

Paula Orchiucci Miura
Adélia Augusta Souto de Oliveira
Lineu Norio Kohatsu
Rodrigo Barros Gewehr
(organizadores)

Psicologia e cinema

Blucher Open Access

PSICOLOGIA

PSICOLOGIA E CINEMA

Conselho editorial

André Costa e Silva
Cecilia Consolo
Dijon de Moraes
Jarbas Vargas Nascimento
Luis Barbosa Cortez
Marco Aurélio Cremasco
Rogerio Lerner

PSICOLOGIA E CINEMA

Organizadores

Paula Orchiucci Miura

Adélia Augusta Souto de Oliveira

Lineu Norio Kohatsu

Rodrigo Barros Gewehr

Psicologia e cinema

© 2022 Paula Orchiucci Miura, Adélia Augusta Souto de Oliveira, Lineu Norio Kohatsu,
Rodrigo Barros Gewehr (*organizadores*)

Editora Edgard Blücher Ltda.

Publisher Edgard Blücher

Editor Eduardo Blücher

Coordenação editorial Jonas Eliakim

Produção editorial Aline Fernandes

Revisão de texto Samira Panini

Imagem da capa iStockphoto

Blucher

Rua Pedroso Alvarenga, 1245, 4º andar
04531-934 – São Paulo – SP – Brasil
Tel.: 55 11 3078-5366
contato@blucher.com.br
www.blucher.com.br

Segundo Novo Acordo Ortográfico, conforme 5. ed. do
Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa,
Academia Brasileira de Letras, março de 2009.

É proibida a reprodução total ou parcial por quaisquer
meios sem autorização escrita da editora.

Todos os direitos reservados pela Editora Edgard
Blücher Ltda.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Angélica Ilacqua CRB-8/7057

Psicologia e cinema / organizado por Paula
Orchiucci Miura... [et al]. - São Paulo : Blucher, 2022.
234 p.

Bibliografia
ISBN 978-65-5550-254-1 (impresso)
ISBN 978-65-5550-250-3 (eletrônico)

1. Psicologia 2. Psicanálise – Interpretação 3.
Psicanálise e cinema I. Miura, Paula Orchiucci

22-1706

CDD 150.195

Índice para catálogo sistemático:
1. Psicanálise – Interpretação

Agradecimentos

A publicação desta obra em formato Open Access somente foi possível graças ao apoio do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano (Instituto de Psicologia – USP) que, sensível à necessidade de apoiar a divulgação de pesquisas científicas de seu corpo docente e colaboradores, destinou a esta publicação recursos provenientes da verba PROAP, concedida aos Programas de Pós-graduação brasileiros pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), à qual também somos gratos.

Conteúdo

Prefácio: A psicologia das imagens em movimento <i>Arley Andriolo</i>	9
Apresentação	17
A (trans)formação social de processos psicológicos no filme <i>A chegada</i> <i>Adélia Augusta Souto de Oliveira, Ana Luísa Mota da Fonseca,</i> <i>Luciano Bueno Domingues e Maria Laura Barros da Rocha</i>	21
Um filme não é pensado e, sim, percebido: o filme como objeto de percepção em Merleau-Ponty <i>João Carlos Neves de Souza e Nunes Dias</i>	35
Cinema, saúde, humanização e o partejar tradicional: análise do documentário <i>A parteira</i> <i>Dora Mariela Salcedo Barrientos, Carolina Bezerra Coe,</i> <i>Jadson Marques Dantas, Vitória Gabriela Picolo,</i> <i>Cíntia Magalhães Neia e Maria Eduarda Silveira Souza Ferro</i>	47
Popularização científica e concepções de infância no documentário <i>Bebês em foco</i> <i>Angelina Nunes de Vasconcelos, Priscila Nunes de Vasconcelos e</i> <i>Alessandra Jacqueline Vieira</i>	65
Infâncias e estranhamentos catárticos: uma análise fílmica a partir da psicologia sócio-histórica <i>Adélia Augusta Souto de Oliveira, Martha Barbosa Pereira e</i> <i>Camila do Nascimento Lins Buarque</i>	79

Reflexões sobre a história pregressa da criança adotada em <i>Lion: uma jornada para casa</i> <i>Paula Orchiucci Miura, Cristina Generino dos S. Lima Araújo</i> <i>e Alinne Ferreira da Silva</i>	99
Adolescência e a busca do <i>self</i> : sobre o retorno de <i>Alice no País das Maravilhas</i> <i>Heliane de Almeida Lins Leitão</i>	115
Reflexões sobre adolescência no filme <i>Hoje eu quero voltar sozinho</i> <i>Paula Orchiucci Miura, Alana Madeiro de Melo Barboza,</i> <i>Kedma Augusto Martiniano Santos e Joelma Correia de Sena</i>	127
A dimensão do amor em <i>A vida invisível</i> <i>Priscila Gomes de Oliveira e Susane Vasconcelos Zanotti</i>	143
Esculpindo o tempo com Andrei Tarkovski: articulações entre estética, utopia e psicanálise <i>Maria Lucia Macari e Amadeu de Oliveira Weinmann</i>	155
<i>Eu, Daniel Blake</i> : reflexões sobre o desamparo e a precarização dos laços sociais <i>Perla Klautau e Maria Manuela Dias Ramos de Macedo</i>	169
Scapinelli e o mal constitutivo <i>Rodrigo Barros Gewehr</i>	181
Estranhos estrangeiros vistos pelo cinema <i>Lineu N. Kohatsu</i> <i>Rafael Cislinski</i>	195
Um operário em construção: <i>A classe operária vai ao paraíso</i> <i>Livia Gomes dos Santos</i>	211
Autoras e autores	227

Prefácio

A psicologia das imagens em movimento

Arley Andriolo

A apresentação deste *Psicologia e Cinema* carrega uma ambiguidade necessária: a “psicologia das imagens” está em movimento como área acadêmica; ao mesmo tempo, amplia-se o interesse da psicologia pelas “imagens em movimento”. A publicação desta coletânea acontece em um momento particularmente significativo, cuidadosamente organizada em seus autores e temáticas, enquadra-se na ampla difusão de pesquisas sobre imagens na psicologia das últimas décadas. Não obstante, convém notar a distinção da psicologia em relação a outras disciplinas das humanidades, igualmente, dos ritmos de apropriação das mídias no interior do próprio campo da psicologia, no qual as imagens fixas (desenhos, pinturas, fotografias etc.) têm angariado maior número de publicações, a despeito de imagens em movimento serem, de longa data, objeto privilegiado sob o olhar do psicólogo. As imagens em movimento referem termos variados, dentre os quais, cinema e filme aparecem com destaque, acrescentando-se as designações de material audiovisual, documentário, objeto fílmico, produção cinematográfica, entre outras.

