto a ti, debes bater-lhe coma vara, para salvar-lhe a vida do Xeol [inferno]” (*A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1987, p. 1150); e Provérbios 29:15: “A vara e a repreensão dão sabedoria, mas o jovem deixado a si mesmo envergonha sua mãe” (*A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1987, p. 1160) — demonstram que, desde os tempos mais remotos e, especificamente, na Idade Média, a aplicação do castigo físico era algo aceito e reforçado pela sociedade: havia a crença de que o corpo, como um cavalo selvagem, necessitava ser dominado fisicamente, na carne, possibilitando assim que o espírito e a vontade de Deus triunfassem.

frente a um complexo institucional, que tende a igualar, a imobilizar as diferenças, a achatar e a planificar a vida social e a sua riqueza concreta, existe uma série de atitudes que tendem a, senão quebrar, pelo menos desviar destas diversas imposições (MAFFESOLI, 1987, p. 126).

Seria um modo de desmontar silenciosamente o funcionamento infernal da escola e preservar a riqueza da sensibilidade — uma tática para sobreviver diante da mortificação diária na sala de aula, portanto.

A organização do trabalho pedagógico está ligada às características que a nossa formação social capitalista lhe impõe. Dessa forma, a escola desenvolverá também uma rede complexa de relações hierárquicas e de poder que requer diferentes graus de autoridade. Emergirão, dentre os sujeitos envolvidos no processo escolar (professores, alunos, diretores, pessoal administrativo e técnico), formas de resistência em diferentes níveis, que variam de acordo com as particularidades de cada escola. Esses sujeitos rejeitam e tentam livrar-se de mecanismos de controle. Qualquer luta é sempre resistência dentro da própria rede de poder, teia que se alastra por toda a sociedade.

No filme, a escola exerce o papel da omissão e conivência, desempenha o papel de “instituição homogeneizadora, controladora, que luta pela imposição do uno” onde cada aluno pode ser tomado por outro. Mas, “quanto mais a escola resistir em aceitar a heterogeneidade do seu campo e reforçar apenas o seu processo de uniformização, maiores e mais violentos serão os sobressaltos” (GUIMARÃES, 1996a, p. 81).

Para poder administrar as diversas formas de violência que fazem parte da dinâmica escolar, é necessário “apreender, na ambigüidade desses fenômenos, seus modos específicos de manifestação”. E ainda, atentar para a “existência de uma lógica interna aos fatos” (GUIMARÃES, 1996b, p. 78). Um acontecimento pode parecer absurdo e ter a sua razão, o seu fundamento. Prestar atenção à respiração da

escola, considerar a polissemia da realidade escolar, pensá-la tal como é e não como gostaríamos que fosse pode abrir trilhas de acesso para táticas diferentes, para modos diferentes de aproximação dos problemas que estão ali na instituição escolar. Uma aproximação “muito mais acariciante, atenta ao detalhe, aos elementos menores, numa palavra, àquilo que está vivo” (MAFFESOLI, 1998, p. 125).

Anjos encantadores, demônios perversos

Os colegas de Ludovic dizem que ele é uma garota falsa. É ali, no vestiário, que também dão uma surra em Ludovic. Agindo de forma agressiva e violenta perante o diferente, os garotos reproduzem o que a sociedade faz com os indivíduos que não estão enquadrados no padrão de comportamento universal: reprimir e punir. São crianças... anjos encantadores, demônios perversos amparados pela deliciosa impunidade da violência coletiva.

Neste caso, o que fez a escola diante do comportamento destes alunos? O que acontece nesse intervalo?

Imaginemos outra escola. Uma escola onde seja possível viver com originalidade, que estimule seus alunos a correr os riscos de formular hipóteses, isto é, uma escola que favoreça criações sob todos os aspectos. A inteligência humana, possui dois pólos: O abstrato, que vem do dogmatismo, da intolerância, da escolástica, e o segundo, “mais encarnado, atento ao sensível, à criação natural” (MAFFESOLI, 1998, p. 40). Imaginamos, desejamos, uma escola que faça seu trabalho no segundo pólo, uma pedagogia que concilie razão e sensibilidade (cf. Jean, 1989), uma pedagogia que não tire da criança a vontade de conhecer e sonhar,

uma pedagogia que não acabe com sua percepção poética do mundo e lhe permita criar o seu próprio modo de se expressar.

A partir destas considerações, convém pensar o tema da violência escolar apenas como uma simples expressão das condições sociais e históricas da atualidade? É conveniente pensar a escola como uma instituição que simplesmente reflete como um espelho o que acontece em seu entorno? Como nos diz Guimarães (1996b, p. 77) cumpre pensá-la também como um espaço que comporta a “dinâmica dos seus grupos internos” e possibilita rupturas, troca de idéias, palavras e sentimentos, de modo que a garantia dos interesses comuns guarde a autonomia de cada um.

No entanto, o que está aí é uma escola que escuta opiniões... mas não as ouve. O espaço dado para a fala, mediado por especialistas que asseguram para a escola o monopólio do poder, já é uma maneira de conter os rompantes de ilegalidade, é impedir ímpetos de violência, é restringir a virtude subversiva.



Imagem 18: “Queriam-me casado, fútil, cotidiano e tributável? / Queriam o contrário disso, o contrário de qualquer coisa? / Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes a vontade. / Assim, como sou,

tenham paciência! / Vão para o diabo sem mim, / Ou deixem-me ir sozinho para o diabo! / Para que tenhamos de ir juntos?” (Fernando Pessoa)

Se partirmos do pressuposto de que a violência é de “todos e está em todos” (GIRARD, 1990, p. 11), a escola não deve tentar eliminar a violência que está em seu interior, mas aprender a conviver com os conflitos. Não é possível existir uma escola “sem mal”. Há um “eterno recomeço da violência [...] Resta apreciar-lhe o sentido” (MAFFESOLI, 2001b, p. 115). Torná-la uma organização cada vez mais policiada, onde prevalece a ideologia da segurança produtora do fantasma da segurança, não é uma boa alternativa. A trama da escola não pode ser totalmente esticada, é preciso haver um vaivém entre tensão e relaxamento.

Vítima expiatória

Ludovic concretiza a vítima expiatória? Sua expulsão da escola funda uma nova ordem? Imaginamos que sim. O garoto não foi expulso por um membro daquela comunidade de classe média francesa, mas por todos! As palavras dos habitantes daquele bairro escorreram pela caneta com que assinaram a petição. A caneta expressou uma vontade coletiva: ele é um estrangeiro e faz algo que o torna impuro, vestir-se de menina; as atitudes, os gestos e os gostos deste menino causam estranhamento e atraem (para ele) os ódios que estavam espalhados.

A escola, no filme, tem uma função semelhante ao do poder judiciário, pois lá é que se faz o julgamento. É uma instituição mais forte que a família e mais forte que o bairro, porque é a escola que exclui, elimina e diz que Ludovic não pode ficar.

De acordo com Girard (1990), a lista das vítimas sacrificáveis é extremamente heterogênea: animal, criança, estrangeiro, escravo, prisioneiro, bruxa,

messias, indivíduos defeituosos, etc. O que têm em comum? A vítima é sempre alguém à margem da sociedade, é alguém que não pode reagir, é alguém diferente e que, por isso, atrai desconfiança. “Algumas vezes é o estatuto de estrangeiro ou de marginal, outras a idade ou a condição servil que impedem às futuras vítimas a plena integração na comunidade” (GIRARD, 1990, p. 25-26). O sacrifício é eficaz porque a vítima dos rituais não incita à vingança. Portanto, a violência sacrificial é apaziguadora, reconciliadora, decisiva e terminal.

O sacrifício é um mecanismo social produtor de sagrado. Um ser de fora é apontado como o culpado das mazelas do grupo e, ao mesmo tempo, será a fonte de salvação depois de sacrificado, pois sua execução dissipa a violência. A violência do sacrifício não apenas produz o sagrado, mas também sacraliza a violência. A vítima transita numa esfera ambígua entre o bem e o mal. Ela nasce da indiferenciação e produz a diferenciação; funda a cultura. Ela tem poder maléfico por condensar a maldade social como bode expiatório, mas tem também o poder redentor, ao libertar os perseguidores de suas recriminações recíprocas e, ao mesmo tempo, trazer benefícios sociais.



Imagem 19: “[...] ser duplo. Jogo infinito de troca de máscaras, que não pode ser reduzido a uma simples função, a do indivíduo, mas se exacerba nos múltiplos papéis que a pessoa (persona) é chamada a desempenhar” (Michel Maffesoli)

A astúcia

Branca de Neve. Os Sete Anões. Beijo. Espanto. Expulsão. A família Fabre indo embora da escola, sob os olhares de todos que estavam ali no teatro.

Ludovic, diante das imposições da escola, da família, da vizinhança, é astuto. Resiste e insiste em ser o que gostaria de ser, aproveitando as brechas que surgem para fugir da asfixia que seu entorno lhe provoca. Foi ali, no teatro, que ele encontrou mais uma oportunidade de exprimir o seu querer-viver, de desviar-se da homogeneidade que seu grupo social lhe impõe.

Se nas instituições prevalece a lógica do *dever-ser*, onde o domínio das regras e das normas tenta uniformizar o comportamento das pessoas, não podemos deixar de perceber também a existência de uma lógica do *querer-viver*, abrindo espaços para um tipo de participação em que cada um, no seu jeito individual de colaborar, sente-

se representado coletivamente, sem perder a sua especificidade. Toda instituição seria fecundada pela ambigüidade dessas duas lógicas (GUIMARÃES, 1996, p. 75).

Entretanto, ao exprimir seu querer-viver, Ludovic gera tensão na vizinhança, pois suas atitudes não estão em harmonia com os códigos de conduta daquele bairro de classe média fechado em valores e tabus. Ele é diferente e, por isso, estremece a “harmonia familiar”, o “bom costume” e o “bom exemplo”. Para Maffesoli (1987), a normalização da sociedade produz o comportamento universal, homogêneo, que não reconhece as diferenças.

