

As ficções da representação: discurso e construção de lugares sociais

Cintia Liesenberg¹

Mariana Duccini Junqueira da Silva²

1 Possui graduação em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1991) e mestrado em Jornalismo pela Universidade de São Paulo (2004). Atualmente é docente da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. acintialie@gmail.com

2 Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - bolsista CAPES. Mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2007). marianaduccini@gmail.com

Resumo

A partir dos conceitos de representações sociais (MOSCOVICI, 2010) e dos processos de identificação como inscrição subjetiva em relação a um espaço de alteridade (LANDOWSKI, 2002), buscamos analisar como o regime ficcional atua em uma distribuição de lugares sociais. A dimensão da ficção é aqui compreendida como possibilidade de mobilização, pelos sujeitos, de estratégias discursivas que reorganizem suas experiências cotidianas, garantindo a elas determinadas maneiras de visibilidade no corpo coletivo. Com a observação dos filmes *Escritores da liberdade* (Richard Lagravenese, 2007) e *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2009), depreendemos como tais formas de “dar a ver” operam ora em termos de uma domesticação do lugar do outro, ora segundo o reconhecimento da alteridade como uma condição irreduzível.

Palavras-chave

Representações sociais, identificação, ficcionalização, *Escritores da liberdade*, *O céu sobre os ombros*.

Abstract

By focusing on the concepts of social representations (MOSCOVICI, 2010) and identification processes as subjective inscriptions towards the spaces of otherness (LANDOWSKI, 2002), we analyze how fictional patterns proceed on distributing social stands. Fictional dimension is comprehended as the ways which the subjects can mobilize discursive strategies, in order to recompose everyday experiences and give them new forms of visibility. We observe in the films *Freedom Writers* (Richard Lagravenese, 2007) and *The Sky Above* (Sérgio Borges, 2009) how these *forms of showing* actuate in terms of the domestication of otherness or in terms of recognizing alterity as an unassailable condition.

Keywords

Social representations, identification, fictional patterns, *Freedom Writers*, *The Sky Above*.

Representações sociais: ordenadores da experiência coletiva

Atividade essencialmente subjetiva, o ato de ver e de fazer ver não se processa como operação autônoma, visto que qualquer relação com o mundo empírico ancora-se em uma determinada noção de *imagem*, ainda que mental. As práticas, fenômenos e crenças advêm socialmente conforme um princípio de fragmentação da realidade. O que se torna ou não visível, segundo escalas valorativas que relevam das disposições culturais de cada momento histórico ou segmento social, depende de sistemas de classificação que organizam a experiência do vivido, representando-a figurativamente. O caráter convencional desse processo recobre-se, entretanto, de um efeito de naturalização, tendo em vista se tratar de uma experiência compartilhada: a dinâmica das trocas sociais orienta-se rumo a um consenso, materializado na forma de discursos circulantes, como somatório de enunciados que definem o que são, quais as características e os comportamentos dos seres, de suas ações, dos acontecimentos, bem como os julgamentos a eles relacionados (CHARAUDEAU, 2006; 2012).

A estabilização dos discursos circulantes equilibra-se, entretanto, conforme um jogo precário de forças. Ainda que as práticas reiteradas originem plataformas de sentido que trabalham pela naturalização de valores ordenadores do significado da experiência em cada sociedade, em vista das próprias transformações sociais tais valores podem se tornar anacrônicos. Infere-se assim um movimento contínuo de restituição do senso-comum, sem o qual a vida coletiva torna-se inviável.

O fenômeno das identificações viabiliza a presentificação dos sujeitos nesse terreno de partilha de sentidos a partir da demarcação de lugares discursivos em que tais sujeitos vêm a se inscrever, em função da competência específica de que são dotados para se constituírem e se reconhecerem no estabelecimento de uma "dimensão 'temporal' de seu devir e do quadro 'espacial' de sua presença para si e para o Outro" (LANDOWSKI, 2002, p. 67). O sujeito faz nascer o espaço-tempo como suporte de diferenças posicionais

entre ele mesmo e seus semelhantes, como efeito de sentido induzido pela distância que percebe entre seu aqui-agora e todo o resto, ou ainda, como resultante da relação que o liga, como sujeito, a um mundo-objeto cujas formas se revelam a ele à medida que as recorta e combina para que assim passem a fazer sentido (LANDOWSKI, 2002, p.68).