A multiplicação de artigos no plano internacional, na interface da psicologia com os métodos visuais e as pesquisas baseadas em imagens, confirma a consolidação de um processo iniciado na década de 1990. Considera-se aquela década como um marco da “virada imagética” nas ciências humanas, cujo teor fundamentou-se no deslocamento do texto para a imagem, notadamente, em uma revisão da chamada “virada linguística” das décadas prece-dentes, indagando as interpretações baseadas na textualidade, no discurso, na retórica, entre outras, e propondo voltar-se o olhar sobre figuras, imagens, o visual. Para W. J. Thomas Mitchell (1994, p. 15), a virada para as imagens devia-se tanto à emergência da era do vídeo e das tecnologias cibernéticas, no desenvolvimento de novas formas de “simulação visual e ilusionismos”, quanto do “medo das imagens”, isto é, da ansiedade sobre o poder das imagens, de destruição de seus criadores e manipuladores.

A virada imagética espalhou-se por todas as disciplinas das humanidades, em ritmos e sentidos distintos. Na história da psicologia, a tarefa dividia-se grosso modo em duas frentes: validar os documentos clínicos ou experimentais preservados na forma de imagens e enfrentar o estatuto do discurso e da palavra. A revisão de autores e práticas possibilitou avanços e retomadas de epistemologias e metodologias articuladas aos objetos icônicos, girando em torno das metodologias visuais e da psicologia da estética e das artes. Embora a designação de métodos visuais seja recente e mais ligada aos usos de tecnologias, basicamente tem-se a imagem utilizada como instrumento do pesquisador para conhecer o mundo do outro. O uso de máquinas fotográficas e filmadoras na psicologia social remonta a Carl Hovland (1912-1961), cujo estudo examinou os efeitos de filmes na atitude de soldados americanos durante a Segunda Guerra Mundial. Das investigações de Kurt Lewin (1890-1947), que usou câmeras ocultas para registrar o comportamento, resultou também o filme *The Child and the World* (1931). Imagens filmadas despontaram na validação de experimentos, a exemplo dos estudos sobre obediência realizados por Stanley Milgram (1933-1984) e das investigações sobre prisões de Philip Zimbardo (1933).

Seguindo a trilha apresentada por Paula Reavey (2011), o interesse da psicologia em direção às imagens retrocede ao século XIX, especialmente, na subdisciplina “psicologia da percepção”. O registro visual por meio da

fotografia atraiu cientistas desde Charles Darwin, caracterizando-se como mais um instrumento de mensurabilidade do comportamento e do desenvolvimento. A cronofotografia de Muybridge dispunha ao observador imagens fotográficas em sequência, oferecendo-lhe uma dimensão das ações corporais no espaço através do tempo. As imagens em movimento foram amplamente utilizadas para compreensão do movimento do corpo, como se sabe na história da psicologia, muitas vezes destinadas ao treinamento e eficiência do trabalhador.

No Brasil, o interesse da psicologia pelo mundo das imagens formou-se nas tensões entre o “documento clínico” inscrito no campo da psiquiatria, com ênfase nos processos mórbidos e psicopatológicos, e a “expressão artística”, entre filósofos e artistas, em referência ao potencial criativo e imaginativo. Nesse sentido, o modernismo ofereceu o contexto cultural, o qual não se configurou propriamente na oposição entre dois polos, mas pelo entrelaçamento e a tensão de tendências críticas e modelos interpretativos. Autores como Ulysses Pernambucano, Sílvio Moura, Osório Cesar e Nise da Silveira, que dedicaram estudos sobre “imagens manuais” – pinturas, desenhos, esculturas –, debateram-se em meio à rede discursiva da psicopatologia, entre as categorias do poder médico e as interpretações artísticas. O “primitivismo” foi um termo indicativo dessas tensões, associado à filosofia estética de Graça Aranha e à antropofagia de Oswald de Andrade, tal designação poderia aderir seja às pinturas de Anita Mafaltti e Tarsila do Amaral, seja às imagens originárias do hospital psiquiátrico, então difundidas pela publicação dos livros do psiquiatra Osório Cesar e pela famosa “Semana dos loucos e das crianças”, organizada por Flávio de Carvalho em 1933.

Ressalta-se nesse campo, aspectos ligados ao imaginário e à alteridade em interpretações voltadas a “processos regressivos”, “conteúdos latentes”, “ataatismos”, entre outros temas, tratados ora do ponto de vista crítico, ora submissos ao discurso competente, etnocêntrico e autoritário. Quando se especifica a experiência de filmes, talvez se possa situar a permanência das ambiguidades no relacionamento da película com o poder, entre o olhar do espectador, as estruturas do Estado e da nascente indústria cultural. No Brasil, as primeiras exposições de filmes e realizações cinematográficas ocorreram no final do século XIX, ampliando-se em produções nas primeiras décadas do novo século,

conforme registra a historiografia, com os filmes *Nhô Anastácio chegou de viagem*, da família Ferrez, e *Os estranguladores*, de Labanca e Leal, ambos de 1908 (SOUZA, 2007). De modo geral, a vanguarda do cinema surgiria décadas depois, com o Cinema Novo e a expansão do pensamento crítico diante das imagens em movimento.

No contexto do modernismo, algumas referências aparecem em escritos de Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e Menotti del Picchia, apenas para citar aqueles identificados no estudo de Donny Correia e Edson Leite (2017), dedicado à coluna de cinema da revista de arte moderna *Klaxon*, de 1922 e 1923. Naquele momento, ainda de modo tateante, uma primeira reflexão sobre o cinema, de modo geral, e os aspectos psicológicos do filme, em particular, começam a ser esboçados na intelectualidade brasileira. Correia e Leite (2017) referem, por exemplo, à presença marcante de Charles Chaplin nos escritos de Mário, a comentar a “perfeição psicológica” em *O Garoto*, de 1921:

Mário contesta a opinião da poeta dadaísta Celine Arnould, que havia reprovado a cena do sonho em O garoto. Disse Arnould que seria muito mais adequado à época em que se passava a história que Chaplin usasse temas e vestimentas afinados com a figura do pierrot, e não as fantasias de anjos, para mostrar um cortiço transformado num paraíso corrompido pelos vícios do ciúme e da cobiça. [...] Mário de Andrade diverge perguntando o que sonharia Carlitos se não com aquele lugar decadente onde passou sua vida, agora decorado com flores de papel, cujos personagens nada mais são do que tipos do dia a dia do herói...

Se, por um lado, a história da arte brasileira oferece subsídios para a compreensão da relação entre psicologia e cinema, por outro lado, poder-se-ia identificar uma proximidade fundamental junto à antropologia e à abordagem etnográfica. Ao fazer um balanço de dissertações e teses das últimas décadas, Lineu Kohatsu (2018) indicou a pertinência da antropologia visual na configuração do campo da psicologia das imagens, no qual situa as questões do

olhar e do estranhamento advindas da etnografia. Remontando aos trabalhos de Mead e Bateson, em Bali, a antropologia explicita a tensão fundante entre ilustração e intervenção na pesquisa, nas viagens a campo, quando os olhares se tocam. O professor Kohatsu enfatizou esse encontro em termos de estranhamento, no jogo entre o “familiar” o “exótico”, no qual inscreve-se igualmente a pesquisa em psicologia: “Um dos grandes desafios em se trabalhar com imagens é superar a relação de subordinação que se impõe no modo de ver do colonizador [...] deixar de olhar para os ‘outros’ como se fossem insetos” (KOHATSU, 2018, p. 29).

