

O CORPO NO CINEMA: IMPOSIÇÕES DO PODER INSTITUÍDO E RECRIAÇÃO DE NOVOS SENTIDOS

THE BODY IN CINEMA: CHARGING OF ESTABLISHED POWER AND RECREATION OF NEW SENSES

Tânia Maria Rechia Schroeder¹

RESUMO: Este estudo versa sobre o imaginário da violência a partir do filme *Minha Vida em Cor de Rosa*. Buscamos compreender os sentidos da violência que ali aparecem — especificamente, a violência da imposição de papéis sociais. Ludovic, personagem do filme, é ambíguo, acredita ser um menino-menina. Com sua imaginação, ele exorciza os poderes instituídos no próprio corpo e se lança na criação de outras possibilidades para a sua existência vestindo-se de princesa, maquiando-se e dançando igual à sua heroína da novela. Seus gostos e atitudes fazem com que seja visto por sua família, vizinhança e escola como aquele que está “fora do lugar” e que, portanto, precisa mudar seu comportamento. O filme instiga o espectador a pensar que é mediante o imaginário que nos identificamos e assumimos diferentes papéis sociais e que, apesar de nossa vida ser alicerçada em artifícios que produzem padrões comportamentais exemplares veiculados pelo cinema e pela televisão, há também possibilidades de recriarmos esses sentidos e escaparmos de todo domínio e controle, uma vez que os modos de socialidade existentes não são os únicos e, tampouco, definitivos.

Palavras-chave: imaginário; violência, cinema; papéis sociais.

ABSTRACT: This study focuses on the imagery of violence from the film *Ma vie en Rose*. We seek to understand the meanings of violence that appear there - specifically, the violent imposition of social roles. Ludovic, character in the movie, is ambiguous, he believes he is a boy-girl. With his imagination, he exorcise the powers that be in his own body and embarks on creating other opportunities for its existence dressing like a princess, making up and dancing like his novel's heroine. Your tastes and attitudes makes him as someone “out of place” seen by his family, neighborhood and school, therefore, he must change his behavior. The film urges the viewer to think that it is through imagination that we identify and assume different roles and that although our lives are based on devices that produce exemplary behavior patterns conveyed by cinema and television, there are also possibilities of recreating these senses and escape from all control and domain, once the existing modes of sociality are not the only and neither definitive.

Keywords: imagery, violence, cinema, social roles.

¹ Professora Adjunta da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE; doutora em Educação pela UNICAMP e pesquisadora integrante dos grupos VIOLAR (Laboratório de Estudos sobre Violência, Imaginário, Práticas Socioculturais e Formação de Professores) - UNICAMP e PECLA (Pesquisas em Educação, Cultura, Linguagem e Arte) -UNIOESTE. E-mail: tania.rechia@hotmail.com



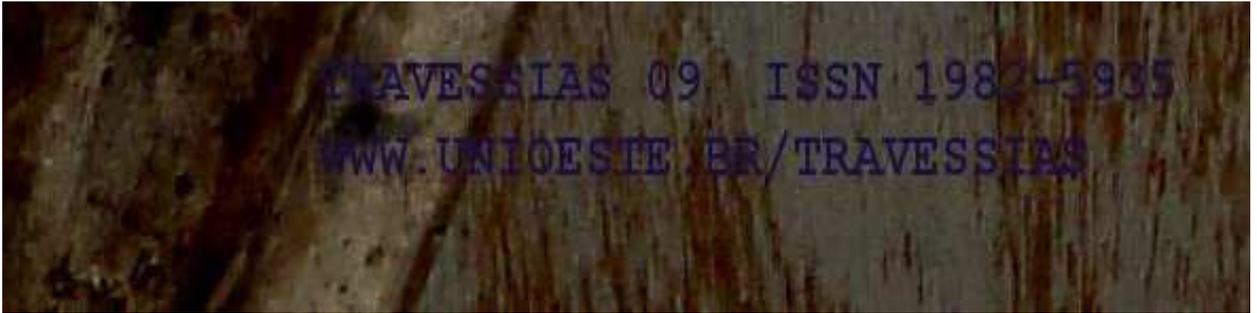
O Corpo no Cinema: Imposições do Poder Instituído e Recriação de Novos Sentidos