Admitindo-se que a atitude subjetiva em relação aos fenômenos tem por base uma plataforma comum, o conceito de representações sociais (MOSCOVICI, 2010) aproxima-se à ideia de vetores que orientam a experiência social: a inserção de acontecimentos, valores, indivíduos em determinada matriz de cultura familiariza o *diferente*, o *anômalo*, inserindo-o em uma série de categorizações. Trata-se, ainda segundo o autor, de se calibrar o peso de um ajustamento, motivo pelo qual as representações sociais cristalizam modelos, tornam próximas as categorias distantes, dão nome ao anônimo, prescrevendo maneiras de comportamento e de valoração ao conjunto à primeira vista amorfo das trocas em sociedade.

O delineamento de sentidos específicos a determinadas práticas é a operação por excelência das representações sociais, à parte das quais as referidas trocas não seriam mais do que protocolos de ação e reação. Trata-se, ainda outra vez, de um movimento de apreensão, fixação: ao demarcar um lugar próprio ao não familiar, as representações dinamizam não apenas critérios de inclusão, como também mecanismos de exclusão que se destinam a graduar a interdependência entre identidade e alteridade.

Ainda com Landowski, no processo de construção identitária e, por conseguinte, de produção daquilo que é outro em relação ao grupo de referência, "as diferenças só existem na medida em que os sujeitos as constroem", antes do que, entre as identidades em formação, há apenas puras diferenças *posicionais*, quase indeterminadas quanto aos conteúdos das unidades que elas opõem". Trata-se de um vazio semântico, de "pura diferença posicional" que, no entanto, "tende, para manifestar-se, a converter-se, no

plano empírico – nos discursos e nas representações que os sustentam –, numa série de oposições *substanciais*” (LANDOWSKI, 2002, p. 12). É somente então que esse “vazio semântico” passa a ser preenchido por um processo de seleção e combinação de traços figurativos particulares.

A diversidade das combinações possíveis ante a infinidade de traços da vida em comum dos grupos sociais permite multiplicar indefinidamente, por associação e dosagem, as diferenças posicionais entre identidade e alteridade e, assim também, a exploração figurativa do estranho e do inquietante, bem como designar e classificar demais grupos, formando estereótipos que “uma vez construídos, só farão, uns e outros, reforçarem-se na mesma proporção do uso repetido que deles será feito” (LANDOWSKI, 2002, p.13). Nesses termos é que o discurso das mídias cumpre um papel determinante, uma vez que coloca em circulação e reitera tais representações.

As representações atuam então nos domínios da ordem simbólica: significam/ operam na medida em que fazem sentido para uma comunidade; e com maior eficácia à proporção que são apagadas as marcas de sua gênese como algo que se constrói. “Descoladas” de uma origem reconhecível, adquirem maior eficácia simbólica, em vista de uma ambivalência fundamental: ao mesmo tempo em que instalam uma economia do visível/dizível, opacificam a própria condição instauradora desse regime, como se a apreensão do mundo pelos sujeitos não fosse motivada por uma hierarquização dos objetos, circunstâncias e fenômenos, suscitada pelos discursos e relações que os fizeram emergir antes mesmo que determinado sujeito aí viesse a se inscrever.

A questão da alteridade como construto derivado da dinâmica das representações sociais é, em outros termos, assinalada por Homi Bhabha (2007) no referido panorama da fixidez, conceito que o teórico situa em dois níveis: por um turno, esse discurso denota as diferenças culturais, o “universo do outro”, sob a ótica da rigidez, da imutabilidade; por outro, dá indícios de uma repetição (de sentido fatalista) no que diz respeito à predição e ao efeito de probabilidade

implicados a esse mesmo espaço da alteridade, ambivalência que se constitui como força motriz do processo de estereotipização, que lhe confere validade e

garante sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes; embasa suas estratégias de individuação e marginalização; produz aquele efeito de verdade probabilística e predictabilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em excesso do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente (BHABHA, 2007, p. 105-106).

Face ao intuito de domesticação do outro, da transformação do longínquo em próximo, procede-se a uma espécie de redução da alteridade. É assim que o princípio de estereotipização faz com que o espaço da alteridade, então circunscrito e estabilizado, cesse de causar desconforto e mal-estar. Tais asserções complementam-se com as ideias de Landowski, na medida em que o autor remete aos diferentes matizes em que podem estar assentadas tais representações quando relacionadas a aspectos identitários, seja sob um viés “em negatividade” (de uma identidade que se comporia de maneira antitética em relação aos seus outros) ou “em positividade” (ao compreender um outro modo de construção que permitiria uma visada mais ampla no estabelecimento de relações com outrem, pois, para fundamentá-la, não se passa mais necessariamente pela negação do Outro). Nos dois casos as identidades acham-se transformadas, porém em direções contrárias:

Se os grupos distintos podem ser perceptíveis como *unidades discretas*, suficientemente diferenciadas umas das outras para serem logicamente identificáveis, são, ao mesmo tempo, “*massas compactas* cujo peso qualitativo se modifica a todo instante em função das variações que o tempo da relação que as une impõe a distância que as separa. Vista desse ângulo, a problemática da identidade não se origina somente de uma lógica da diferença e do descontínuo; ela pede, sobretudo, o desenvolvimento de uma semiótica do contínuo, do ‘devir’ ou, como se diz às vezes hoje, da instabilidade” (LANDOWSKI, 2002, p. 29).