A superação das relações de poder nos interstícios do olhar do psicólogo depende da ética em pesquisa, na tarefa interpretativa que reconhece os riscos do “olhar estrangeiro” e da necessária tematização da participação. Deriva daí a produção de imagens compartilhadas, ora pelo pesquisador, ora pelo participante, no reconhecimento e mútuo aprendizado acerca do uso e funcionamento das mídias que servem de suporte às imagens em movimento. No dizer de Kohatsu (2018, p. 32): “O filme, seja documental ou ficcional, mais do que uma somatória de imagens (planos e sequências), é o resultado de uma construção (montagem e edição), uma narrativa com tempos e espaços distintos dos tempos e espaços da realidade originária”.

Nessa perspectiva, a articulação dos termos psicologia e cinema tem referido distintas configurações e formas de participação da psicologia junto ao mundo das imagens. Derivam no português preposições e contrações: *sobre, do, no...* A conjunção *e* no título desta coletânea sugere uma adição, à qual poderíamos corresponder à preposição *com*, afirmando-lhe o sentido de companhia, de estar junto. Resulta em um conhecimento da própria produção da imagem, como artefato compartilhado, inscrito em relações sociais de significação, e sua circulação como objeto do olhar. Além de evitar equívocos de interpretação, nessa tarefa conjunta opera-se pelo interior dos processos de significação. Assim, desvela-se uma tradição mais antiga de pensar a psicologia *com* imagens em movimento, quando psicólogos, autores/diretores e espectadores/críticos, estão juntos na tarefa de compreensão do humano, de seu comportamento, do corpo sensível e suas dimensões invisíveis.

A primeira entrada do leitor nesta coletânea poder-se-ia fazer pelo exercício epistemológico subjacente em *Psicologia e Cinema*. O tratamento dado

às imagens fílmicas perpassa autores basilares, tais como Lev Vygotsky (capítulos 1 e 5), Maurice Merleau-Ponty (capítulo 2) e Theodor Adorno (capítulo 3). A partir daí, encontramos autores de destaque na interpretação das imagens, nos moldes de Roland Barthes e Susan Sontag, até atingirmos os estudiosos do cinema Ismail Xavier e Christian Metz (capítulos 10 e 13). De modo fundamental, os cineastas orientam eixos epistemológicos acerca do filme, como conhecimento, a exemplo da afirmação do soviético Andrei Tarkovsky sobre seu trabalho equiparar-se ao do escultor, porém em uma matéria-prima constituída pelo tempo (capítulo 10).

No campo da psicologia, os autores e matrizes teóricas imbricam-se mutuamente, entre orientações filosóficas, a psicanálise e os estudos em cultura visual e cinematográfica. Somente para se ter uma ideia das abordagens possíveis, permeiam esta coletânea referências a Sigmund Freud (capítulo 9), Carl Gustav Jung (capítulo 12), Walter Benjamin (capítulo 13), Donald Winnicott (capítulos 6, 7 e 8), Jacques Lacan (capítulos 9 e 10), Gilles Deleuze (capítulo 10) e Joel Birman (capítulo 11).

Destarte, a abordagem das imagens em movimento emerge do conjunto de referências, os métodos de interpretação nos campos psíquico e social, voltando-se ao filme em si, na circunscrição do que é próprio do objeto imagético, seus significados intrínsecos e configurações extrínsecas. Derivam aproximações com a iconologia e a semiótica, perscrutando o significado fenomênico do filme, os processos da percepção e a experiência do corpo, da produção de linguagens e “cenas emblemáticas” às “técnicas do olhar”.

O núcleo de convergência desta coletânea oferece ao leitor uma segunda via de ingresso, situada na tradição da representação psicológica e social através das artes, a qual não se constitui meramente como uma ilustração do conhecimento, porquanto se vincula à noção do filme como fonte de informação, como documento social, no exame das imagens em seu valor cognitivo. Nesse sentido, o pesquisador associa-se ao autor/diretor, enquanto o material imagético carrega o potencial de tornar visíveis aspectos psicológicos invisíveis à observação comum. Inversamente, o pesquisador, então associado ao espectador/crítico, pode contribuir para tornar visível aquilo que o conteúdo do filme torna invisível acerca das questões psicossociais, das ideologias e estruturas de dominação do imaginário.

Em olhar panorâmico sobre essa entrada, teríamos a experiência estética do filme a nos possibilitar acesso a temáticas centrais da formação do psicólogo. A começar pelos processos psicológicos básicos, do fenômeno linguístico e de funções psicológicas (capítulo 1) e do fenômeno perceptivo (capítulo 2). O desenvolvimento em chave psicossocial, quando a infância é pensada nas interações e tensões vividas pela criança encontram-se nos contextos percorridos (capítulo 5) ou na compreensão de suas origens (capítulo 6), passando pelo ingresso na juventude, a sexualidade e outras questões etárias (capítulo 7). As sondagens da subjetividade e do inconsciente estão presentes, entre outras, nas interpretações de *Alice no País das Maravilhas* (capítulo 8).

Por fim, emerge uma terceira via de entrada em *Psicologia e Cinema*, na retomada crítica do campo de ação da psicologia. A partir da abordagem psicológica do material visual, nota-se as possibilidades de articulação com outras disciplinas, nas áreas da saúde e das humanidades. Afirmar-se aquilo que tem sido chamado de compromisso social da psicologia, estabelecido nos moldes de uma pesquisa acadêmica implicada com as questões emergentes no país. Das diversas trilhas abertas, teríamos a atenção à saúde, nos sentidos do cuidar entre gestantes e parturientes (capítulo 3) e a revisão da imagem do bebê e suas diferentes potencialidades (capítulo 4). A problemática do patriarcado aparece na opressão vivida pelas mulheres (capítulo 9). As questões oriundas do mundo do trabalho, seja no desamparo por parte do Estado, o discurso neoliberal, o precariado e o operariado (capítulos 11 e 14), investiga-se as relações do poder com o dinheiro (capítulo 12). Atingindo temas centrais, notável no trânsito de migrantes, movimento de corpos negros por um mundo globalizado (capítulo 13).

Outras vias de acesso estão abertas neste *Psicologia e Cinema*. À guisa de conclusão, cabe apenas recordar que o tempo decorrido desde a virada imagética, como um marco na retomada dos estudos imagéticos na psicologia, foi cortado por outra virada epistemológica em direção ao sensorio, pelos anos 2000. Ao que parece, aos pesquisadores da psicologia, essa nova virada é mais um acréscimo ao campo estabelecido do que uma mudança de rumo, uma vez que sensações, afetos e sensibilidades, fazem parte do escopo e atenção da psicologia desde as primeiras abordagens.

Os capítulos desta coletânea orientam-se para uma compreensão do lugar das imagens em nossa vida psíquica e social, sobretudo em nossa experiência sensível, na forma da sensibilidade. Na percepção cotidiana, o cinema expandiu-se do telão da sala escura, chegando à telinha do smartphone, passando pelos laboratórios e intervenções da psicologia. Dos meios mecânicos aos digitais na produção e circulação, percorrendo plataformas de streaming, a imagem filmica desprende-se da película, sem jamais deixar nosso imaginário. Essa rápida transformação, a qual nos lançou na chamada “era da iconofagia” nas palavras de Norval Baitello Júnior (2005), afeta diretamente nossos corpos, assim como a representação do psíquico nas telas e a percepção que delas se tem. Este livro procura indicar caminhos de operar metódica e epistemologicamente *com* as imagens em movimento.