A adoção da Norma cria um centro (ou centros) e periferias. O louco, o anormal não está mais integrado numa organicidade social da qual ele é parte integrante; ele entra na grande categoria dos excluídos que não podem submeter-se à dominação absoluta da razão. Essa dominação é insidiosa, ela se ramifica no conjunto do corpo social e produz o reino da equivalência generalizada, o que significa que a determinação da normalidade não pode suportar a diferença (MAFFESOLI, 1987, p. 22).



Imagem 20: “Nada nem ninguém pode ser reduzido à unidimensionalidade” (Michel Maffesoli)

Sala de aula. Gestos femininos. Expulsão. Alain Berliner, ao contar essa história, tenta transmitir as aspirações, os medos e as esperanças deste menino. Tenta instigar o espectador a ver o que o mundo adulto, dominado por aparências e idéias preconcebidas, faz com o mundo poético das crianças. As imagens cinematográficas têm uma “pregnância social que é inútil lembrar” (MAFFESOLI, 1996, p. 342-350), e o cinema consegue estimular, revelar identificações que, fora da ficção, nos fariam corar... Ludovic imita e se identifica com a boneca Pam. Não se pode negar que a imagem televisiva também possui a sua “magia aglutinante” que contagia todas as idades.



Imagem 21: “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio. / Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos / Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas. / (Enlacemos as mãos) [...] Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos. / Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio. / Mais vale saber passar silenciosamente / E sem desassossegos grandes” (Fernando Pessoa)

A ritualização no espaço escolar

O ritual, em suas diversas manifestações, é o que dá flexibilidade ao corpo social, é a forma de manifestar todos os sinais que ligam as pessoas entre si, tornando-as conspiradoras.¹⁸ Ao analisar ritos que envolvem sacrifícios, desde a tragédia grega, passando pelos textos bíblicos e pelos relatos antropológicos, Girard (1990, p. 21) demonstra que os sacrifícios humanos ou de animais não eram simples oferendas aos deuses, mas um modo de polarizar sobre uma vítima “os germes de

¹⁸ Conforme anotações de Áurea Maria Guimarães no curso A Cultura Pós-Moderna, ministrado por Michel Maffesoli, na Escola de Comunicações e Artes da USP, no período de 18/10 a 1/11 de 1989.

desavença espalhados por toda parte”. Portanto, “[...] o bode expiatório implica a idéia de transferir nossos pecados para as costas de um substituto, de uma vítima humana ou animal” (GIRARD, 2000, p. 129). O autor encontra evidências do mecanismo do bode expiatório em todos os mitos e peças literárias que analisa.

O funcionamento da escola é cotidianamente ritualizado e, quando as coisas não funcionam, é mais fácil apontar um responsável, um culpado que personifique as derrotas que acontecem em seu interior. Em muitas situações, a própria vítima assume e incorpora o papel de culpada. As pessoas que fazem parte da escola vão “apedrejando” a vítima; toda a comunidade escolar a vai empurrando, até que a vítima decida “saltar do penhasco”, ou melhor, sair da escola, “por si mesma”. Todos estão envolvidos, mas ninguém é especificamente responsável pela expulsão (cf. GIRARD, 2000, p. 58). Este fenômeno, constatado no cotidiano das instituições escolares, deixa marcas profundas e cria um clima persecutório — a sensação é de que sempre há alguém “armando” contra alguém. Com isso, uma parcela significativa de nossas energias é desviada para a construção de defesas e não para a liberação de nossa criatividade.

Desejo mimético

Em *A violência e o sagrado*, René Girard expõe a tese de que os homens são dirigidos por um instinto mimético que prorrompe em comportamentos de apropriação mimética motivadores de conflitos e rivalidades. O autor afirma que o que produz as centelhas da violência é o desejo. O homem é desejo, mas um desejo mimético.¹⁹ O

¹⁹ Em alguns momentos de sua obra, Girard utiliza a expressão “mecanismo mimético”, que tem sentido mais amplo, pois designa todo o processo “que inclui o desejo mimético, a rivalidade

sujeito deseja o objeto de um outro sujeito, não o objeto em si. O desejo não foi suscitado pela beleza do objeto, mas, sim, porque o outro, considerado modelo, possui este objeto. A essa dinâmica o autor chama de *mimésis* de apropriação. Portanto, os dois sujeitos tornam-se rivais devido ao mimetismo do desejo, à disputa do mesmo objeto, à imitação do desejo do outro. É o desejo do outro que engrandece o objeto. Dito de outro modo, um indivíduo não deseja em linha reta, mas através de um mediador, que aponta para ele o objeto que deve ser desejado. Esse desejo triangular, que Girard chama de “desejo mimético” ao longo de sua obra, é específico do homem (cf. GIRARD, 2000, 104). Que estranha pulsão é essa que nos leva a imitar o outro?

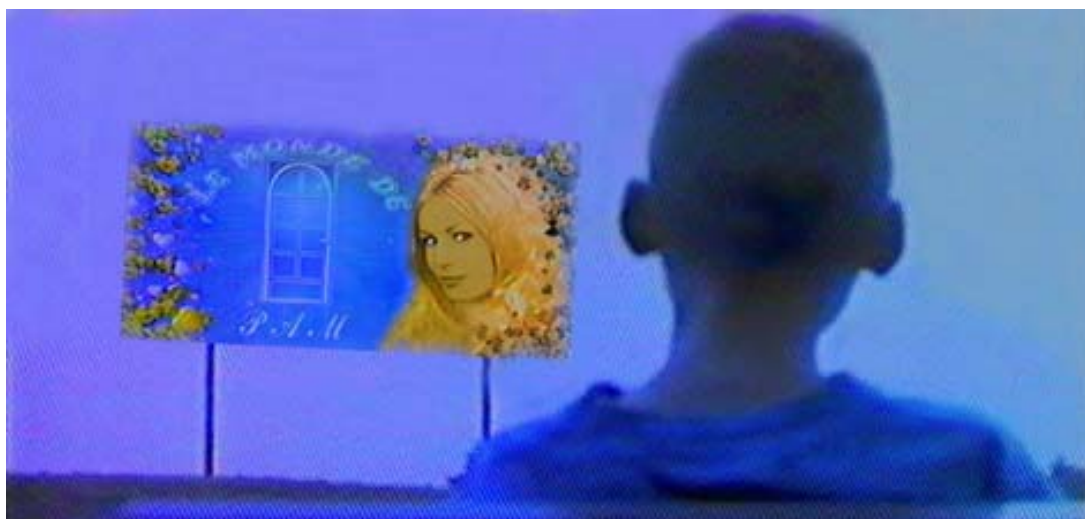


Imagem 22: “O homem deseja intensamente, mas ele não sabe exatamente o quê, pois é o ser que ele deseja, um ser do qual se sente privado e do qual algum outro parece-lhe ser dotado” (René Girard)

mimética, a crise mimética e a sua resolução pelo bode expiatório. A expressão ‘desejo mimético’ refere-se apenas ao desejo que é sugerido por um modelo. Para Girard o desejo mimético é o desejo ‘real’. No entanto, é necessário discernir os desejos de apetites (comida, sexo, por exemplo, não estão necessariamente ligados a desejos, pois têm um fundamento biológico). Entretanto, todo apetite pode ser contaminado pelo desejo mimético a partir do momento que exista um modelo — a presença do modelo é o elemento decisivo na definição do desejo mimético” (GIRARD, 2000, p. 84).

O indivíduo espera que o *outro* lhe sinalize o que ele deve desejar e assim adquirir esse ser (que lhe falta). Se o modelo, que parece dotado de um ser superior, desejar alguma coisa, parece lógico que o objeto desejado venha a fornecer uma plenitude de ser ainda maior. Não é necessário o uso de palavras, não é preciso dizer nada: é o desejo do modelo que designa ao discípulo que objeto ele deve desejar. Podemos ver isso claramente na criança. O simples fato de uma criança pegar um brinquedo desperta na outra o desejo de também pegá-lo.

O desejo adulto não tem nada de diferente, a não ser talvez pelo fato de que o adulto, especialmente em nosso contexto cultural, tem muitas vezes vergonha de modelar-se a partir de outrem; ele tem medo de revelar a sua falta de ser. Declara-se altivamente satisfeito com ele mesmo; apresenta-se como modelo aos outros. Todos dizem: “Imitem-me”, a fim de dissimular a própria imitação (GIRARD, 1990, p. 180).

O personagem Ludovic imita a boneca Pam, seu instinto mimético é reforçado pelas imagens da novela veiculadas pela televisão. Entretanto, Ludovic quer imitar Pam e não Ben. Isto é inesperado. Não está previsto que um menino de 7 anos de idade encante-se pelo mundo feminino, pelo mundo da boneca Pam. Nossos pais, nossa família, nossa escola, nossa igreja, as diversas vozes da cultura de nossa sociedade nos levam à imitação. Estamos sempre ouvindo “imite-me!”, “imite-nos!” como se fosse sempre o outro que possui o “segredo da vida, do verdadeiro ser”. Quanto mais prestarmos atenção a toda a sedução que nos circunda, mais estaremos propensos a acolher as sugestões advindas de todas estas vozes (GIRARD, 1990, p. 182). A imitação de Ludovic é considerada uma “má imitação”, uma imitação indesejada, que ameaça a ordem cultural do grupo social em que está inserido. O que é esperado pela família, pela vizinhança, pela escola? Que Ludovic escolha seu pai Pierre, seus irmãos Thom e Jean, o boneco Ben como modelos a imitar. Estes, sim,

seriam uma “boa” imitação. Mas Ludovic trai a expectativa de seu grupo social. Sua escolha gera muitos conflitos. Conflitos que farão dele a vítima expiatória para que a comunidade daquele bairro de classe média francesa readquira sua tranquilidade.