As épocas de convulsão e transformação coletivas são aquelas em que a emergência desse fenômeno é mais facilmente reconhecível, visto que as representações se modificam a partir de relações que podem desestabilizar modelos cristalizados. É em vista disso que o estudo das representações deve estar orientado à percepção da característica anômala, não familiar, que suscitou sua própria gênese.

(...) o que se requer é que examinemos o aspecto simbólico dos nossos relacionamentos e dos universos consensuais em que nós habitamos. Porque toda 'cognição', toda 'motivação' e todo 'comportamento' somente existem e têm repercussões uma vez que eles signifiquem algo e significar implica, por definição, que pelo menos duas pessoas compartilhem uma linguagem comum, valores comuns e memórias comuns. (...) Ao dizer que as representações são sociais nós estamos dizendo principalmente que elas são simbólicas e possuem tanto elementos perceptuais quanto cognitivos. E é por isso que nós consideramos seu *conteúdo* tão importante (...) (MOSCOVICI, 2011, p. 105, grifos do autor).

Ficcionalização na ordem do relato factual

Se toda explicação acerca do mundo é dependente de uma ideia prévia que compartilhamos acerca da realidade, é razoável que se reconheça na ficcionalização (no sentido de um construto, de uma tessitura narrativa que ordene o sentido das ações humanas), um papel fundante quanto à determinação de significado à experiência conjunta. Ainda que múltiplas, as histórias passíveis de serem contadas não são infinitas, uma vez que se restringem às modalidades de enredo que cada época sanciona como adequadas a valorar as dinâmicas sociais.

Hayden White (2001), ao aproximar o trabalho do historiador ao do romancista, infere que ambos os escritores têm como intuito articular uma imagem verbal da realidade, como domínio da experiência humana. No que respeita ao relato historiográfico, o autor reconhece um certo privilégio do assentamento ou da revelação de uma pretensa verdade. Isso porque a

historiografia se institui como disciplina durante o século XIX, quando a escrita da história passa a se despegar da tradição retórico-literária para progressivamente se legitimar como relato de ordem factual. Em uma remetência entre o *fato* e a noção de *verdade*, o campo da história passa, no correr do século XX, por uma espécie de *desficcionalização* quanto aos procedimentos de inscrição dos relatos, até então verificável.

Essas modalizações tornam-se visíveis nas superfícies textuais, ou, segundo a terminologia de White, no caráter diccional dos textos, mas nem por isso a história pode se eximir de sua condição de relato, enredo suturado com vistas ao estabelecimento de determinados sentidos às ações do homem: “Narrativas históricas são ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos” (WHITE, 2001, p. 98).

Aqui entendidos como “conteúdos descobertos”, os fragmentos históricos apresentam uma condição essencialmente lacunar; sua própria qualificação em documentos só se torna possível a partir da reunião e serialização conforme um princípio de enunciabilidade que Foucault (2008) identifica à função do arquivo: a demarcação dos enunciados válidos pressupõe um exercício tanto em termos de inclusão quanto de exclusão das materialidades que compõem o conjunto. Os fatos, portanto, não falam por si: o historiador fala por eles.

Determinante dessa ordenação hipotética dos fatos, a natureza ficcional daquilo que *se conta* – e que se adensa como formas prescritivas e orientadoras da realidade – guarda estreita relação com o conceito de representações sociais. Ainda que circunstancialmente estabilizados, vista a função nominalista que desempenham, tais operadores não são entretanto imutáveis. As formas de distribuição do visível, assim como a cristalização de categorias e valorações subsumidas nas representações sociais, têm por fundamento uma questão essencialmente política, posto que se remetem às maneiras de participação, de tomada de posicionamento dos sujeitos em relação a um domínio coletivo.

Na base dessa ação política, Rancière define um princípio estético, no sentido de uma demarcação que distribui lugares, determina quem pode tomar parte no *comum*, em vista das atividades que desempenha, assim como do tempo e do espaço em que esse trabalho se perfaz. Um regime estético, portanto, dá a ver esses lugares sociais, que relacionam ao mesmo tempo a apropriação do comum e a apropriação de partes específicas, por determinados sujeitos.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Um partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas (...). Existe, portanto, na base da política uma 'estética' (...). Essa estética não deve ser entendida no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade de arte, pelo pensamento do povo como obra de arte. Insistindo na analogia, pode-se entendê-la num sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault – como o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído, que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência (RANCIÈRE, 2005, p. 16-17).