Referências

- Baitello Júnior, N. (2005). *A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura*. São Paulo: Hacker.
- Correia, D.; Leite, E. (2017). Cinema em revista: A crítica cinematográfica em *Klaxon*, mensário de arte moderna. 19&20, 12(1). Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/klaxon_cinema.htm.
- Kohatsu, L. N. (2017). Notas sobre o uso de imagens visuais nas pesquisas em psicologia. *Revista de Psicologia*, 8(1), pp. 23-36.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Reavey, P. (2011). The return to experience: psychology and the visual. In: P. Reavey (ed.) *Visual Methods in Psychology: using and interpreting images in qualitative research*. (p. 1-12) London: Routledge.
- Souza, C. A. (2007). Os pioneiros do cinema brasileiro. *ALCEU*, 8(15), pp. 20-37.

Apresentação

O presente e-book convida o leitor a viajar pelas dimensões profundas, belas e complexas da **Psicologia**, que se entrelaçam à sétima arte, o **Cinema**, por meio dos diversos filmes elegidos pelos autores desta coletânea.

Adélia, Maria Laura, Luciano e Ana Luísa, em *A (trans)formação social de processos psicológicos no filme “A chegada”*, enfrentam, a partir da perspectiva vigotskiana, a seguinte questão: como se dá a passagem da dimensão intersubjetiva para a intrassubjetiva no processo de significação?

João, em *Um filme não é pensado e, sim, percebido: o filme como objeto de percepção em Merleau-Ponty*, realiza uma reflexão filosófica sobre a experiência perceptiva na expressão do cinema em sua problemática de investigação de *fazer ver*, ou ainda, dos sentidos do corpo na experiência da significação do filme.

Dora, Carolina, Jadson, Vitória, Cíntia e Maria Eduarda em *Cinema, saúde, humanização e o partear tradicional: análise documentário “parteira”*, à luz da teoria da determinação social e gênero como categoria analítica. Assim resgata a contribuição didática de parteiras tradicionais para a formação acadêmica dos discentes da área da saúde.

Angelina, Priscila e Alessandra, em *Popularização científica e concepções de infância no documentário “Bebês em foco”*, discutem o processo de

desconstrução de visões sobre a infância a partir das perspectivas da psicologia, linguística e nutrição.

A infância será ainda objeto de reflexão no capítulo *Infâncias e estranhamentos catárticos: uma análise filmica a partir da psicologia sócio-histórica*. As autoras Adélia, Martha e Camila discutem a proposta metodológica de uso de “cenas emblemáticas” e a concepção vigotskiana de estranhamento.

Paula, Cristina e Alinne, em *Reflexões sobre a história pregressa da criança adotada em “Lion: uma jornada para casa”*, apresentam uma reflexão winnicottiana acerca da história da criança adotada em seu processo de constituição da subjetividade.

Heliane, apresenta uma leitura winnicottiana em *Adolescência e a busca do SELF: reflexões sobre o retorno de “Alice ao país das maravilhas”*, lugar esse, aponta a autora, onde tudo é possível, como ilustrativo do trabalho subjetivo, necessário ao adolescente como condição para construir uma vida criativa e que vale a pena ser vivida.

Paula, Alana, Kedma e Joelma, em *Reflexões sobre adolescência no filme “Hoje eu quero voltar sozinho”*, discutem acerca das singularidades das experiências na adolescência pautadas em referencial psicanalítico.

Priscila e Susane analisam no capítulo *A dimensão do amor em “A vida invisível”*, o “desaparecimento de si”, a partir da história das mulheres, fundamentado nas contribuições de Freud e Lacan. Pontuam as autoras, que a história das duas irmãs é perpassada por sentimentos de dor, amor e solidão, ameaçando a fronteira entre o eu e o objeto, entre sujeito e sujeição.

Maria Lúcia e Amadeu, em *Esculpindo o tempo com Andrei Tarkovski: articulações entre estética, utopia e psicanálise* tomam o cinema como uma alteridade possível à psicanálise, o que implica pensá-lo estruturado, como uma linguagem, pressupondo a possibilidade de um sujeito advir nessa estrutura. Nesse sentido, uma estética utópica é aquela que produz um furo em discursos totalizantes, permitindo novas articulações discursivas e sociais.

Perla e Maria Manuela em *Eu, Daniel Blake: reflexões sobre o desamparo e a precarização dos laços sociais*, discutem como o desamparo, por parte do Estado, associado ao discurso neoliberal produzem sofrimentos cujo pano de

fundo é marcado pelo processo de precarização, tanto do trabalho, quanto dos laços sociais.

Rodrigo, em *Scapinelli e o mal constitutivo*, nos oferece uma reflexão, a partir da perspectiva de Jung acerca da divisão psíquica e, mais propriamente, o lugar da sombra nos processos compensatórios da psique e o que implica o fato de perdê-la.

Lineu e Rafael em “*Estranhos estrangeiros*” *vistos pelo cinema* nos convidam à reflexão, a partir de Adorno, Horkheimer e Crochik, sobre o fetiche do desenvolvimento tecnológico, a compulsão escópica e a redução das possibilidades da experiência estética. Analisam como o estrangeiro, na condição de imigrante, tem sido representado no cinema de ficção.

Lívia, em *Um operário em construção: “A classe operária vai ao Paraíso”* nos impele à reflexão a partir da caracterização da consciência e do papel do trabalho na constituição dessa instância do psiquismo.

Organizadores

A (trans)formação social de processos psicológicos no filme *A chegada*

Adélia Augusta Souto de Oliveira

Ana Luísa Mota da Fonseca

Luciano Bueno Domingues

Maria Laura Barros da Rocha

Introdução

O presente capítulo está norteado pela questão: Como se dá a passagem da dimensão intersubjetiva para a intrassubjetiva no processo de significação? Ou seja, como se dá o processo de internalização de aspectos sociais? Processo psicológico elementar para proposição de uma formação social da mente (VIGOTSKI, 2007). Para tanto, elegemos o filme *A chegada* do diretor Denis Villeneuve, lançado em 2016, que se baseia no conto *História da sua vida*, de autoria de Ted Chiang, publicado em 1998. Com isso, busca-se construir uma

compreensão, a partir de uma representação artística da relação entre linguagem e funções psicológicas na obra cinematográfica escolhida. Escolhas metodológicas amparadas, epistemologicamente, em compreensões da arte como método, conforme proposições de Vigotski (1999b) e Wedekin (2015). Enquanto Vigotski (1999b) já propõe a arte como via metodológica, Wedekin (2015) apresenta, empiricamente, como os elementos culturais materializam condições psicossociais. Proposições nas quais apoiamos nossa compreensão, ou seja, que elementos da cultura podem nos dar coordenadas de investigação acerca dos fenômenos psicológicos estudados.