Imagem 23: “Procuro despir-me do que aprendi, / Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram, / E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos” (Fernando Pessoa)

Para Girard (1990, p. 180), “o desejo é essencialmente mimético, ele imita exatamente um desejo modelo; ele elege o mesmo objeto que este modelo”. Como a competição é inerente, a violência é inevitável. De acordo com a teoria mimética proposta por Girard, não desejamos algo ou alguém porque nos encantamos pelo objeto. Na verdade, como já se enfatizou, desejamos o objeto porque é possuído ou desejado por alguém que consideramos um modelo. Para este autor, somos incapazes de desejar por nós mesmos, precisamos que indiquem o que vamos querer ou desejar. Este triângulo mostra-nos que nossas relações são mediadas pela presença de um “outro” e a autonomia

em nossas escolhas é uma falácia. O desejo de Ludovic é mediado por Pam, sua “Deusa Fantasia”, criada a partir de sua novela preferida. A sedução de Pam induz a sua imitação quanto a seus modos de dançar, vestir e amar, entre outros. As emoções que a novela televisiva impõe não se movimentam pela lógica racional, mas pela lógica hiper-racional, que é feita de sonhos, de fantasias do menino.



Imagem 24: “Quando eu morrer, filhinho, / Seja eu a criança, o mais pequeno. / Pega-me tu ao colo / E leva-me para dentro de tua casa. / Despe o meu ser cansado e humano / E deita-me na tua cama. / E conta-me histórias, caso eu acorde, / Para eu tornar a adormecer. / E dá-me sonhos teus para eu brincar / Até que nasça qualquer dia / Que tu sabes qual é. (Fernando Pessoa)

À medida que esse mecanismo se desenvolve, os dois indivíduos vão se tornando mais e mais semelhantes, mais e mais indiferenciados. O conflito vai se tornando cada vez maior, chegando a um ponto em que o objeto do desejo simplesmente desaparece e resta apenas a rivalidade. Na medida em que o discípulo passa a constituir uma ameaça para o modelo, este lhe responde com violência, pois

pensa que ele “invade seus domínios” e é muito mais superior que o discípulo (cf. GIRARD, 1990, p. 181). O discípulo sente-se indigno de possuir o objeto que deseja e deseja-o ainda mais. É nesse teatro que se encena o drama da inveja e do ciúme. O jogo mimético produz entre os rivais uma simetria cada vez maior e, conseqüentemente, mais conflito, uma vez que a simetria produz duplos. Os rivais tornam-se cada vez mais indiferenciados, idênticos. Todos os membros da comunidade vão sendo envolvidos num jogo mimético, que desemboca no que o autor denomina de “crise sacrificial”, isto é, a luta de todos contra todos, o mergulho de toda a sociedade numa situação caótica e indiferenciada, o desaparecimento da ordem cultural. Então, como deter uma violência paroxística e indiscriminada? Na lógica dessas sociedades, seria canalizando gradualmente os conflitos sobre um único indivíduo: o “bode expiatório”. Será sobre ele que a comunidade inteira depositará a responsabilidade da desordem e, uma vez expulso esse elemento, a paz e a ordem social voltam a reinar, reforçando na comunidade a crença de que aquele indivíduo era indubitavelmente o responsável pelo estado das coisas.

Dois indivíduos numa relação de discípulo e modelo. Essa relação é sempre assimétrica, isto é, o discípulo quer imitar o modelo, mas, ao constatar a impossibilidade de fazê-lo passa a considerá-lo um rival. No desdobramento desse relacionamento desenvolve-se um intenso conflito que Girard denomina de “crise mimética”: o modelo e o discípulo estão indiferenciados e esta *indiferenciação* é o que impulsiona a violência (cf. GIRARD, 1990, p. 181).

A crise mimética, a indiferenciação, se constitui em uma ameaça para a sociedade, pois envolve toda a comunidade e pode culminar em violência generalizada. Se não há responsáveis identificáveis, o grupo pode chegar à autodestruição, porque todos podem tornar-se adversários (cf. GIRARD, 2000, p. 16-17).

Como resolver este conflito? Como vimos, a instigante hipótese de Girard é a de que a solução pacificadora está na figura da vítima expiatória. O mecanismo do bode expiatório encerra a crise, uma vez que a culpa é transferida para ele de forma unânime, e a violência é canalizada para a vítima (cf. GIRARD, 1990, p. 88).

A ameaça coletiva é concentrada em apenas uma vítima. Nesse caso, passa-se do ameaçador “um contra o outro” (indiferenciação) para o pacificador “todos contra um” (diferenciação). Seria a passagem da indiferenciação para a diferenciação social o cerne do problema. A indiferenciação gera as rivalidades generalizadas, que ameaçam o grupo social. Diante da ameaça, o grupo cria mecanismos coletivos de diferenciação. A primeira solução diante da crise é o sacrifício vitimizador, que polariza em uma única vítima a violência que envolve todas as rivalidades conflitantes que ameaçam o grupo. Ela será sacrificada em nome do grupo. Esta “vítima fundadora” ou “bode expiatório” é o cerne da diferenciação primeira das sociedades: a comunidade de um lado; a vítima do outro.

Nestas sociedades, os males que a violência pode causar são tão grandes e os remédios tão aleatórios, que a ênfase é colocada na prevenção. E o domínio do preventivo é primordialmente o domínio do religioso. A prevenção religiosa pode ter um caráter violento. A violência e o sagrado são inseparáveis. A utilização “ardilosa” de certas propriedades da violência, e em especial de sua capacidade de deslocar-se de um objeto a outro, dissimula-se por trás do rígido aparato do sacrifício ritual (GIRARD, 1990, p. 33).

O homem deseja, e o seu desejo passa necessariamente pelo olhar do outro. Nós não desejamos alguma coisa por instinto. O ser humano é social, cultural, histórico e psicológico, além de biológico. Seus desejos são historicamente e culturalmente instaurados. Você deseja aquilo que também é desejado por outros. O

simbólico é que efetivamente institui o desejo. Se algum objeto tem apenas valor utilitário ou funcional e nenhum valor simbólico, será desprezado.

Imitamos uns aos outros, desejamos o que os outros desejam; nosso desejo passa pelo olhar do outro. A sociedade de consumo fundamenta-se sobre esse desejo. Entretanto, o ser humano é conflituoso, pois, apesar de desejarmos as mesmas coisas, nunca estamos satisfeitos. Para Girard, o único meio de nos livrarmos desse conflito é escolhermos um bode expiatório e depositarmos nele nossas frustrações.

A violência possui grande dinamicidade, reinventa-se constantemente e está presente em todos os homens, enraizada nas estruturas sociais e culturais. Para Girard, os homens são violentos devido ao “instinto de imitação” que é gerador de conflitos.

A relação do sagrado com a violência

René Girard (1990) advoga, em sua tese, que a articulação dos diversos fenômenos sociais opera através da íntima relação do sagrado com a violência. O sagrado seria a forma de as sociedades primitivas controlarem a violência, ou melhor, de impedir que uma violência generalizada se instaure. Neste caso, o sagrado está pleno de violência, e a violência é sempre sacralizada.

Vale lembrar que não é o desenvolvimento tecnológico que define a diferença essencial entre o primitivo e o moderno. Seria, na verdade, a presença do sistema judiciário e dos ritos sacrificiais fatores que distinguem as sociedades primitivas de um certo tipo de “civilização”. Para Girard (1990, p. 33), são estas instituições que devem ser estudadas. Nas sociedades baseadas no sistema judiciário, a vingança é limitada a uma única represália, no entanto o princípio é o mesmo: reciprocidade violenta.

Há um mesmo princípio nas religiões e na tragédia: a ordem, a paz e a fecundidade baseiam-se nas diferenças culturais; é o seu desaparecimento que provoca a rivalidade. Privadas de identidade, as coisas se encontram em mera oposição; a reciprocidade violenta dos parceiros trágicos corresponde justamente à destruição da ordem cultural. A violência cresce quando as fronteiras se apagam.

Tendo experimentado os benefícios da violência fundadora como solução para a crise que viveu, a sociedade tribal busca meios para perpetuar esta estabilidade, passando a ritualizar freqüentemente o sacrifício. A vítima que catalisa todo o mal do grupo passa a ser fonte de todo o bem e toda a paz na comunidade. Este processo de transcendentalização da violência vitimizadora é a gênese do sagrado.

A morte moral, em nossa época, tem substituído a morte física no ritual sacrificial. Se observarmos a história da humanidade, verifica-se que as religiões arcaicas utilizavam o ritual sacrificial como forma de agradar aos deuses e de manter a ordem interna de suas comunidades. Em muitas ocasiões, o sacrifício era humano; em outras, animais e vegetais eram utilizados. O denominador comum de todas as religiões é o ritual. Os rituais “visam perpetuar e reforçar uma certa ordem familiar, religiosa, etc. Seu objetivo é manter o estado das coisas. É por isso que eles recorrem constantemente ao modelo de toda fixação e de toda estabilização cultural: a unanimidade violenta contra a vítima expiatória e em torno dela” (GIRARD, 1990, p. 341). O sistema judiciário exerce a função do ritual moderno que contém a violência.

A vingança

O homem se vinga porque considera que isso é justo. Sente-se completamente apaziguado e vinga-se com toda a tranqüilidade, estando certo de que cumpre uma

ação justa e honesta. Quando o desejo de vingança se apodera de seu espírito, não há lugar nele senão para este desejo. Impulsionado cegamente para a frente como um touro enfurecido, não pára enquanto não encontrar, no caminho, alguém para saciar seu desejo de vingança. O desejo de pagar o mal com o mal o consome violentamente. Neste caso é necessário eleger uma vítima que não ofereça perigo de retaliações ou de vingança. Para aplacar a ira de uma multidão enfurecida que não consegue conciliar, satisfazer e preencher seus desejos, a vítima é geralmente escolhida entre criaturas isoladas e frágeis. Assim, com a morte da vítima expiatória, restabelece-se a unidade social. Bem, pelo menos por algum tempo, porque, não é possível extinguir a violência, mas canalizá-la, desviá-la (cf. GIRARD, 1990).