Estendendo tal raciocínio ao domínio da ficção, infere-se que sua dimensão político-estética passa a ser compreendida como a possibilidade de redefinição das formas de partilha de um *comum*, bem como dos modos de se tomar parte nesse conjunto. Trata-se de astúcias e táticas que os sujeitos mobilizam para valorar suas experiências cotidianas, arrancá-las da indiferenciação, garantir a elas novas maneiras de visibilidade no corpo social. Sempre em fricção com os discursos dominantes, os modos de dizer-fazer qualificados como anômalos ou desviantes podem então se converter em espaços legitimados de produção do sensível, pela reordenação do tempo, do espaço e da subjetividade a eles identificados. Ainda com Rancière:

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira

entre razão dos fatos e razão da ficção (...). A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem 'ficções', isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer (RANCIÈRE, 2005, p. 58-59, grifos do autor).

É por meio do referido rearranjo de signos e imagens, ou seja, de um trabalho de linguagem, que as manifestações de alteridade podem reelaborar suas formas de inscrição simbólica, desestabilizando representações naturalizadas para reestabilizá-las em outras modalidades de expressão, visto que o fundamento de toda prática discursiva é enunciar-se como verdade autossuficiente. Nem toda transformação reconhecível na superfície dos discursos circulantes, entretanto, pode ser interpretada como um deslocamento nos "critérios de verdade" que cada momento histórico produz. Mas a própria dinâmica das trocas sociais acaba por suscitar o reordenamento de certas formações discursivas, horizonte de valores enunciáveis (nem sempre concretamente enunciados) que determinam o verdadeiro de cada época.

A estetização da experiência cotidiana, na chave de uma atuação política, faz com que se instalem dissonâncias entre o que efetivamente se vive e as múltiplas possibilidades de existência. Insere a fabulação como potencialidade de ressignificação pelos sujeitos de seu próprio *estar no mundo*. Permite outras formas de relação com o tempo, transforma o não-lugar em espaço legítimo de enunciação. É nesse âmbito que a ficção atua como uma prática de reordenação na ordem dos discursos instituídos, seja pelo reassentamento dos lugares de autoridade, seja pela denúncia ou pela desestabilização desses espaços, cumprindo uma função de dramatização que é assegurada, segundo Charaudeau (2012, p. 119),

por discursos que relatam os problemas da vida dos homens, a maneira pela qual esses, em confronto com as forças do visível e do invisível, levam sua vida, por intermédio de imaginários, num combate sem tréguas entre as forças de seu próprio desejo e as forças do destino que se impõe como fatalidade (CHARAUDEAU, 2012, p. 119).

Propomos, com essas inferências, a observação de dois discursos de natureza audiovisual em que se torna relevante a análise dos procedimentos de figurativização de determinadas representações sociais, assim como a relação das obras com discursos instituídos da contemporaneidade: os filmes *Escritores da liberdade* (*Freedom Writers*, Richard Lagravenese, 2007) e *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2009).

Escritores da liberdade: a mediação no jogo das representações

Baseado em fatos reais – a partir do livro *O Diário dos escritores da liberdade*, lançado nos Estados Unidos em 1999 –, o filme apresenta-se como elemento ilustrativo do processo de representação em suas diversas faces, sobretudo para os sujeitos que aí se inscrevem, tanto de maneira geral, analisando a história apresentada em uma narrativa linear, quanto do ponto de vista específico de cada uma das narrativas paralelas que formam o seu conjunto e contexto.

A narrativa pauta-se pela experiência de professora principiante que começa a dar aulas em uma escola pública daquele país, interessada em participar da política de integração na qual a escola se insere e que reúne alunos de diferentes classes e origens. Embora sendo uma política de adesão voluntária, observa-se que as normas e regulações sociais – tanto da própria escola quanto dos diferentes grupos que passam a conviver no mesmo ambiente – continuam sustentadas pelas mesmas representações de grupo que marcam a segregação em ambiente externo ou anterior ao programa.