O filme escolhido aborda eventos desencadeados pela aparição de 12 espaçonaves alienígenas, denominadas Conchas (*shell*, em inglês), em 12 regiões diferentes do planeta Terra, com ênfase nos desdobramentos psíquicos em sua personagem central, Louise (Amy Adams): uma linguista encarregada da decodificação das estratégias de comunicação utilizadas pelos tripulantes das naves. O governo norte-americano monta uma base militar no local de pouso da Concha onde Louise e Ian Donnelly (Jeremy Renner), um físico teórico, ficam confinados para trabalhar sob as ordens do Coronel G. T. Weber (Forest Whitaker).

A partir do contato com os alienígenas (Heptapodes), e sua linguagem, Louise passa a ter *flashes* do que parecem ser, à primeira vista, memórias do seu passado. À medida que seu trabalho de decodificação avança e ela aprende a linguagem alienígena, é revelado ao espectador que os *flashes* não são do passado, mas de seu futuro. Desse modo, a língua dos Heptapodes transforma a maneira como Louise compreende o tempo e ela se torna capaz de visualizar o próprio futuro.

O filme permite, por sua complexidade cênica e temática, extrapolar relações habituais estudadas em contextos não ficcionais e destacar aspectos psicossociais de nosso interesse de pesquisa, como: as relações entre a linguagem e processos psicológicos, de maneira constitutiva e interdependente. Ou seja, ao retratar a relação do psiquismo humano com um novo referencial linguístico e sua atualização qualitativa, a partir de novos recursos de mediação (VYGOTSKY, 2001), o enredo viabiliza uma vivência estética (VIGOTSKI, 1999b) dessa relação. Também é possível, a partir da narrativa cinematográfica, traçar interlocuções com referenciais teóricos, mediante interpretações que

busquem essa aproximação, com intuito de produção de um conhecimento científico.

Eleger um filme como fonte de estudo deve-se ao alinhamento com pesquisas vinculadas ao Grupo de Pesquisa Epistemologia e Ciência Psicológica, que se dedica, entre outras temáticas, a pesquisar a potencialidade da relação entre a Arte e a Psicologia, a partir de pressupostos teóricos Vigotskianos (OLIVEIRA et al., 2019; BUENO; ROCHA; OLIVEIRA, 2019). Em *Ensaio sobre a análise fílmica*, Vanoye e Goliot-Lété (2012) defendem que ao escrever sobre um filme precisa-se ter em mente que ele preenche uma função na sociedade e que sempre se refere a algo sobre o presente, ainda que seja um filme histórico ou de ficção científica. Guardadas as especificidades e, contextualizado ao referente teórico aqui adotado, o filme pode ser pensado com uma função social da produção artística (VIGOTSKI, 1999b).

Em particular, essa película é inovadora no papel central que a linguagem ocupa no desenvolvimento do enredo e como se dá a sua relação mediadora entre os humanos e outras espécies, bem como objeto de outras reflexões (BERNST, 2019; QUERIQUELLI, 2019; WOJCIEHOWSKI, 2018). Em outros filmes de ficção científica, o impasse da linguagem é ignorado por se passar em um momento futurístico no qual a linguagem alienígena já foi decodificada, por exemplo, em *Guardiões da Galáxia* do diretor James Gunn (2014), ou são apresentadas soluções tecnológicas que fazem a tradução sem que os humanos tenham que aprender o idioma, como é o caso da Saga de Star Trek e do Peixe Babel, em o *Guia dos Mochileiros das Galáxias*, de Garth Jennings (2005). Eis nossas estratégias e reflexões metodológicas de análise.

Caminhos percorridos: desenvolvimento de uma metodologia de análise compartilhada a partir de plataforma on-line

As estratégias utilizadas em análises descritivas, imagéticas e fílmicas, desenvolvidas em estudos anteriores do grupo de pesquisa (BUENO et al., 2017; OLIVEIRA et al., 2018; BUENO; ROCHA; OLIVEIRA, 2019), caminham

para o aprimoramento da fase interpretativa, a partir da construção de uma etapa compartilhada de levantamento e análise de pré-indicadores. À vista disso, o desenho metodológico se estrutura a partir de encontros remotos entre os autores, tendo em vista interesses de pesquisa partilhados pelos componentes que estão, atualmente, desenvolvendo investigações de iniciação científica, na graduação, e de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Alagoas.

Dessa forma, seguindo as coordenadas metodológicas de análises, a partir de Núcleos de Significação (AGUIAR; SOARES; MACHADO, 2015), em consonância com estudos já realizados pelo grupo de pesquisa, utilizando imagens na investigação de processos psicossociais, construíram-se as seguintes etapas metodológicas: levantamento de pré-indicadores; sessões dirigidas de abordagem dos pré-indicadores; sistematização de indicadores; sistematização de núcleos de significação; e articulação entre os núcleos de significação e o referencial teórico-metodológico da Psicologia Sócio-Histórica.

Durante etapa de levantamento de pré-indicadores, os componentes da equipe identificaram ao longo do filme, em sessões exploratórias individuais e independentes, referências da representação de processos psicológicos inter e intrapsíquicos (linguagem, memória, sonho, afetos e pensamento). Foram privilegiados fenômenos que, ao longo da trama, apresentaram mudança qualitativa na relação com a linguagem alienígena.

Em sessões dirigidas on-line, foram retomadas cenas referentes aos pré-indicadores e construída uma linha cronológica compartilhada desses elementos e sua distribuição ao longo da obra. Esse mapeamento possibilitou estabelecimento de uma perspectiva panorâmica dos eventos/pré-indicadores e de possíveis relações (inter e intra) entre os fenômenos psicológicos, em uma perspectiva processual e longitudinal.

Para acompanhar possíveis trocas qualitativas entre a dimensão social e a intrapsíquica, característica de processos de internalização e de uma formação social da mente (VIGOTSKI, 2007), foi empregada a seguinte via metodológica: a identificação e a distinção da representação de fenômenos, nessas duas diferentes dimensões, e suas possíveis alterações ao longo da narrativa que indicassem a passagem qualitativa interdimensões. Ou seja, o

Foram identificadas 112 ocorrências de cenas emblemáticas, consideradas pré-indicadores, de representações de fenômenos psicológicos que denotam processos interpessoais (60 cenas/53,6%) e intrapsíquicos (52 cenas/46, 4%), que permitiram aglutinar e identificar os seguintes indicadores: linguagem, memória, sonho, afetos/emoções e pensamento. As cenas encontram-se identificadas pela demarcação temporal em que ocorrem no filme (0:00:00). Por exemplo: o pré-indicador Linguagem (grafia, som e gestos), permite refletir sobre aspectos interpessoais e Memória, os intrapsíquicos. Categorias que foram eleitas como indicadores de distintos processos psicossociais, que pudessem sinalizar, ao longo de suas alterações qualitativas, possíveis relações de interdependência dessas modificações processuais.

Outros pré-indicadores foram identificados e poderão ser objeto de análise futura. Entretanto, para este capítulo foi realizado um recorte específico, e em pesquisas futuras esses outros elementos podem ser retomados.

A seguir, abordaremos os Núcleos de Significação, construídos a partir da articulação entre eixos norteados por cada um dos indicadores, em suas interdependências e articulados com os referenciais da Psicologia Sócio-histórica.