O sacrifício não é apenas coisa do passado, das religiões primitivas. É claro que não há mais sangue nos templos e nos altares, mas não há como negar que as vítimas de hoje têm semelhanças com as vítimas dos sacrifícios realizados nas sociedades primitivas. Ludovic é uma criança que apresenta um comportamento diferenciado, inesperado e, por isso, atrai para si sentimentos de desconfiança e rejeição.

Todas as instituições humanas têm origem no ritual, e o ritual resume-se no sacrifício. Este sacrifício tem por objetivo descarregar sobre algo as frustrações, ódios e tensões acumuladas. No filme vemos a escola como local de rituais e também de sacrifícios. Ludovic foi escolhido para ser o bode expiatório para que a comunidade de uma classe média francesa descarregasse suas frustrações exigindo da escola a sua expulsão assim como os Titãs que se uniram para despedaçar Dionísio. Os pais são unânimes em querer que Ludovic seja separado dos demais.

A comunidade, ao viver uma situação de crise ou de violência indiscriminada, tenta canalizar essa violência num bode expiatório, que é apresentado e sacrificado como único culpado pela crise que oprime a comunidade. Muitas discriminações que

ferem o ser humano são legitimadas pelo mecanismo do bode expiatório. Estrangeiros, ciganos, muçulmanos e hebreus, entre outros, são considerados culpados pelas crescentes crises de determinados países e apontados como as vítimas a serem sacrificadas (ou, ainda, discriminadas) para o bem da comunidade. Ao tomarmos partido pela segregação de grupos, bairros, locais e pessoas, deixamos agir dentro de nós a violência discriminadora e desencadeadora de outras violências. Quando se nega o que se mostra diferente de nós, usamos de violência para tentar conter a violência. Portanto, persiste no imaginário social que a violência sacrificial apazigua, reconcilia, decide e acaba, de uma vez por todas, com a violência. Acaba?

Para finalizar, cabe apenas dizer que, apesar das vicissitudes, das imposições e alienações de diversas ordens, a vida persiste. Imaginamos aventuras, criamos para nós uma existência fantástica para viver de um modo ou de outro. Não importa. O que importa é que sobrevivemos graças à nossa capacidade de imaginar.

PERCURSO PARA UMA METODOLOGIA DA COMPREENSÃO

— Mas então, ousei comentar, estais ainda longe da solução...

— Estou pertíssimo, disse Guillaume, mas não sei de qual.

— Então não tendes uma única resposta para vossas perguntas?

— Adso, se a tivesse ensinaria teologia em Paris (Umberco Eco, *O nome da rosa*).

O propósito de nosso trabalho é compreender um pouco mais o fenômeno da violência, indo além da perspectiva de violação ou transgressão de regras, normas ou leis. A violência não deve ser analisada de um único modo, pois apresenta diversas modulações e aparece sob múltiplas formas. A que abordamos neste trabalho é a dissimulada, a mascarada, a sutil, a que impõe determinados papéis sociais.

A sociedade, ao longo da história, vem produzindo múltiplas estratégias para construir e fazer circular representações que constroem um determinado tipo de sujeito.² Estas representações, de certa forma, regulam as relações entre os

² Para Maffesoli (1998, p. 97-98), “as representações coletivas são forças [...] mais eficazes que as representações individuais”. O autor refere-se às histórias exemplares contadas por todos nós, “responsáveis pela estruturação do desenvolvimento coletivo e individual”. Existem elementos da atitude representativa que tendem a torná-la monopolizadora; por exemplo, a teorização que generaliza e poda as diferenças, deixando de ser “apenas uma imagem, [...] simples ajuda para a compreensão”, ou como “os sistemas de representações coletivas utilizados para dirigir a vida pública do Estado-nação ou de outros conjuntos organizados segundo o mesmo modelo (cf. MAFFESOLI, 1997, p. 142). Outros elementos, porém, dão nova configuração às representações, quando “idéias comuns”, fruto de interações e conflitos de pequenos grupos, passam a pressionar o poder instituído e contaminam todo tipo de racionalidade que tenta canalizar a dinâmica da vida social.

indivíduos. Ao classificá-los, a sociedade estabelece divisões e atribui rótulos que diferenciam e discriminam, que escondem particularidades. O indivíduo que insiste em ser singular é considerado um errante. Por conta disso, na sociedade moderna, muitos indivíduos podem estar assumindo uma falsa identificação, acarretando em distanciamento entre o que eles efetivamente desejam e o que desempenham na estruturação social (regida pela lógica do dever-ser). No decorrer de uma existência podemos mudar diversas vezes, assumir identificações em função dos diferentes momentos de comunicação. Não existe um sujeito fechado em si mesmo (o paroxismo disso seria o autismo!), há no interior de cada um de nós um discurso com inúmeras vozes. Portanto, o eu pode dobrar-se e desdobrar-se infinitamente podendo chegar ao extremo de ser “ninguém”³ e com isso poder escapar aos diversos constrangimentos do poder e às imposições sociais.

O cinema proporciona ponto de partida interessante para nosso objetivo, pois ver filmes é prática tão importante quanto a leitura de obras literárias, filosóficas e sociológicas, entre outras. O cinema pode explorar temáticas complexas, capazes de unir pessoas com divergências profundas, histórias diferentes, personalidades antagônicas e temperamentos diversos (cf. TARKOVSKI, 1998). O cinema encena a cristalização da parte de sombra: “[...] receptáculo dos sonhos, o cinema constitui elo mágico por excelência”; a estrutura cinematográfica permite o “jogo das sombras, do sortilégio, da passividade, todas as coisas que, como sabemos, são constitutivas da vida social” (MAFFESOLI, 2001a, p. 97).⁴ Desempenha importante papel na

³ Conforme, por exemplo, o Mito de Ulisses que, para escapular da caverna do Ciclope que ele cega, diz que seu nome é “ninguém” e assim consegue salvar-se.

⁴ Guimarães (1996b, p. 74), ao comentar idéias de Maffesoli, explica que há duas tendências na forma de compreendermos a atualidade: “uma representa o *lado iluminado* que explica a existência dos homens a partir de um conjunto de leis econômicas, políticas, educacionais; e a outra, denominada o

construção de imaginários sociais: o imaginário da violência, do amor, da beleza, da morte, da fidelidade, da sexualidade e da família, dentre outros.

As imagens cinematográficas se entrelaçam a nossos conhecimentos, desejos, sonhos, crenças e fantasias. É na conexão entre as imagens cinematográficas com as imagens construídas pela imaginação do espectador que uma multiplicidade de imaginários é construída. Vale lembrar que o imaginário de que aqui falamos não é “imagem de”, mas, o “conjunto de relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*” (DURAND, 1989, p. 14). Filmes, novelas, propagandas, noticiários, por meio de alegorias e metáforas, constroem e reconstroem o tempo todo nosso campo simbólico, nossos ideais, nossos rituais. Nossas utopias são imagens que, em eflorescência, entram numa correlação contínua, em ressonância umas com as outras, compondo uma unicidade, “uma coesão que banha a vida e as representações de cada um” (MAFFESOLI, 1995, p. 113).

Nesse sentido, de acordo com Duvignaud (1986, p. 345), “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”.

Entretanto, embora faça parte de nossa vida, o tema do imaginário tem sido rechaçado pela academia. Isso se relaciona caráter paradoxal de nossa civilização — que, por um lado, propiciou ao mundo grande desenvolvimento técnico-científico de produção, reprodução e transmissão de imagens e, por outro, ignorou o efeito perverso de suas descobertas. Não é diferente em outras áreas. Foi necessário que parte da população de Hiroxima fosse dizimada para que os físicos se chocassem

lado sombra, acentua a importância das múltiplas e minúsculas situações do cotidiano onde predominam a fragmentação e a pluralidade do corpo social”.

com as suas descobertas (cf. DURAND, 1998). Esse desprezo pelas conseqüências das descobertas é herança do positivismo de Augusto Comte, que sempre levantou a bandeira da neutralidade da ciência. Para a corrente positivista, a ciência estuda os fatos de forma totalmente desinteressada, apenas para conhecê-los. Nessa forma de pensar, há um desinteresse para as conseqüências práticas.

A interpretação racionalista clássica é uma cerca de arame farpado para compreender a vida atual e sua produção simbólica.⁵ Como receber e trabalhar com esse legado cultural e científico que ainda está impregnado em nossa maneira de pensar? No racionalismo, o pesquisador projeta-se como um esterilizador que limpa, recorta e analisa seu “objeto de conhecimento”, tal como Procusto fazia com as suas vítimas.⁶ Maffesoli (1998, p. 29) denomina de pensamento “procústeo”, aquilo que “à imagem do célebre leito, corta, fraciona, segundo um modelo estabelecido *a priori*”. A característica essencial do racionalismo é classificar e pretender que tudo entre em uma categoria explicativa e totalizante. Não há preocupação com a *vida viva*,⁷ isto é, com um homem que sofre, que chora, que ri, que é feliz, que tem emoções e sentimentos e que não é possível conhecer simplesmente etiquetando-o.

⁵ Maffesoli (1995 e 1998) advoga que é possível enriquecermos a razão, considerando também o imaginário, o lúdico, o onírico, o festivo. São esses elementos que possibilitam nossa sobrevivência diante dos poderes instituídos.