Pelas normas da escola, a sala em que a professora leciona congrega os alunos de notas mais baixas, oriundos de ambientes precários, marcados pela violência social e doméstica, rotulados pelo viés da incivilidade, indisciplina e desordem. Nesse sentido, a adesão formal à política situa-se no plano de um discurso de coabitação de diferenças que, no entanto, na dinâmica das interações sociais não se efetiva. Como afirma Charaudeau (2012, p. 17), uma

comunidade social produz discursos para justificar seus atos, “mas não está dito que tais discursos revelam o verdadeiro teor simbólico desses atos: muitas vezes o mascaram [...] por vezes o pervertem, ou mesmo o revelam em parte”.

Tal adesão reforça a segregação em que se inserem os sujeitos tidos como *outsiders* em uma instituição até então considerada modelo educacional. Eles são situados no lugar da anomia pelos integrantes da comunidade estabelecida inicialmente, incluindo o corpo docente e o diretivo da escola, situados em um patamar de superioridade em relação aos recém-chegados. Essa situação associa-se ao estudo de Norbert Elias e John Scotson (2000), de acordo com o qual concluem que:

O grupo estabelecido tende a atribuir ao conjunto do grupo outsider as características ‘ruins’ de sua porção ‘pior’ – de sua minoria anômica. Em contraste, a auto-imagem do grupo estabelecido tende a se modelar em seu setor exemplar, mais ‘nômico’ ou normativo – na minoria de seus ‘melhores’ membros. Essa distorção ‘pars pro toto’, em direções opostas, faculta ao grupo estabelecido provar suas afirmações a si mesmo e aos outros; há sempre algum fato para demonstrar que o próprio grupo é ‘bom’ e que o outro é ‘ruim’ (ELIAS e SCOTSON, 2000 , p. 22-23).

Nesses termos, em relação aos grupos *outsiders*, para quem a política de integração deveria contribuir, as relações tecidas no interior da escola acabam por explicitar e reforçar as dinâmicas sociais precedentes, numa lógica perversa, com todos os tipos de coerções e implicações geradas pelas figurações e rotulações que lhes atribuem. Nesse terreno, pode-se afirmar que

a incivilidade cotidiana opera como uma espécie de curto-circuito entre a igualdade prometida pela lei e os códigos que ordenam a experiência que os indivíduos fazem da sociedade [...], de tal modo que hierarquias são repostas onde deveriam prevalecer os valores modernos da igualdade e da justiça (TELLES, 2001, p. 70).

No estudo de Elias e Scotson (2000, p. 27) constata-se que os *outsiders* são vistos pelo grupo estabelecido como indignos de confiança, indisciplinados e desordeiros, como também ocorre no filme. Porém tal imagem “não existe apenas como discurso, mas é tecida numa normatividade em que o sentido de ordem é (também) produzido nas formas ritualizadas da vida social que sacramentam identidades, diferenças e lugares de pertencimento” (TELLES, 2001, p. 80). Segundo Elias e Scotson,

[...] a única maneira que conheciam de mostrar aos que os tratavam como ‘ninguém’ que de fato eles eram ‘alguém’ era inteiramente negativa, a exemplo do sentimento que eles tinham a respeito de sua identidade [...]. Ao agir de acordo com esse sentimento, eles ajudavam a reproduzir a própria situação de que tentavam escapar (ELIAS & SCOTSON, 2007, p.144-145).

No filme, entre outros aspectos, tal situação se explicita nos grupos que integram a sala, num processo de segregação em desdobramento de relações sociais de outros ambientes. Reproduz-se lógica similar ao que Freud apresenta ao abordar o fenômeno do narcisismo das pequenas diferenças, pelo qual comunidades com territórios adjacentes, e mutuamente relacionadas também sob outros aspectos, empenham-se em rixas constantes, ridicularizando-se mutuamente, laço por agressividade e contraposição a outros que facilita coesão e conformação identitária para determinado grupo (FREUD, 1997). A construção identitária se faz pelo acento ou exagero a qualquer aspecto que possa separar uma comunidade da outra, permitindo também, em desdobramento, a diferenciação no interior dos grupos rotulados como *outsiders* (BURKE, 1995, p. 91).

A virada se inicia com a entrada da personagem principal, como elemento rearticulador de relações, que atua de forma a permitir a ressemantização da autoimagem dos grupos segregados a partir do ambiente da sala de aula específica em que estão locados.

A atuação da novata professora opera na tentativa de desconstrução das barreiras impostas pelas representações em que se inserem, por meio de estratégias de percepção de semelhanças entre os grupos que rivalizam entre si; bem como em relação a grupos de outras origens que também foram segregados, como os judeus no período nazista. Tal intervenção gera paulatinamente a visibilidade e o reconhecimento de elementos comuns que formam laço, e permite aos alunos situar-se como novo grupo e, assim, em um novo status diante de grupos dominantes externos.