Este estudo trata do imaginário da violência a partir do filme *Minha vida em cor-de-rosa*² de Alain Berliner, estudo onde buscamos compreender, sem qualquer preocupação de ordem normativa ou moralizante, os sentidos de violência que ali aparecem. As imagens presentes no filme estudado instigam o espectador a construir outras histórias, entre um intervalo e outro, histórias que conduzem a mitos que se cristalizam em histórias com visões lineares e moralizantes e ao que é fluido e criador, que nos permite “borboletear” entre nossas diversas facetas.

Consideramos os filmes um ponto de partida interessante para a reflexão sobre o imaginário da violência, uma vez que reproduzem modos de vida e expressam visões de mundo contagiantes. As imagens presentes na narrativa fílmica seduzem, aterrorizam e nos fazem reencontrar emoções fortes já perdidas ou esquecidas. 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. Concordamos com Monteiro quando diz que “os filmes não estão amarrados a uma realidade única, antes abrem diante de nós muitos mundos possíveis que se nos apresentam tão vivamente que temos a sensação do que é estar neles” (MONTEIRO, 1996, p. 100-101).

O diretor Alain Berliner mostra a distância que existe entre o mundo da criança e o mundo adulto, dominado por aparências, códigos sociais e ideias 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

² 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: Michele Laroque (Hanna), Jean-Philippe Ecoffey (Pierre), Hélène Vincent (Elisabeth), Georges Du Fresne (Ludovic).



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”, que caminha a deriva da sociedade. Sua família inicia todo um trabalho para tentar mudar seu comportamento.

Ludovic 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.

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. Assim que ele receber seu X, poderá, portanto, 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 ideia de fazer surgir aquilo que é, sem integrá-la a um *dever-ser*³. A novela preferida de “Ludo”, sua maquiagem, sua dança,

³ “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*”



todos esses “nadas” que mostram suas escolhas tomam uma “forma”⁴ 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.

Dionísio: o perturbador demoníaco

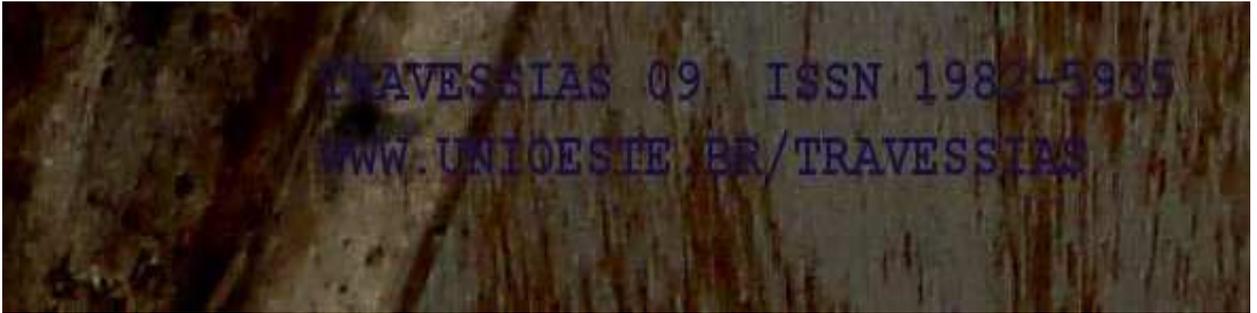
Em uma das maneiras possíveis de ver o filme em questão, Ludovic alegoricamente alude a Dionísio⁵, o espírito demoníaco que perturba as verdades canônicas. Ludovic instaura a desordem em sua família e no bairro onde mora, mas também funda a circulação própria da vida, pois sua presença em diversas situações 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, orgiaca, *stricto sensu* passional (*orgê*), ou ainda estética: seja qual for seu conteúdo, ela favorece o sentir coletivo (*aisthesis*) (MAFFESOLI, 1995, p. 93-94).

viver, abrindo espaços para um tipo de participação em que cada um, no seu jeito individual de colaborar, se sente representado coletivamente, sem perder a sua especificidade. Toda instituição seria fecundada pela ambigüidade dessas duas lógicas” (GUIMARÃES, 1996, p. 75).