⁶ Procusto, na mitologia grega, era um salteador sanguinário que colocava suas vítimas num sinistro leito de ferro. Dali ninguém saía com vida: se elas fossem mais “curtas” que o leito, estirava-as com cordas e roldanas; se ultrapassassem as medidas, cortava a parte que sobrava. Teseu matou-o, fazendo-o provar seu próprio remédio. A expressão é usada para qualquer tipo de padrão que seja aplicado à força, sem o menor respeito por diferenças individuais ou circunstâncias especiais. Na história da educação, houve momentos em que a escola converteu-se num verdadeiro leito de Procusto, impondo a todos os alunos, indistintamente, o mesmo modelo.

⁷ Esta expressão é de Dostoievski, no conto *Memórias do subsolo*.

Ora, mas não foi assim que aprendemos? Do singular para o geral, do concreto para o abstrato, sem levar em conta que é impossível considerar a vida social de forma totalmente objetiva?

Muitas das construções teóricas nas ciências sociais, fundamentadas em uma visão redutora da vida social, têm sido pensadas por meio de uma oposição artificial: fantasia–realidade, objetivo–subjetivo, interior–exterior, luz–sombra, singular–geral, privado–público, normal–louco, ordem–desordem, etc. Psicólogos, sociólogos e filósofos, partidários dessa tendência, contribuem para estabelecer o que é e o que não é normal. Seus conhecimentos esquadrinham ainda mais a vida de todos nós.

É interessante observar como definimos nossos comportamentos de acordo com “padrões da normalidade” estabelecidos por determinadas correntes das ciências sociais que concebem a ciência pelo viés do racionalismo.⁸ Somos levados a acreditar, por exemplo, que nossa sexualidade é uma construção natural, individual, e não social e histórica. Estamos tão acostumados com a visão maniqueísta de bem *versus* mal que freqüentemente classificamos nossos atos e, principalmente, os dos outros em certos e errados. Ainda temos enorme dificuldade de compreender esses atos e levar em conta sua complexidade. Parece haver uma necessidade de homogeneizar os comportamentos de acordo com determinado padrão para manter a ordem instituída. Ordem essa que busca explicar a vida social a partir de dicotomias e apoiar a “racionalização da violência”, isto é, de uma violência controladora que remete à obediência e conforta o poder (cf. MAFFESOLI, 1987, p. 18-19).

O olho de peixe morto

⁸ V. g., as correntes positivista e funcionalista.

Como desprezar o efeito da “explosão do vídeo” (cf. DURAND, 1998) em nossas vidas, se, na atualidade, a inteligibilidade de grande número de pessoas não só foi, como também ainda está sendo construída pela quantidade e qualidade de cinema e televisão que assistem (cf. Almeida, 1994), que compõem padrões utilizados como forma de conhecimento e comunicação social? Nesta perspectiva, a imagem acaba impondo seu sentido ao espectador: é imagem “pronta”, que anestesia aos poucos a criatividade individual da imaginação. São imagens que se configuram numa forma que violenta a imaginação da massa de espectadores, os quais engolem com a mesma sofreguidão receitas culinárias, obras cinematográficas, notícias, novelas e propagandas, com um “olho de peixe morto”, atônito e paralisado, contemplam a guerra no Iraque, os atentados terroristas e os casamentos de celebridades. O efeito da fabricação de imagens seria uma supressão da sensibilidade e o nivelamento de valores. Trata-se de valores que fazem parte do “Programa Visual” (ALMEIDA, 1999a, p. 13) em que estamos imersos e que constroem uma memória artificial. As imagens estão presentes em nossas vidas desde o momento em que nascemos até a nossa morte — do berço até o túmulo —, influenciando nas escolhas de nossos costumes quanto ao modo de vestir, agir, pensar e falar (cf. DURAND, 1998, p. 33).

Entretanto, apesar de estarmos submersos em um “Programa Visual” que potencialmente aliena nosso olhar, conseguimos resguardar um tanto de nossa subjetividade. Cada espectador vê e interpreta as imagens a partir de suas experiências de vida, de sua experiência com o cinema e dos valores, crenças e práticas de seu grupo social. As inúmeras possibilidades de interpretação atingem o que há de mais profundo em nossos sentimentos, evocam lembranças e experiências obscuras da nossa própria experiência, abalando e afetando nossa alma como uma epifania.

Em se tratando de imagens, não é possível termos idéias definitivas. Ao longo das narrativas fílmicas, cria-se outro mundo, feito de imagens e palavras capazes de construir diferentes percepções. É impossível aceitar um “fundamentalismo” na interpretação de imagens. As imagens não podem ser interpretadas de uma só maneira, pois os corredores de sentido são incontáveis e, por isso, ainda há tanta desconfiança em relação à imagem para o desenvolvimento de trabalhos científicos.

Assistir a um filme é “uma forma de estar-no-mundo, mas também envolve um fenômeno a que podemos chamar estar-no-filme” (MONTEIRO, 1996, p. 102). Neste aspecto, no momento em que o espectador está ali, na sala escura do cinema, banhando-se com imagens fantásticas do filme (não significa que sejam belas), sua existência é colocada entre parênteses. “Estamos numa permanente condição de *bracketing*, o nosso *Lebenswelt* significa que estamos fora e nos refletimos” (MONTEIRO, 1996, p. 103). Nessas condições, o espectador está implicado em um jogo entre a aparência e a realidade.

O filme

Buscamos compreender algumas representações que estão contidas no filme *Minha vida em cor-de-rosa*.⁹

⁹ Alain Berliner, *Minha vida em cor-de-rosa* (*Ma vie en rose*), França/Bélgica, Haut & Court/La Sept Cinema/Sony Pictures Classics, 1997, 88 min., cor. Roteiro: Alain Berliner e Chris Van Der Stappen. Música: Dominique Dalcan. Montagem: Sandrine Deegen. Elenco: Michèle Laroque (Hanna), Jean-Philippe Ecoffey (Pierre), Hélène Vincent (Elisabeth), Georges Du Fresne (Ludovic).



Imagem 25: “O espectador não é elemento passivo, totalmente iludido. É alguém que usa de suas faculdades mentais para participar ativamente do jogo, preenchendo as lacunas do objeto com investimentos intelectuais e emocionais” (Ismail Xavier)

Os sentidos não estão ocultos, as imagens estão ali. A imagem está dada. O que é repetitivo no filme? “Existem formas perduráveis onde se pode ler, como num corte histológico, toda a história coletiva que, naturalmente, se torna pessoal” (MAFFESOLI, 1998, p. 97). Estudar uma sociedade a partir de uma descrição de sua aparência — de sua pele — é o que a atitude “formista” pretende. Para esta não há uma existência verdadeira por trás daquela que se dá a ver; ela só intenta levar a sério os diversos estilos de vida que constituem o *theatrum mundi* (cf. MAFFESOLI, 1996). Para tanto, tentaremos vasculhar os sentidos que fazem de nossa vida o que é nas imagens de *Minha vida...*, filme que traz marcas cristalizadas de nossa civilização ocidental. Todos os estereótipos que fundamentam os preconceitos têm, em suas raízes, os arquétipos imemoriais que, sempre latentes, reaparecem, o tempo

todo, de forma transfigurada. Pode-se dizer que “entre o arquétipo e o estereótipo há apenas um passo, que pode ser dado com facilidade” (MAFFESOLI, 2004, p. 43).

Pode-se também afirmar que para compreender o que foi, o que é a história humana a categoria do imaginário é extremamente pertinente (cf. DURAND, 1998). Portanto, neste trabalho, o imaginário foi o nosso guia para compreender o fenômeno da violência. Como compreender um fenômeno ambivalente e de difícil teorização? Sendo a violência própria da condição humana, não podemos deixar de investigar a pluralidade de valores que lhe estão associados.

Compreender o fenômeno da violência pede um voltar-se, girar-se para a cultura manifesta na “mitologia, religião, arte, arquitetura, o épico, o drama, o ritual” (HILLMAN, 1988, p. 23). O dado social é uma miscelânea de “objetividade, fantasia, de estruturas controláveis e de mitos incompreensíveis” (MAFFESOLI, 1987, p. 52). Escolhemos para esta pesquisa o olhar da fenomenologia compreensiva, porque esta “desconfia daqueles que pretendem acabar com os mitos e a poesia, ou afirmar a univocidade em detrimento da polissemia” (REZENDE, 1990, p. 28), interessam-lhe “o visível e o invisível”, “o olho e o espírito”, “o sentido e não sentido”, “a existência e a significação”, “a vida e a metáfora” (REZENDE, 1990, p. 29). Além disso, “a fenomenologia [...] leva a sério a coisa em si mesma; e, seja ela qual for, trivial, sublime, abjeta, respeita-a como ela é” (MAFFESOLI, 1995, p. 95).

Maffesoli, em sua obra *Elogio da razão sensível*, faz uma citação do romance de Milan Kundera, *A imortalidade*. O fragmento desse romance retrata muito bem o que pretendemos desenvolver nesse trabalho:

Em todas as línguas provenientes do latim, a palavra razão (*ratio*, *reason*, *ragione*) possui dois sentidos: antes de designar a causa, designa a faculdade de reflexão. Uma razão cuja racionalidade não seja transparente, parece incapaz de causar um efeito.

Ora, em alemão, a razão enquanto causa é dita *Grund*, palavra que não tem nada a ver com a *ratio* latina e que designa, primeiramente o solo, em seguida, um fundamento [...] Bem no fundo de cada um de nós está inscrito um *Grund* que é a causa permanente de nossos atos, que é o solo sobre o qual cresce o nosso destino. Procuro perceber, em cada um de meus personagens, seu *Grund* (MAFFESOLI, 1998, p. 81).