A sala de aula como espaço simbólico deixa de ser um lugar de passagem, sem sentido, para permitir a instalação ali de marcas pessoais e o reconhecimento de referências. A ressemantização se institui como acontecimento que irrompe, no caso a entrada da professora, e se repete com suas estratégias de envolvimento dos alunos, marcando uma diferença que faz significar para os sujeitos tanto em sua dinâmica grupal, bem como interna.

Na rotina da comunicação que organiza como que por capricho a *não-presença* para o outro, tanto quanto para si mesmo [...], só uma práxis enunciativa capaz de ressemantizar a expressão das relações inter e intrasubjetivas, de forma que a *não presença* tanto para o outro, como para si, estabelecida na rotina da comunicação genérica, pode substituir uma forma de presença *do outro* (em geral) para si, de si *para o outro* (este ou aquela em particular) e finalmente de *si para si* (LANDOWKSI, 2002).

Em relação ao grupo de alunos, pode-se entender a construção de uma nova figurativização da própria representação que os permitiu uma posição de maior poder no jogo de forças e disputas estabelecido.

Tal reordenação, no entanto, é articulada e condicionada ao aparecimento de um agente externo, que ganha na figura da professora o lugar do heróico. Enquanto dominante na narrativa, o herói é estratégico para o entendimento do texto como contexto estruturado verbalmente (KOTHE, 2000, p. 7-8). Para

Kothe, se as obras literárias “são sistemas que reproduzem em miniatura o sistema social, o herói é a dominante que ilumina estrategicamente a identidade de tal sistema”. Assim, “rastrear o percurso e a tipologia do herói é procurar as pegadas do sistema social no sistema das obras”.

Nessa posição, a professora assume um papel de mediação, como intermediária entre o cenário dos incluídos e o dos excluídos, para conduzir estes à qualidade daqueles, por meio das estratégias educacionais que desenvolve e que se apresentam como o caminho para essa transposição. Tal situação remete àquilo que Jean-Pierre Vernant (1998) aborda sobre o mito de Ártemis, deusa iniciadora que marca um ritual de passagem que encaminha os mais novos à idade adulta, o selvagem ao civilizado, que atua em locais e situações limítrofes, mas que mantém os limites bem definidos, como aponta o autor: “Ártemis é a curótrofa por excelência”. Ela conduz os filhos dos homens até o limiar da adolescência, que eles deverão ultrapassar com sua concordância e ajuda para chegar à plena sociabilidade, segundo modelos preestabelecidos, “para que a mulher e o homem adquiram identidade social em conformidade com os outros” (VERNANT, 1988, p. 21).

Ártemis adquire ainda o sentido de traduzir “a capacidade que a cultura implica de integrar o que lhe é estranho, de assimilar o outro sem com isto tornar-se selvagem”. Ela conduz os jovens, “dos confins ao centro, da diferença à similitude [...] instituindo – para todos que no início eram diferentes, opostos ou mesmo inimigos – uma vida comum num grupo unido de seres idênticos entre si” (VERNANT, 1988, p. 31), o que confere à narrativa dos Escritores da Liberdade um tom domesticador.

No entanto, nem tudo é conciliável, a coabitação apresenta outra face para as diferenças quando marca sua posição na irredutibilidade, momento em que o estranhamento aparece e a ruptura se instaura, o que se apresenta no filme em algumas de suas tramas paralelas, mas também, aqui em nossa análise, de maneira mais visível, a partir do documentário *O céu sobre os ombros*.

O céu sobre os ombros: singularidade do "estar no mundo"

A respeito do documentário como modalidade cinematográfica, as ideias de Comolli (2008) nos remetem à característica de escritura desse discurso quanto às formas de inscrição do real. Não mais apreensível ou descritível, o real surge como o *resto*, o resíduo, manifesto na forma de algum desajuste próprio à tensão comum a um encontro (aquele entre um sujeito que filma e outro que se dá a filmar) mediado por um aparato técnico. Em oposição às asserções *transparentes*, o documentário, ressalta o teórico, resiste como uma das poucas reservas de dúvida no conjunto dos discursos midiáticos contemporâneos.

Por essa natureza, aqueles que se constroem como personagens do documentário adensam o "estar no filme" com a carga indicial própria de um "estar no mundo": como sujeitos sociais, ocupam determinadas posições, confrontam-se com categorizações, ou, de forma menos esquemática, atuam em uma partilha do sensível. Essa maneira de "estar no mundo", entretanto, tem no documentário um potencial de transfiguração: tais modalidades não são expressões imediatas do real, mas se perfazem em fricção com ele. O *outro* não é, a princípio, um ente capturável, mas um sujeito que se define à medida do próprio exercício de filmagem. Delineia sua singularidade como construto do encontro (o próprio fazer documentário).