⁴ A forma (cf. MAFFESOLI, 1998, p. 107-138) 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 condições de ressaltar o que existe dentro do filme: as festas do bairro, as roupas de Ludovic, as encenações na escola. Todos esses “nadas” que pontuam a narrativa do filme tomam uma “forma”.

⁵ “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 fugidivo, ele é o deus das metamorfoses. Ele é inatingível” (*Dicionário de mitos literários*).



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).

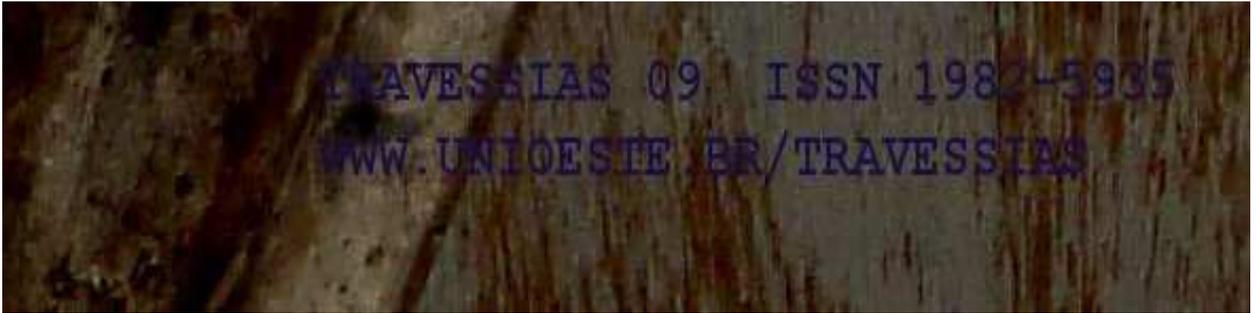
Por meio da imagem, as pessoas aproximam-se e se emocionam coletivamente. A pregnância da imagem faz com que o mundo de Pam volte incessantemente à mente do personagem Ludovic. Este, ao conhecer o quarto da irmã de Jérôme, coloca um vestido de cetim cor-de-rosa da menina, já falecida, e simula um casamento 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, a sua arma mágica. Soprando um pozinho brilhante, faz surgir uma corda que amarra Hanna e Lisette, imobilizando-as.⁶

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 voando pela janela, rindo alegremente.

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

⁶ 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”. 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.



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.

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. Não podemos esquecer, porém, 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).

Por sua resistência e por sua insistência em ser o que gostaria de ser, tentando subverter o instituído, Ludovic, assim como Dionísio, 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 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, figura mítica, é um “tipo” de caráter social que possibilita uma estética⁷ comum. As figuras míticas favorecem um “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

⁷ 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).



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).

Infinitas e múltiplas existências

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, podendo 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.

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

Tânia Maria Rechia Schroeder



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”.

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 socialidade⁸ existentes não sejam considerados definitivos, os únicos possíveis, e que possam ser concebidos outros modelos. Não podemos esquecer a força das imagens

⁸ 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).



na vida de todos nós, uma vez que fazem parte de nossa vida. O cinema, a televisão, a música afetam nossos comportamentos.

Ao longo das narrativas fílmicas, cria-se 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.

Ludovic, devido à constante pressão de sua família, vizinhança e escola para que mude seu comportamento, 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 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 ideias 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 ideias.

Tânia Maria Rechia Schroeder



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 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).