Assim, esta pesquisa é realizada numa abordagem fenomenológica que — do nosso ponto de vista — é a mais interessante para se defrontar com uma cultura instável, complexa e que se manifesta em uma eflorescência de mitos e por uma multiplicidade de imaginários difíceis de explicar pelo procedimento racionalista, porque este é insensível à força de seu contrário. O racionalismo não consegue integrar o irracional,¹⁰ esquece que é necessário considerar a *coincidentia oppositorum* (cf. MAFFESOLI, 1998, p. 30) onde seres e fenômenos totalmente opostos se combinam. O imaginário é uma maneira hiper-racional de pensar a sociedade complexa (cf. GUIMARÃES, 1990).¹¹ Portanto, há uma forma de racionalidade no imaginário. É necessário reconhecer os códigos, as razões internas dos múltiplos fatos sociais que nos espantam e chocam.

O exercício que faremos no decorrer desta tese é o de “farejar” o fundamento e não a causa dos atos dos personagens do filme em pauta, pois uma coisa pode parecer absurda e ter sua razão, seu fundamento. Abordamos as imagens que falam dos mitos que já estão cristalizados em nossa sociedade ocidental e da possibilidade

¹⁰ Maffesoli (1998, p. 53) propõe uma racionalidade aberta que, ao contrário do racionalismo, coloca em sinergia a razão e a sensibilidade. Alargando assim a consciência, é possível perceber a razão interna das coisas, até quando aparece num aspecto não racional ou não lógico.

¹¹ O imaginário em Maffesoli não representaria o irracionalismo, “mas uma maneira hiper-racional de pensar a sociedade complexa. Há uma forma de racionalidade no imaginário. É preciso reconhecer um código, uma razão interna no jogo, na violência, no lúdico, no amor. Como metodologia, o autor propõe estudar os excessos, o paroxismo, para que, através de sua lógica, possamos entender o que está aquém, as regras internas que dinamizam o presente, e não somente as leis gerais e abstratas que dizem sobre o que está além do ‘aqui e agora’” (GUIMARÃES, 1990, p. 28).

de “transtorná-los” a favor de nossa liberdade, de nossa imaginação. Não foi feito o “corte epistemológico” tão precioso para o pensamento racionalista. As imagens do filme foram “acariciadas”, no sentido de captar seus contornos, descrever sua forma.

A forma (cf. MAFFESOLI, 1998, p. 107-127) possui função teórico-metodológica preciosa, se observada tal como é e não como pensamos que deveria ser. Isso força uma mudança no olhar: considerar cada coisa a partir de sua própria lógica, de sua coerência subterrânea, não a partir de um julgamento exterior que diz o que tal coisa deve ser. A forma dá-nos as condições de ressaltar o que existe dentro do filme: as festas no bairro, as roupas de Ludovic, as encenações na escola... Todos esses “nadas” que pontuam a narrativa do filme tomam uma “forma” (cf. MAFFESOLI, 1996, p. 138). São formas (aparências) vividas no dia-a-dia que constituem o corpo social em que cada um consegue se esconder, se esquivar e se proteger das coações da vida em sociedade. Observar a forma permite compreender a “exuberância da aparência social” (cf. MAFFESOLI, 1996), respeitando-se as realidades singulares no que são, considerando tanto os fatos anódinos, as representações populares e as situações miúdas que marcam a vida cotidiana, quanto as grandes formas estruturantes do social. No filme, os pequenos fatos da vida cotidiana daquele bairro de classe média francesa são carregados de sentidos — que se fazem e desfazem o tempo todo.

Deslizamos para o interior da narrativa fílmica, tentando identificar códigos de padrões comportamentais de nossa cultura, os papéis sociais vividos e assumidos como naturais. Nosso objetivo é compreender sentidos do agir humano a partir das imagens do filme, sentidos provenientes da interação entre o filme e o espectador. Sabemos que nunca chegaremos ao sentido pleno, mas nem por isso renunciamos à sua busca. Neste movimento de percepção, fomos construindo as descrições de algumas seqüências num olhar que envolve, apalpa as coisas visíveis. A descrição é uma boa maneira de

perceber a parte subterrânea de determinado grupo social; por essa razão, propomos observar e descrever o filme como uma das manifestações da cultura que expressa um determinado grupo, uma certa sociedade, uma época (cf. MAFFESOLI, 1998, p. 123).

Descrevemos as imagens que consideramos as mais significativas no filme. Portanto, nosso trabalho consistiu em “decriptar” o filme,¹² isto é, o que já está aí, respeitando-o como é. Preocupamo-nos com o que se dá a ver. Aliás, de acordo com Maffesoli, o que se dá a ver nos remete ao que se dá a viver.

Tentamos colocar de lado nosso vício de linearidade, o mito do desenvolvimento. Como é difícil experimentar e viver a multiplicidade de significados contidos em cada imagem! Sempre teimamos em ordenar o que supomos ser o antes, o agora e o depois. Por isso, buscamos “transtornar” nosso modo de pensar, e tratamos as imagens fílmicas de forma não linear.

O porto seguro do racionalismo moderno foi o procedimento de fatiar o “objeto de conhecimento”, para poder fazer uma análise e, depois, uma síntese conclusiva. Não foi isso que fizemos: olhamos para a violência sutil, mascarada, que aparece no filme e tentamos compreender sentidos do agir humano. Pois bem, para compreender o mundo visível, para perceber as formas sociais que estão pipocando o tempo todo, precisamos observar a aparência. É observando a aparência que chegamos à parte subterrânea da vida, à “ala dos fundos” (cf. HILLMAN, 1993)

¹² “O texto está escrito, e o trabalho intelectual consiste, não em criar, peça por peça, a realidade, mas em decriptar o que já está aí [...] Com efeito, que faz o artista, senão fazer vir à luz aquilo que está aí, potencialmente presente na matéria, contentando-se em ser o vicário, ou melhor o parteiro da mesma? [...] Inventar é descobrir aquilo que pode estar oculto mas que, nem por isso, está menos presente, em recantos esquecidos e por vezes obscuros” (MAFFESOLI, 1998, p. 152-153).

dessa grande teatralidade que é a ação social.¹³ Seria como fazer uma endoscopia na aparência, pois o psiquismo humano não age apenas de acordo com as percepções imediatas do mundo físico e o encadeamento racional de idéias: funciona também através das imagens irracionais do sonho, da neurose ou ainda da criação poética (cf. DURAND, 1998). O cinema, sendo uma arte ficcional, pode explorar muito bem estas outras formas de conhecimento do mundo.

O cinema vem como possibilidade de absoluta expressão de liberdade e como arma para impedir que nosso espírito seja totalmente devorado por valores éticos e morais construídos pelos grupos que estão no poder e que, em nome do “progresso”, da “prosperidade geral”, da “necessidade histórica”, têm freqüentemente provocado violações dos direitos das pessoas e irreconciliáveis conflitos entre o indivíduo e a sociedade (cf. TARKOVSKI, 1998, p. 94). Ao estudar imagens veiculadas pelos meios de comunicação, podemos observar que, na atualidade, as razões que impulsionam os homens a ações como revoltas, lutas sociais e violência decorrem, com freqüência, da adesão emocional a certos mitos.

Para Tarkovski (1998, p. 96), o espectador, ao se dirigir ao cinema, busca “preencher os vazios de sua própria existência, lançando-se numa busca do ‘tempo perdido’”. Dito de outro modo, tenta preencher aquele vazio espiritual que se formou em decorrência das condições específicas de sua vida no mundo moderno: a atividade incessante, a redução dos contatos humanos, e a tendência materialista da educação moderna” (TARKOVSKI, 1998, p. 96). Para este autor, o que leva as pessoas ao cinema é o tempo: “o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado. O espectador está em busca de uma experiência viva, pois o cinema, como nenhuma

¹³ “As diversas modulações da aparência (moda, espetáculo político, teatralidade, publicidade, televisões) formam um conjunto significativo, um conjunto que, *enquanto tal*, exprime bem uma dada

outra arte, amplia, enriquece e concentra a experiência de uma pessoa” (TARKOVSKI, 1998, p. 72).



Imagem 26: “Cézanne dizia que era possível enxergar o aveludado, a dureza, a maciez e até o odor dos objetos. Minha percepção então, não é uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos: percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala, simultaneamente, a todos os meus sentidos” (Merleau-Ponty)

Nenhuma interpretação esgota-se, pois sempre é possível criar novos sentidos. O imaginário é construído pela conexão das imagens que vêm de fora com as imagens produzidas pela imaginação do espectador. Para bem compreender isso podemos citar, ainda que um pouco longamente, a carta que uma espectadora endereçou a Tarkovski:

Obrigado por *O espelho*. Tive uma infância exatamente assim... Mas você... como pôde saber disso? Havia o mesmo vento, e a mesma tempestade... “Galka, ponha o gato para fora”, gritava a minha vó... O quarto estava escuro... E a lamparina a querosene também se apagou, e o sentimento da volta de minha mãe enchia-me a

sociedade” (MAFFESOLI, 1996, p. 126).

alma... E com que beleza você mostra o despertar da consciência de uma criança, dos seus pensamentos!... E, meu Deus, como é verdadeiro... Nós de fato não conhecemos o rosto de nossas mães. E como é simples... Você sabe, no escuro daquele cinema, olhando para aquele pedaço de tela iluminado pelo seu talento, senti pela primeira vez na vida que não estava sozinha... (TARKOVSKI, 1998, p. 5).

As imagens de *O espelho* invocaram na espectadora a nostalgia de um passado mitificado, “transtornado” em arquétipo. Além da saudade desse “passado”, há mais: as imagens do filme podem ter expressado para ela tudo o que poderia ter sido, mas não foi. Ou ainda: a tristeza de não viver mais naquele “paraíso” que ela rememorou através das imagens do filme. Em outras palavras, a narrativa fílmica de Tarkovski despertou desejos de algo completamente diferente que a espectadora vivia, no momento em que assistia ao filme. Um tempo inexoravelmente perdido: o “Paraíso”. E foi ali, na sala escura do cinema, que a espectadora juntou os pedaços de sua existência fragmentada.