Eixo estruturante das funções psicológicas da linguagem e pensamento

A linguagem apresenta-se como elemento central na trama, sendo o eixo transversal que une: a profissão da personagem principal (linguista); o evento desencadeador da trama (a aparição de alienígenas e de uma nova linguagem); e a condição do surgimento de novas configurações psíquicas na personagem Louise – aspecto diretamente ligado ao nosso interesse de pesquisa.

Nessa direção, Vigotski (2007, p. 102) assevera que

A aquisição da linguagem pode ser um paradigma para o problema da relação entre aprendizado e desenvolvimento. A linguagem

surge inicialmente como um meio de comunicação entre a criança e as pessoas em seu ambiente. Somente depois, quando da conversão em fala interior, ela vem a organizar o pensamento da criança, ou seja, torna-se uma função mental interna.

Podemos vislumbrar o processo de apropriação criativa da linguagem, como indicativos de sua internalização, ao passo que assistimos aos processos pelos quais a pesquisadora fragmenta os símbolos Heptapodes, reorganiza-os e constrói novas sentenças linguísticas (01:06:00). Exercício semelhante ao descrito por Vigotski como configuração dos processos de imaginação e criação (2009) e indicativo de operações intrapsíquicas ocorrendo a partir dos referenciais qualitativos relacionados à linguagem Heptapode.

Inicialmente essa relação criativa se dá mediada pelos recursos tecnológicos, contudo podemos assistir em cenas anteriores a que o próprio sistema tecnológico fora, previamente, abastecido pelas coordenadas simbólicas e suas alterações a partir de um exercício da própria personagem Louise (00:54:41; 00:58:40). Nas marcações temporais referidas, a personagem parece analisar a linguagem e, com fones de ouvido, aparenta traçar coordenadas fonéticas da linguagem alienígena com suas grafias.

A busca por uma equivalência entre elementos fonéticos e aspectos gráficos assemelha-se ao modo com que a construção da comunicação se desenrola entre a criatura alienígena e a pesquisadora. A comunicação é representada como um processo, eminentemente, social da tentativa de estabelecimento de relações de equivalência entre instâncias distintas da linguagem. Processo observado desde quando os Heptapodes buscam responder graficamente ao nome no quadro, exposto por Louise (00:35:17). A tentativa simultânea, na linguagem humana e *alien*, de nomeação de elementos apresentados materializam essa busca por equivalência e construção de pontes entre os diferentes sistemas linguísticos.

Essa construção contínua de cadeias de equivalência parece traçar, inclusive, o modo como ocorre o processo de apropriação das novas condições psíquicas, mediadas pela linguagem Heptapode. Os *flashes* (memória) demonstram essa processualidade e surgem na forma de imagens que guardam

certa conexão metafórica entre as vivências da personagem principal com a nova realidade (00:49:41; 00:51:53; 00:52:04), em uma espécie de função adaptativa dos processos de construção de equivalência.

Eixo da função psicológica superior Memória em interconexão com Pensamento e Linguagem

A relação de *A chegada* (2016) com memória é peculiar por causa dos elementos de ficção científica e da visão não linear de temporalidade que permeiam a obra. Na abertura do filme, a narração de Louise constata que a sua relação com memória não é habitual: “A memória é algo estranho...ela não funciona como eu imaginava” (00:01:43). Ao longo do filme, o modo como a mudança qualitativa da compreensão acerca da memória será construído é o fio condutor da narrativa, assim como um guia para estudarmos tais alterações como referências de possíveis transformações psicossociais.

A memória como processo psicológico se configura em fases iniciais da infância com um papel fundamental, por se tratar de “uma das funções psicológicas centrais, em torno da qual se constroem todas as outras funções” (VIGOTSKI, 2007, p. 47). Ainda sobre a memória, ela é “mais do que o pensamento abstrato, é característica definitiva dos primeiros estágios do desenvolvimento cognitivo” (VIGOTSKI, 2007, p. 49).

O estudo comparativo da memória humana revela que, mesmo nos estágios mais primitivos do desenvolvimento social, existem dois tipos fundamentalmente diferentes de memória. Uma delas, dominante no comportamento de povos iletrados, caracteriza-se pela impressão não mediada de materiais, pela retenção das experiências reais como a base dos traços mnemônicos (de memória). Nós a chamamos de memória natural, e ela está claramente ilustrada nos estudos sobre a formação de imagens eidéticas feitos por E.R. Jaensch (1). Esse tipo de memória está muito próximo da percepção, uma vez que surge como consequência da influência

direta dos estímulos externos sobre os seres humanos (VIGOTSKI, 2007, p 31-32).

Contudo, a memória apresentada no filme analisado tem configurações qualitativas distintas das habituais. Enquanto a memória referida por Vigotski (2007) está relacionada a uma capacidade psíquica de acessar retrospectivamente conteúdos psicossociais, a personagem Louise desenvolve uma capacidade de qualidade prospectiva, de antever repertórios de vivências futuras. Como abordado anteriormente sobre como o filme representa uma construção interacionista de equivalência entre as diferentes dimensões inter e intrapsíquicas, as mudanças qualitativas observadas na memória da personagem parecem seguir a mesma processualidade, como respostas às coordenadas qualitativas de temporalidade, apresentadas pela linguagem Heptapode.

Quando o personagem Ian, compreendendo que o sistema linguístico alienígena apresenta uma linearidade não convencional com o tempo, questiona se isso representaria a forma como Heptapodes pensariam (00:55:08) e aponta para essa possível relação interdependente entre a linguagem e processos psicológicos, que se imprimem na mudança da memória.

Eixo de afecções corporais, sonhos e temporalidades interconexas

Em diferentes momentos da obra (00:49:41; 00:52:15; 00:59:10), as representações dos afetos desencadeados pelo encontro da personagem com a linguagem alienígena parecem antecipar as mudanças qualitativas de outras esferas psíquicas, como a memória. Por exemplo, nas três marcações de tempo indicadas, os afetos aparecem no comportamento corporal de Louise, logo após o contato com a nova linguagem e precedem a aparição dos flashes de memória qualitativamente afetados.

Os momentos em que acontecem os *flashes* são sucedidos de reações emocionais. Nesse sentido, os afetos participam no processo de internalização e são forças propulsoras de mudanças qualitativas. Vigotski aponta para uma

relação dialética entre afeto e pensamento, bem como com as demais funções psíquicas. Para o autor, separar o pensamento do afeto impede que o pesquisador encontre “o caminho para a explicação das causas do próprio pensamento” (VIGOTSKI, 2001, p. 16).

O próprio pensamento não nasce de outro pensamento, mas do campo da nossa consciência que o motiva, que abrange os nossos pendores e necessidades, os nossos interesses e motivações, os nossos afetos e emoções. Por trás do pensamento existe uma tendência afetiva e volitiva (VIGOTSKI, 2001, p. 479).

A cena em que Louise conversa com os Heptapodes, pela primeira vez sem ter uma barreira entre eles, é emblemática no sentido de Louise finalmente colocar em palavras um questionamento presente para ela durante todas as suas visões. Ao perguntar “Quem é essa criança?” (01:31:05), ela demonstra que não sabia quem ela era, mas o conhecimento sobre esta criança que ainda não nasceu é algo propulsor de mudança. Até o momento, as imagens do futuro estavam sendo vivenciadas a partir dos afetos, como memórias, contudo faltava algo que organizasse essa experiência. Nesse sentido, a própria elaboração dessa pergunta, para além da resposta, organiza o seu pensamento.