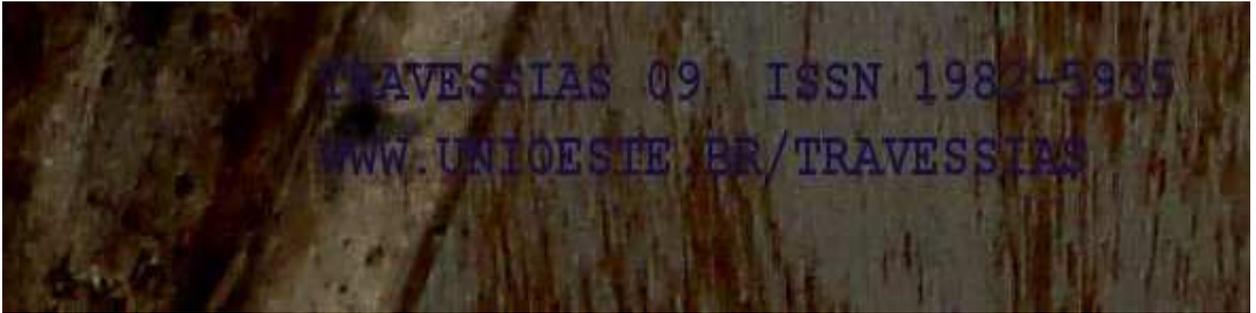
Sair de si

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 planejado. 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. 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

Tânia Maria Rechia Schroeder



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 preenche 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’?”

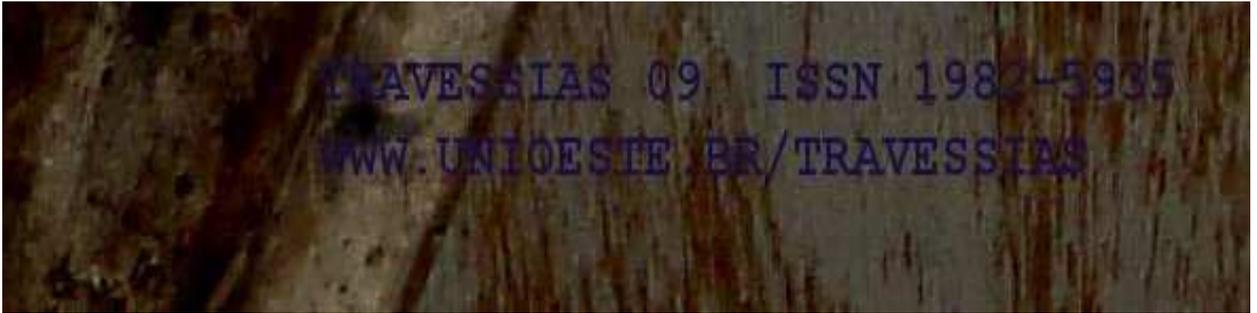
O mundo humano não é constituído apenas de fatos. É também um mundo imaginário: a razão, a linguagem lógica e conceitual, a ciência, a arte, a religião e os sentimentos são dimensões imaginárias. O real é a interpretação que os homens dão à realidade através das incessantes trocas entre as objetivações e as subjetivações.⁹

Os símbolos proporcionam a tradutibilidade do real.¹⁰ 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.

Impossível desconectar realidade, fantasia, imaginação e representações que se inter-relacionam permanentemente. Fantasiar, imaginar e sonhar são atitudes enraizadas na existência

⁹ 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.

¹⁰ 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.



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).