No intervalo entre uma e outra imagem, o espectador tem a possibilidade de criar e narrar a sua própria história.

Há alguns filmes nos quais encontramos uma tensão entre a memória como lembrança/recordação e a memória como rememoração. Os diretores desses filmes possibilitam que o público recrie sentidos provisórios não para lembrar do passado, mas para dar sentido à vida, juntando os “cacos” esquecidos dentro dele mesmo e entrando em contato com seus mitos (GUIMARÃES, 1998, p. 110).

Segundo esta mesma autora, existem cineastas que conseguem provocar no espectador imagens outras, que não estão ali no filme. Esses cineastas são os “poetas do cinema” — uma expressão cara a Tarkovski —, porque, com isso, induzem no espectador a construção de outras histórias.

Um filme é uma narração. Faz afirmações e conta histórias que expressam uma determinada visão de mundo. Apresenta imagens e palavras que transmitem

mensagens que podem ser “uma espécie de catecismo visual” (ALMEIDA, 1999a, p. 13). Contudo, existem brechas, possibilidades de fugir deste catecismo visual e, como diria Tarkovski (1998), recuperar o tempo perdido.



Imagem 27: Estar fora de si, como é comum no espetáculo de uma obra cinematográfica, é uma atitude fantástica, mágica, que permite jogar e enviesar a injeção da identidade que nos faz ser isto ou aquilo, operário, intelectual, homem, mulher, etc. Esse desdobramento mágico que permite “navegar infinitamente num tempo e espaço livres”, torna possível compreender tudo aquilo que a deambulação existencial e social possui de caótico, imprevisto, aleatório (Michel Maffesoli)

As imagens do filme evocam mitos no espectador. Mitos que estão em constante tensão com o que já se cristalizou, isto é, as imagens que correspondem aos mitos de nossa civilização ocidental, através de histórias com visões lineares e moralizantes, e o que é fluido, criador. O espectador, instigado pelas imagens do diretor, mergulha num turbilhão de outras imagens.

Cabe observar que cada momento cultural tem certa densidade mítica na qual se combinam e confrontam diferentes mitos. Para Gilbert Durand, subjacentes aos grandes movimentos históricos sempre existem arranjos de símbolos e mitos que

expressam os desejos da humanidade; vale dizer que os mitos motivam fatos históricos. O mito é uma narrativa, conta algo. É um arranjo de símbolos, de arquétipos e uma das manifestações discursivas do imaginário. Durand advoga que o pensamento humano move-se segundo quadros míticos. Em outras palavras, percebemos que existem, ao longo da história, mitos subjacentes que orientam e modelam a vida humana. Buscamos revolver os mitos. As imagens que o cineasta coloca em sua narrativa fílmica conduzem o espectador a quais mitos? Quais sentidos de violência? Que outras histórias o espectador constrói?

Considerações Finais

Não me venham com conclusões!
A única conclusão é morrer
(Fernando Pessoa)

Procuramos mostrar, numa ótica fenomenológica, que tentar planificar a existência por meio de determinadas decisões que se tomam nas instituições sociais (e em especial na escola) reforça ainda mais a lógica do “dever-ser” e que sempre é possível resistir, de uma forma ou de outra, ao totalitarismo das concepções normativas do mundo.

Os escrúpulos morais — sejam de que tipo forem, que tentam reprimir o “querer-viver” e as potencialidades criativas — impõem papéis sociais, manipulam e induzem comportamentos e crenças, colocam rótulos e, freqüentemente, levam a segregações e preconceitos. Vivemos em uma sociedade, em uma cultura que é para nós um problema constante. A vida em sociedade exerce sobre cada um de nós algum tipo de coação. Nessa perspectiva, um indivíduo pode se ver na situação de, por um lado, ser vítima e, de outro, fazer parte da maioria. Haveria como escapar dessa dupla condição?

Não está prefixado o que, algum dia, seremos. Entretanto, nossa vida se alicerça em artifícios que produzem conhecimentos e comportamentos exemplares, conforme uma “memória artificial” (ALMEIDA, 1999a, p. 23), a qual também se contagia pela memória imaginativa que, por sua vez, recria sentidos continuamente. Nossa estrada é cheia de desvios: deixar-se invadir por esta memória é uma forma de renunciar a imposições instituídas e criar novas possibilidades de existência.

A violência, velada e sutil, pode ser um pouco mais bem compreendida se olharmos com atenção para a aparência, para as formas que estão aí e o modo como os imaginários são construídos. Dessa maneira, conseguiremos vislumbrar, talvez com um pouco mais de clareza, o que está no subterrâneo. Todos os preconceitos têm em suas raízes arquétipos muito remotos, que estão latentes e através dos quais sempre reaparecem ressignificados, em visões moralizantes ou não. Em nossos estudos, pudemos observar que há formas que persistem, que insistem em aparecer e que possibilitam ampliar nossa compreensão sobre o que é a violência.

O imaginário está arraigado em nosso existir. É a nossa própria experiência de vida e tem sido construído pelas imagens que circulam em nosso meio — imagens não raro padronizadas, que podem estar anestesiando e até destruindo a sensibilidade das pessoas e nivelando seus valores, imagens que, pelo “fascismo do consumo”, viciam nosso olhar sobre as coisas, dando um sentido único de verdade para os objetos e o fazer humano. Mas a coisa não pára aí. Também persistem arquétipos que perturbam, que revolvem o que já está estabelecido, o que já está instituído. Neste caso, esse real — fetichizado, alienado, reificado — exibem fendas que possibilitam a liberdade humana.

Ao assistir ao filme *Minha vida em cor-de-rosa*, imaginamos o mito de Dionísio.³² Este perturbador demoníaco aflora em nossa sociedade — regida pela lógica do “dever-ser” — com muito mais frequência do que podemos imaginar. Isto nos dá um certo alento, pois o arquétipo de Dionísio abre um espaço entre as

³² “A compreensão de um filme — devemos incluir aqui o gostar, o desgostar, o ficar emocionado, enfim, tudo o que puder pensar e sentir ao assistir um filme — acontece nesse intervalo entre as cenas e é histórica, social e individual, particular, ao mesmo tempo. Portanto, não só, frente ao mesmo filme, no mesmo momento, as idéias e a compreensão são muito variadas, como, ao ver o filme várias vezes

reformas e as instituições sociais que insistem em construir apenas uma cartilha para todos, neutralizando as diferenças e determinando os caminhos do indivíduo ou da sociedade. Portanto, Dionísio/Ludovic, com seus sonhos, sua imaginação, entra em um mundo muito mais rico que sua condição profana, chacoalha o que já está instituído e nos faz pensar que os modos de socialidade existentes não são únicos nem tampouco definitivos.

Os conflitos pelos quais passa o personagem do filme funcionam como uma mola propulsora e ativadora de seu imaginário. Ao imaginar, Ludovic busca sentido para as imposições de sua família, de seus vizinhos, de sua escola, de Deus. Ao imaginar, ele exorciza o que já está instituído e cria para si outras formas de existência. E, através de sua imaginação, habita enfim o mundo que constrói.

As imagens de *Minha vida em cor-de-rosa* instigam o espectador a pensar que, estando no mundo, nada é definitivo, nossa vida é uma aventura existencial sem começo nem fim.

e anos depois, em momentos diferentes da vida, essa compreensão vai variar e ser diferente” (ALMEIDA, 1999b, p. 38).

Bibliografia

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. Trad., E. M. Balancin *et al.* São Paulo: Paulinas, 1987.

ALMEIDA, M. J. de (1994). *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez (coleção Questões da Nossa Época, v. 32).

——— (1999a). A educação visual da memória: imagens agentes do cinema e da televisão. *Pro-posições*. Campinas, Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), vol. 10, nº 2(29), p. 9-25, julho.

——— (1999b). *Cinema: arte da memória*. Campinas: Autores Associados.

ARENDT, H. (1994). *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

BACHELARD, G. (1989). *Lautréamont*. Lisboa: Litoral.

——— (1990). *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes.

——— (1998). *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes.

BENJAMIN, A. & OSBORNE, P., orgs. (1997). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BENJAMIN, W. (1984). *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus.

——— (1987). *Obras escolhidas: magia e técnica; arte e política*. São Paulo: Brasiliense.

BERGER, P. & LUCKMANN, T. (1985). *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes.

BERNARDET, J.-C. (2004). *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras.

BRANDÃO, J. de S. (1991a). *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Vol. I. Petrópolis: Vozes.

——— (1991b). *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Vol. II. Petrópolis: Vozes.

——— (2001). *Mitologia grega*. Volume II. Petrópolis: Vozes.

BRUNEL, P., org. (1997). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio.

BUCK-MORSS, S. (2002). *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte/Chapecó: Editora UFMG/Editora Universitária Argos.

BULFINCH, T. (2004). *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro.

CASTORIADIS, C. (1982). *A instituição imaginária da sociedade*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1989). *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio.

COSTA, J. S. F. (2003). *Violência e psicanálise*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal.

DARTIGUES, A. (s/d). *O que é fenomenologia?* 7ª ed. São Paulo: Centauro Editora.

DIÓGENES, G. (1998). *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento Hip Hop*. São Paulo: Annablume.

DOSTOIÉVSKI, F. M (s/d). *Os melhores contos de Dostoiévski*. São Paulo: Círculo do Livro.

——— (2002). *Crime e castigo*. São Paulo: Nova Cultural.

——— (2004). *O idiota*. São Paulo: Martin Claret.

DURAND, G. (1983). *Mito e sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas*. Trad., N. Júdice. São Paulo: A Regra do Jogo Edições.

DURAND, G. (1989). *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Editorial Presença.

——— (1998). *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel.