Ao transformar-se em linguagem, o pensamento se reestrutura e se modifica. O pensamento não se expressa, mas se realiza na palavra (VIGOTSKI, 2001, p. 412).

Ao expressar verbalmente, por meio de um questionamento, o que estava pensando e sentindo em relação às imagens que lhe surgiam como memórias, Louise expressa uma pergunta que fala da necessidade de uma amarração capaz de (re)organizar essas vivências, de operacionalizar uma tomada de consciência. A pergunta parece um convite ao surgimento da palavra, da nova palavra que organiza tudo.

Conclusão

Se iniciamos este percurso investigativo questionando como se daria a passagem de conteúdos interpéssicos para uma dimensão intrapéssica, conseguimos construir, com base no filme estudado, pistas de uma perspectiva compreensiva de tais fenômenos. Guiados pelas mudanças ocorridas nas diferentes categorias empíricas construídas ao longo do estudo, relacionadas diretamente a processos psicossociais (inter e intra) podemos propor que, no filme analisado:

- a internalização de conteúdos no psiquismo e a aparição de novos fenômenos psicossociais ocorre a partir de uma espécie de atualização qualitativa, intercambiável, entre as diferentes instâncias psíquicas;
- uma (trans)formação qualitativa das condições psíquicas ocorre mediante efeitos estéticos do encontro com diferentes bases materiais e suas contradições estruturais;

Vale ressaltar, como o filme retrata que esta atualização qualitativa não se apresenta como uma simples passagem de conteúdos de uma dimensão interpéssica para a intrapéssica. Configura-se mais com uma atualização de fenômenos da esfera intra (e vice-versa), a partir da vivência dialética de uma materialidade que antagoniza com o repertório existente. Como que esse encontro entre distintas formações qualitativas produzisse trocas equivalentes às existentes entre tese e antítese, em um modelo dialético, na direção do estabelecimento de novas sínteses qualitativas.

Se outra linguagem existisse como seria o ser humano? Essa é a grande questão levantada pelo filme e alcança sua função social artística, ao suspender as condições linguísticas/materiais habituais e extrapolar outras possíveis configurações humanas, se alteradas as determinações materiais. Parece dialogar com a questão levantada por Vigotski ao final de *Psicologia da arte*, ao recorrer à afirmação de Espinosa que “até hoje ninguém definiu aquilo de que o corpo é capaz” (VIGOTSKI, 1999b, p. 329). A partir do filme estudado, somos convidados a refletir que a capacidade estaria diretamente relacionada mais às condições/determinações sociais e culturais do que somente a configurações filogenéticas. Encontra correspondência direta na afirmação de que

“sem a nova arte não haverá o novo homem” (VIGOTSKI, 1999b, p. 365). Com a ajuda do filme, e as reflexões aqui apresentadas, podemos afirmar que a superação de impasses psicossociais, bem como a aquisição de configurações qualitativas superiores do psiquismo, passa pela construção de linguagens que ampliam a experiência humana.

Na direção da construção de recursos materiais que, ao ampliar a capacidade humana de relação com a realidade, ampliem as condições de produção de conhecimento, a metodologia empregada no presente estudo também buscou caminhar nesta direção. Inicialmente, impactados pelas rupturas decorrentes da pandemia de covid-19 e buscando condições de continuidade das atividades científicas, a construção das videoconferências e análises remotas e simultâneas surgiram como possibilidade de execução do estudo. Contudo, tornou-se via metodológica de aprimoramento qualitativo de um conjunto de análises ampliadas e compartilhadas, graças aos recursos tecnológicos e a capacidade de produção de conectividade.

Referências

- AGUIAR, W. M. J.; SOARES, J. R.; MACHADO, V. C. Núcleos de significação: uma proposta histórico-dialética de apreensão das significações. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 45, n. 155, p. 56-75, 2015. <https://doi.org/10.1590/198053142818>
- BERNST, A. K. B. *Significação, transcrição e contaminação: a língua como instrumento de modificação da realidade em A Chegada e Pontypool*. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Jornalismo, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/200491>.
- BUENO, L. D. *et al.* Iconografia na investigação e intervenção de processos psicossociais. *Revista de Psicologia da UFC*, 8, p. 99-108. 2017. Acesso em: 27 jun. 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/psicologiaufc/article/view/18783>

- BUENO, L. D.; ROCHA, M. L. B.; OLIVEIRA, A. A. S. Vivências de juventudes em espaços urbanos: grafite e pichação como expressões de subjetividade. *Fragmentos de Cultura*, v.29, p. 425-435, 2019. <http://dx.doi.org/10.18224/frag.v.29.n.3.2019>
- OLIVEIRA, A. A. S. *et al.* As infâncias e crianças na filmografia de dramas. *Atas do 8º Congresso Ibero-americano de investigação qualitativa*, v. 1, n. 1, 2019.
- OLIVEIRA, A. A. S. *et al.* Criação icônica: objetivação da imaginação e expressão de interconexões culturais. In: XYPAS, R.; COSTA-FERNANDEZ, E. M.; MARQUES-LAURENDON, C. (org.). *Comunicação e interculturalidade: educação, novas tecnologias e linguagens*. 1. ed. Recife: Editora UFPE, v. 1, p. 285-298, 2018.
- QUERIQUELLI, L. H. M. A marginalidade da linguística na sci-fi: uma crítica a partir da estória dos heptapodes nas obras de Chiang e Villeneuve. *Fórum Linguístico*, v. 16, n. 2, p. 3758-3765, 2019. <https://doi.org/10.5007/1984-8412.2019v16n2p3758>
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre Análise Fílmica*. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- VIGOTSKI, L. S. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- VIGOTSKI, L. S. *A tragédia de Hamlet*, príncipe da Dinamarca. São Paulo: Martins Fontes. 1999a.
- VIGOTSKI, L. S. *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes. 1999b.
- VYGOTSKY, L. S. *A construção do Pensamento e da Linguagem*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- WEDEKIN, L. M. *Psicologia e arte: os diálogos de Vigotski com a arte russa de seu tempo*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Santa Catarina, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/134777>
- WOJCIEHOWSKI, C. H. When the Future is hard to recall. *Projections*, v. 12, n. 1, p. 55-70, 2018. <https://doi.org/10.3167/proj.2018.120105>

Um filme não é pensado e, sim, percebido: o filme como objeto de percepção em Merleau-Ponty

João Carlos Neves de Souza e Nunes Dias

A citação indicada no título do capítulo tem como referência uma conferência do filósofo francês de Maurice Merleau-Ponty no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), em 1945, mesmo ano da publicação de *Fenomenologia da percepção*. Ao longo do capítulo, a problemática a ser investigada refere-se ao movimento de fazer ver, ou ainda, da experiência perceptiva na significação do filme. Acompanhando o desenvolvimento da conferência, buscaremos evidenciar as reflexões apresentadas pelo filósofo ao aproximar-se do filme como objeto de percepção.