A forma como esses discursos recebem ou não a *realidade da filmagem* depende das escolhas de *mise en scène* operadas por uma instância enunciativa que, em último grau, regula uma distribuição de poderes. Mas as condições dessa experiência estão impregnadas na superfície do documentário, denotando também o lugar ocupado por aquele que vê-filma-dá a ver os sujeitos. Como espaço de prática, o documentário tem a possibilidade de catalisar o "devir da personagem real", como refere Deleuze (2005), ou seja, o alargamento de suas singularidades, por meio de um exercício de ficcionalização que movimenta uma redistribuição de lugares subjetivos, questionando representações estabilizadas.

Em *O céu sobre os ombros*, o caráter documental do registro tem como lastro o próprio efeito de indicialidade das personagens “reais”, os “sujeitos no mundo”, mas as estratégias de fabulação por parte deles, fio condutor da narrativa, chega a embaralhar a classificação estabilizada quanto ao gênero fílmico. Característica estética relevante, é a duração dos planos que garante a condição fabuladora: instalada como um olhar que se detém, estende aos sujeitos o tempo-espaço necessário para o devir-personagem.

Assim se robustecem as fabulações de Everlyn Karen, transexual que cursa um mestrado na Universidade Federal de Minas Gerais e trabalha como garota de programa; Murari Krishna, atendente de *telemarketing*, devoto Hare Krishna e líder de torcida organizada de futebol; e Lwei, congolês descendente de portugueses que nunca trabalhou e escreve simultaneamente sete livros, sem jamais ter publicado nenhum. Traços comuns, essas personagens apresentam o espaço de habitação (áreas urbano-periféricas de Belo Horizonte), a solidão e um certo caráter desviante em relação a representações sociais estabilizadas (mais pronunciado em Everlyn e em Lwei).

Por não se acomodarem a estereótipos, frequentemente delineiam uma *auto-mise en scène* nos termos de uma falta ou de um excesso: frustram expectativas, provocam efeitos simultaneamente cômicos e dramáticos à medida que fabulam a própria vida. Aqui, a dimensão do encontro como condição fundamental do documentário instala-se como economia da filmagem: por um saber inconsciente quanto ao olhar do *outro*, materializado como o olhar da câmera (COMOLLI, 2008), os sujeitos ajustam as formas de fabular a própria experiência, sublinham caracteres específicos, adotam protocolos sociais validados como meio de tornar mais expressiva a autorrepresentação em situações conhecidas.

Everlyn, em uma sequência que transcorre na universidade, posiciona-se como ministrante de uma aula, dirigindo-se aos interlocutores (supostamente, outros alunos). Abordando questões de sexualidade, alude a uma colega

transexual nos termos de um estudo de caso. Refere que a garota não gosta de eufemismos quanto à profissão que exerce: “[ela] não quer ser chamada de profissional do sexo, nem de garota de programa. [Imitando a fala da referida moça]: ‘Eu quero ser chamada de puta’” [levanta-se e escreve a palavra na lousa, a fim de explicar a etimologia do termo].

Em outra sequência, a personagem se arruma para um encontro sexual com um cliente. Com os seios nus, faz escova nos cabelos e canta, acompanhando o rádio portátil, o refrão da canção *Beautiful girl*, da banda australiana INXS. Simula (ou realiza) a seguir uma conversa ao telefone, com um provável colega da universidade, dizendo: “Você não pode ler Foucault só porque está na moda”. De tal forma associáveis os universos da academia e da prostituição, sua indistinção é apenas parte de um efeito de sentido potencializado por Everlyn, já que a personagem demonstra conhecer intimamente as condutas e os protocolos inerentes a cada um dos espaços, como expressa em várias outras sequências de *O céu sobre os ombros*.

Murari Krishna, em um escritório de *telemarketing*, ocupa um minúsculo lugar entre as baias dos outros atendentes. A figurativização da opressão (reforçada quando o personagem fala ao telefone com um cliente que reclama incisivamente de um plano de telefonia móvel) é contrastada com as sequências em que ele se desloca veloz sobre um skate, pelas ruas de Belo Horizonte, durante a madrugada. Da mesma forma, a agressividade expressa nas sequências que expõem os membros da Galoucura (torcida organizada do Clube Atlético Mineiro, da qual Murari é um dos líderes), quando param um ônibus e o invadem, discrepa das cenas em que o personagem, introspectivo, põe-se a meditar e a contemplar o ambiente, num templo Hare Krishna. Entre o desvio e a assunção às expectativas, aos “roteiros sociais”, deslinda-se a singularidade do personagem.