DUVIGNAUD, J. (1986). Microsociologia e formas de expressão do imaginário social. *Revista da Faculdade de Educação*. São Paulo, Faculdade de Educação da Universidade de Educação, vol. 12, nº 1/2, p. 343-353.

ELIADE, M. (1991). *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes.

FAZENDA, I., org. (1989). *Metodologia da pesquisa educacional*. São Paulo: Cortez.

FELICIO, V. L. G. (1994). *A imaginação simbólica nos quatro elementos bachelardianos*. São Paulo: Edusp.

FOUCAULT, M. (1979). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.

——— (1985) *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal.

GAGNEBIN, J. M. (1994). *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo/Campinas: Perspectiva/Ed. da Unicamp.

——— (1997). Infância e pensamento. In GHIRALDELLI, P. *Infância, escola e modernidade*. São Paulo: Cortez/Ed. da UFPR, p. 83-100.

——— (2002). O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *Pro-posições*. Campinas, Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), vol. 13, nº 3(39), p. 125-133, setembro/dezembro.

GIRARD, R. (1990). *A violência e o sagrado*. São Paulo: Edunesp.

——— (2000). *Um longo argumento do princípio ao fim*. Rio de Janeiro: Topbooks.

GORE, J. (1995). Michel Foucault e educação: fascinantes desafios. In SILVA, T. T. da, org. *O sujeito da educação*. 2ª ed. Petrópolis, Vozes, p. 9-20.

GUATARI, F. & ROLNIK, S. (1999). *Micropolítica cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes.

GUIMARÃES, A. M. (1990). *A depredação escolar e a dinâmica da violência*. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

GUIMARÃES, A. M. (1996a) *A dinâmica da violência escolar: conflito e ambigüidade*. Campinas: Autores Associados.

——— (1996b). Indisciplina e violência: a ambigüidade dos conflitos na escola. In AQUINO, J. G., org. *Indisciplina na escola: alternativas teóricas e práticas*. São Paulo: Summus, p. 73-82.

——— (1998). O cinema e a escola: formas imagéticas da violência. *Cadernos CEDES*. Campinas, Centro de Estudos Educação e Sociedade (Cedes), nº 47, p. 104-115, dezembro.

——— (1999a). Autoridade e tradição: as imagens do velho e do novo nas relações educativas. In AQUINO, J. G., org. *Autoridade e autonomia na escola: alternativas teóricas e práticas*. São Paulo: Summus, p. 169-182.

——— (1999b). Uma visão alegórica da violência: fragmentos e ruínas. In BICUDO, M. A. V. & SILVA Jr., C. A. da, orgs. *Formação do educador: avaliação institucional e aprendizagem*. Vol. 4. São Paulo: Edunesp, p. 181-189 (Seminários & Debates).

——— (2002). Imagens de violência no cinema: um trabalho de (re)criação no filme “Coração Selvagem”. *Pro-posições*. Campinas, Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), vol. 13, nº 3(39), p. 113-124, setembro/dezembro.

——— (2003). *Vigilância, punição e depredação escolar*. Campinas: Papirus.

GUIMARÃES, A. M. (2004). O imaginário da violência e a escola. In TEIXEIRA, M. C. S. & PORTO, M, do R. S., orgs. *Imaginário do medo e cultura da violência na escola*. Niterói: Intertexto, p. 59-71.

HESSE, H. (2003). *Sidarta*. Rio de Janeiro/São Paulo: O Globo/Folha de S. Paulo.

HILLMAN, J. (1988). *Psicologia arquetípica*. São Paulo: Cultrix.

——— (1989). *Entre vistas*. São Paulo: Summus.

——— (1993). *Cidade & alma*. São Paulo: Nobel.

HILLMAN, J., org. (1997). *Encarando os deuses*. São Paulo: Cultrix/Pensamento.

JEAN, G. (1989). *Bachelard, la infancia y la pedagogía*. México: Fondo de Cultura Económica.

KERENYI, K. (1998). *Os deuses gregos*. 10ª ed. São Paulo: Cultrix.

KONDER, L. (1999). *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

LAUTREAMONT, Comte de [Isidore Ducasse] (1997). *Os cantos de Maldoror*. São Paulo: Iluminuras.

LEFEBVRE, H. (1972). *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza.

LOURO, G. L. (2000). Pedagogias da sexualidade. In LOURO, G. L., org. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 8-34.

LÜDKE, M. & ANDRÉ, M. E. D. (1986). *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU.

LUNA, S. V. (2000). *Planejamento de pesquisa: uma introdução*. São Paulo: EDUC.

MAFFESOLI, M. (1985). *A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro: Graal.

——— (1986). O paradigma estético (a sociologia como arte). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), nº 21, p. 113-117.

——— (1987). *Dinâmica da violência*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais/Edições Vértice.

——— (1995). *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios.

——— (1996). *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes.

MAFFESOLI, M. (1997). *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina.

——— (1998). *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes.

——— (2000). *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

——— (2001a). *A conquista do presente*. Natal: Argos.

——— (2001b). *A violência totalitária*. Porto Alegre: Sulina.

——— (2004). *A parte do diabo*. Rio de Janeiro: Record

MANACORDA, M. A. (1992). *História da educação: da antiguidade aos nossos dias*. Trad., G. Lo Monaco. Rev. da trad., R. dos A. Oliveira e P. Nosella. 3ª ed. São Paulo: Cortez/Autores Associados.

——— (1996). *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes.

MARSHALL, J. (1995). Governabilidade e educação liberal. In SILVA, T. T. da, org. *O sujeito da educação*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, p. 21-34.

MARTINS, J. (1992). *Um enfoque fenomenológico do currículo: educação como poiésis*. Org. do texto, V. H. C. Espósito. São Paulo: Cortez.

MARTINS, J. & BICUDO, M. A. V. (1983). *Estudos sobre existencialismo, fenomenologia e educação*. São Paulo: Moraes.

MATTA, R. da (1982). As raízes da violência no Brasil. In MATTA, R. da *et al.* *Violência brasileira*. São Paulo: Brasiliense.

MERLEAU-PONTY, M. (1973). *Ciências do homem e fenomenologia*. São Paulo: Saraiva.

——— (1983). O cinema e a nova psicologia. In XAVIER, I., org. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, p. 103-117.

MONTEIRO, F. & GRILO, J., orgs. (1996). *O que é cinema?* Lisboa: Edições Cosmos.

MONTEIRO, P. F. (1996). *Fenomenologias do cinema*. In MONTEIRO, F. & GRILO, J., orgs. *O que é cinema?* Lisboa: Edições Cosmos, p. 61-112.

PESSOA, F. (1993). *O guardador de rebanhos e outros poemas*. São Paulo: Cultrix.

PITOMBO, R. (2000). A abordagem compreensiva na sociologia: resenha sobre a contribuição de alguns autores fundamentais. In BIÃO, A., CAJAÍBA, L. C. & PITOMBO, R., orgs. *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo/Salvador: Annablume/Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em

Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade (Gipe-CIT) da Universidade Federal da Bahia, p. 279-295.

POE, E. A. (1993). *O homem da multidão*. Porto Alegre: Editora Parapaula.

PROUST, M. (1992). *A prisioneira*. 10ª ed. São Paulo: Globo.

RAMOS, G. (2003). *Angústia*. Rio de Janeiro: O Globo.

RECHIA, T. M. (1998). *Disciplina escolar: dominação ou emancipação?* Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de Campinas/Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná.

REZENDE, A. M. de (1990). *Concepção fenomenológica da educação*. São Paulo: Cortez/Autores Associados.

RIZZO, S. (1998). A intolerância é vermelha. *Educação*. São Paulo, Sindicato dos Estabelecimentos de Ensino do Estado de São Paulo/Editora Segmento, ano 25, nº 206, p. 58, junho.

SARTRE, J.-P. (1996). *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Ática.

SCHOLL, L. (1992). Desejos sociais *versus* práticas educacionais: uma tensão no imaginário social. In TEVES, N., org. *Imaginário social e educação*. Rio de Janeiro: Gryphus/Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 97-121.

SOREL, G. (1992). *Reflexões sobre a violência*. São Paulo: Martins Fontes.

TARKOVSKI, A. (1998). *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes.

TEVES, N. (1992). O imaginário na configuração da realidade social. In TEVES, N., org. *Imaginário social e educação*. Rio de Janeiro: Gryphus/Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 3-33.

TRIVIÑOS, A. N. S. (1987). *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas.

VIANNA, C. (2000). *Vidas e circunstâncias na educação matemática*. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

XAVIER, I., org. (1983). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme.

ZALUAR, A., org. (1992). *Violência e educação*. São Paulo: Livros do Tatu/Cortez.

ZUBEN, N. A. von (1984). Fenomenologia e existência: uma leitura de Merleau-Ponty. In MARTINS, J. & DICTCHEKENIAN, M. F. B., orgs. (1984) *Temas fundamentais de fenomenologia*. São Paulo: Moraes.

Filmografia

ANNA: DOS 6 AOS 18 (*Anna: ot shesti do vosemnadtsati*). Nikita Mikhalkov, Rússia/França, 1993, cor/p&b, 100 min.

CRÍA CUERVOS (*Cría cuervos*). Carlos Saura, Espanha, 1976, cor, 107 min.

MINHA VIDA EM COR-DE-ROSA (*Ma vie en rose*). Alain Berliner, França/Bélgica/Inglaterra, 1997, cor, 88 min.

ONDE FICA A CASA DE MEU AMIGO? (*Khane-ye doust kodjast?*) Abbas Kiarostami, Irã, 1987, cor, 83 min.

OS INCOMPREENDIDOS (*Les 400 coups*). François Truffaut, EUA, 1959, p&b, 94 min.

TESIS: MORTE AO VIVO (*Tesis*). Alejandro Amenábar, Espanha, 1996, cor, 125 min.



Um filme de Alain Berliner

Minha Vida em cor-de-rosa

(Ma vie en rose)