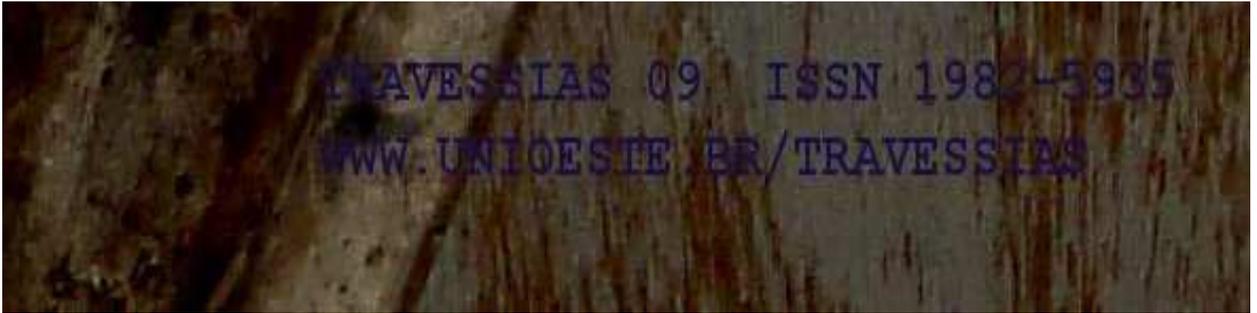
Sinceridades sucessivas

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 em torno. No decorrer da nossa existência, construímos várias edições de nossa história. O eu não tem, portanto, 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 a aparência de nosso corpo, 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,

Tânia Maria Rechia Schroeder



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.

Procuramos mostrar, neste estudo, que tentar planificar a existência por meio de determinadas decisões que se tomam nas instituições sociais reforça ainda mais a lógica do *dever-ser*; no entanto 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 a preconceitos.

Não está prefixado o que, algum dia, seremos. Nossa vida se alicerça, entretanto, 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. Deixar-se invadir por esta memória é uma forma de renunciar a imposições instituídas e criar nossas possibilidades de existência.

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

Tânia Maria Rechia Schroeder

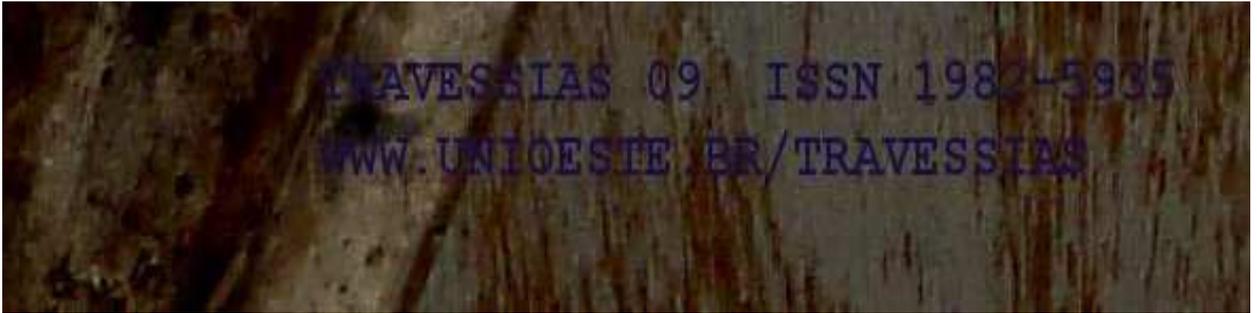


- (1999a). A educação visual da memória: imagens agentes do cinema e da televisão. *Proposições*. Campinas, Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), vol. 10, nº 2(29), p. 9-25, julho.
- (1999b). *Cinema: arte da memória*. Campinas: Autores Associados.
- BRANDÃO, J. de S. (1991a). *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Vol. I. Petrópolis: Vozes.
- (1991b). *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Vol. II. Petrópolis: Vozes.
- CASTORIADIS, C. (1982). *A instituição imaginária da sociedade*. 3. 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.
- 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.
- GIRARD, R. (1990). *A violência e o sagrado*. São Paulo: Edunesp.
- (2000). *Um longo argumento do princípio ao fim*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- 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.
- HILLMAN, J. (1988). *Psicologia arquetípica*. São Paulo: Cultrix.
- (1989). *Entre vistas*. São Paulo: Summus.
- (1993). *Cidade & alma*. São Paulo: Nobel.
- 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.
- (1998). *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes.
- (2001a). *A conquista do presente*. Natal: Argos.
- (1996). *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes.

Tânia Maria Rechia Schroeder



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.

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.

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.

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.

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

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