Lwei, o escritor, também se equilibra entre as representações convencionais e as expressões marginalizadas. Em um bar, na companhia de duas amigas,

assume uma auto-*mise en scène* de artista romântico, acochado pelas coerções da vida em sociedade e com certa inclinação suicida. “Não verei [o ano de] 2010”, diz, com ares proféticos. Ao mesmo tempo, os momentos de ócio do personagem (adensados pela opção estética do trabalho com a duração dos planos) beira a insuportabilidade, assim como as relações controversas que mantém com o filho pequeno, que apresenta problemas mentais: “Você é retardado, mas eu te amo”, fala emocionado.

As personagens jamais se encontram, na inscrição do filme, mas frequentes vezes dão nomes diversos a sentimentos idênticos: medo, frustração, necessidade de amor. Como sujeitos comuns, ordinários, dão compleição à figura dos homens infames, como denomina Foucault (2003): aqueles cuja existência não suscitaria atenção, mas que mobilizam olhares sobre si na medida em que se confrontam com algum mecanismo de poder, materializado discursivamente.

Tal confronto com os discursos do poder (o saber acadêmico, o comércio do sexo, as formas normativas de gênero, as instituições literárias, o mundo do trabalho) se dá em termos da instalação de uma subjetividade que se legitima por meio da (auto)ficção. Conferindo valor ao não-valor, essas formas de existência escapam a certas normatizações, ressitua a própria experiência, tomam parte em espaços em que se produz o sensível. O gesto essencial do filme é o de se abrir à fabulação dos sujeitos, compassar o encontro conforme a duração necessária de um *vir a ser*: o mesmo que faz emergir a improvável singularidade de uma vida que nada tem de próprio, a não ser a metáfora certa da indeterminação: o céu sobre os ombros.

Conclusão

A se considerar os dois objetos de análise aqui apresentados, a dinâmica da ficcionalização opera tanto em um âmbito *estrito*, no que se refere ao enquadramento dos discursos audiovisuais em sua maneira de indexação/classificação, quanto em um âmbito mais *amplo*, referente a um regime passível

de reordenar as formas do sensível: tempos, espaços e modos de inscrição dos sujeitos em uma dimensão coletiva.

Escritores da liberdade insere-se em um conjunto de obras propriamente ficcionais, no sentido de uma ordenação narrativa baseada em um conteúdo imaginativo, *irreal*, respaldando-se, entretanto, em um *efeito de real*. Baseada em uma experiência empírica, que teve lugar no mundo sensível, o enredo recobre-se de certo caráter referencial. *O céu sobre os ombros*, tributário do gênero documentário (em que a instalação dos *sujeitos no filme* é adensada pelo efeito de indicialidade próprio aos *sujeitos no mundo*), estende aos personagens a possibilidade de autofabulação, o que viabiliza, por contraste, uma espécie de *efeito ficcional*.

Não se trata, nesta breve observação, de demarcar fronteiras rígidas quanto às tipologias dos filmes, visto que a própria ambivalência dos registros, central às narrativas, deslancha sentidos bastante específicos, como buscamos demonstrar. Mais interessante, talvez, seja depreender como os dois discursos interrogam representações sociais assentadas em um imaginário coletivo: ora para domesticar o desviante, em busca de um efeito conciliador; ora para desestabilizar o “estado das coisas”, reconhecendo na irredutibilidade do *outro* uma virtualidade insubstituível de experiência humana.

Referências

- BHABHA, H. *O local da cultura*. 4ª. reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007
- BURKE, P. *A arte da conversação*. São Paulo: Editora da Unesp, 1995.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. *Discurso das mídias*. 2. ed., 1ª. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2012.
- COMOLLI, J.-L. *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário – seleção e organização: César Guimarães e Ruben Caixeta*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- ELIAS, N. e SCOTSON, J. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- FOUCAULT, M. "O enunciado e o arquivo". In: *A arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. "A vida dos homens infames". In: _____. *Ditos e escritos: estratégia poder-saber – org. Manoel Barros da Motta*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- FREUD, S. "Sobre o Narcisismo. Uma introdução". In: FREUD, Sigmund. *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora : CD –ROM, 1997, versão 1.0.
- KOTHE, F. R. *O herói*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2000.
- LANDOWSKI, E. *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MOSCOVICI, S. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

TELLES, V. da S. *Pobreza e cidadania*. São Paulo: Editora 34, 2001.

VERNANT, J.-P. *A morte nos olhos: figuração do Outro na Grécia Antiga. Ártemis, Gorgó*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

WHITE, H. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2001.