Esse ensaio de Merleau-Ponty foi originalmente publicado no livro *Sens et non-sens* (1966), sob o título de *Le cinéma et la nouvelle psychologie*. Sua tradução no Brasil, *O cinema e a nova psicologia*, esteve presente nas obras *A ideia do cinema*, de José Lino Grunewald (1969), e *A experiência do cinema*, organizada por Ismail Xavier (1983).

Nesse ensaio, Merleau-Ponty descreve uma fenomenologia do olhar na experiência do cinema. Aproxima-se da produção cinematográfica, como “máquina de linguagem” e de suas modulações expressivas por meio da percepção. Ao longo do exercício de descrição da percepção do filme, o filósofo afasta-se dos modelos idealista e materialista de explicação do funcionamento da atividade perceptiva, para enfatizar a gênese do fenômeno perceptivo.

Merleau-Ponty apresenta as teses clássicas sobre a percepção para retomar o significado fenomênico do filme. Em um duplo movimento de crítica, a questão não é, por um lado, evidenciar o sentido do fenômeno assentado na afirmação de um juízo que, por um ato de ligação, decompõe signos e revela a unidade primordial da significação. Por outro lado, para o filósofo, a observação da gênese do fenômeno não se esgota na explicação e na análise do funcionamento do sentido da visão em termos mecânicos ou fisiológicos.

Em sua conferência, que se faz no caminho percorrido em *Fenomenologia da percepção*, o filósofo pretende aprofundar “uma filosofia que repõe as essências na existência” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1). O desafio está em descrever o sentido do cinema, quer dizer, do filme como objeto de percepção e que coloca em cena ao projetar na tela, modos de ser no mundo.

A expressão “ser no mundo”, de influência heideggeriana, torna possível para Merleau-Ponty a superação da dicotomia entre o fisiológico e o psicológico. Para Heidegger, ser no mundo é condição ontológica do ser-aí (Dasein), marca de sua *ex-sistência* e da abertura de seu ser. O modo de ser do ser no mundo sustenta o modo de ser do ser-aí, bem como contextualiza e possibilita a pergunta pelo sentido do ser, pois é na sua condição de *ex-sistência* enquanto ser-aí que o ser humano pode lançar-se e provocar uma interrogação sobre seu próprio ser e sobre os outros entes. “O Dasein não é um ente que só sobrevenha entre outros entes [...]. É próprio desse ente, com o seu ser e por seu ser, o estar aberto para ele mesmo” (HEIDEGGER, 2012, p. 59).

Merleau-Ponty retoma o conceito heideggeriano de ser no mundo reformulando-o a partir da noção do corpo próprio, na medida em que “é pelo corpo que o mundo é dado [...]; é pelo corpo, afinal, que somos no mundo, que a infraestrutura do Dasein atua” (FERRAZ, 2002, p. 87).

Considerando esse solo, Merleau-Ponty busca descrever o mundo percebido projetado pelo filme, como possibilidade de “retornar as coisas mesmas”, tese central da fenomenologia. Em suas palavras, “retornar as coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual todo o conhecimento sempre *fala*” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 04).

Tal problemática solicita a retomada da experiência do olhar como percepção do sujeito encarnado, do sujeito fenomenal, que sincroniza sua condição corporal e de conhecimento pelo saber perceptivo. Nesse sentido, é pela lógica da percepção que compreendemos o sentido do filme, na medida em que o movimento da visão passa a habitar a película.

O horizonte do filósofo francês ao abordar o cinema está na sincronia entre experiência e percepção, movimento que realiza a espessura do olhar. Na gênese da percepção é importante a retomada merleauPontyana da experiência do olhar. Essa experiência, como fenômeno originário, apresenta-se como abertura do mundo, acontecimento que nos afeta, mobiliza, nos faz habitar e pode amplificar nossa existência.

Nesse retorno à gênese da percepção, o filósofo inicia seu ensaio em um duplo movimento de crítica e afastamento da psicologia clássica e aproximação com a psicologia moderna. Como elas são identificadas pelo filósofo? Merleau-Ponty refere-se à psicologia clássica como um saber científico que pretende explicar a percepção enquanto sensação pura, “uma soma ou um mosaico de sensações, onde cada uma delas dependeria, de modo estrito, da correspondência excitação retínica local” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 103).

Nesse campo, o comportamento resultante da excitação é compreendido no paralelismo entre estímulo e resposta, entre sensação e excitação do sistema nervoso, a partir de experimentos que têm, por exemplo, centralidade no reflexo condicionado. Grosso modo, o tratamento analítico dos dados observados busca estabelecer valores absolutos, constituindo saberes objetivos a partir de leis universais.

“A psicologia clássica transforma a percepção num autêntico decifrar intelectual dos dados sensíveis e numa espécie de princípio da ciência” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 106). Tal modelo explicativo opera pela ordem da causalidade; nela os órgãos dos sentidos são receptores dos dados objetivos

do mundo. Estimulados, conduziriam a decifração do texto original do mundo pelo espírito, em uma correspondência direta, em regime de identidade, entre estímulo e percepção.

A inspeção do espírito, ao sobrevoar o objeto e decifrá-lo, renuncia a experiência do mundo vivido. A percepção operada pela passividade dos sentidos é atribuída à propriedade intelectual de reconstituição dos dados sensoriais. “O que vê o olho intelectual? Ideias, conceitos, essências. Como os vê? Como universalidades existentes desde todo o sempre em parte alguma do visível” (CHAUÍ, 1988, p. 57).

Nesse marco, ver é a capacidade do sujeito em recompor um mosaico de sensações. Uma recolocação do mundo por meio de sua representação. Nas palavras do filósofo, “para o pensamento não situado do psicólogo, a experiência do sujeito vivo tornava-se por sua vez um objeto e, longe de reclamar por uma nova definição do ser, ele se localizava no ser universal” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 139). Renuncia-se, desse modo, a espontaneidade da experiência do fenômeno pela sua representação enquanto fato psíquico.

Ao tratar da percepção, a explicação analítica assentada na psicologia clássica é insuficiente. Não se trata, na descrição da experiência, de investigar o objeto *parte extra parte* para atribuir explicações a partir de relações causais. Para Merleau-Ponty, o objeto visual não pode ser definido como um conjunto de qualidades, pois cada qualidade é a manifestação desse objeto, de modo que não é nem possível distinguir a qualidade do objeto.

Na busca pela gênese do fenômeno, o filósofo francês aproxima-se da psicologia moderna e de suas investigações no contexto da teoria da forma ou *gestaltheorie*. Particularmente, a partir dos trabalhos realizados pela psicologia alemã de Kofka, Köhler e Wertheimer (VERÍSSIMO; FURLAN, 2007).

No horizonte da *gestalt*, a percepção da forma do mundo vivido extrapola os marcos da correlação sujeito-objeto. Como sistema de configurações, a relação forma e percepção faz vibrar a estrutura relacional na unidade da experiência perceptiva. Por exemplo, “a permanência das cores e dos objetos não é, então, construída pela inteligência e, sim, captada pelo olhar, na medida em que este abarca ou adota a organização do campo visual” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 107).

Perceber um objeto é conservá-lo, retê-lo e projetá-lo no horizonte perceptivo, no “campo de presença”, ora deslizando sobre ele, ora retendo-o, ora projetando-o, na profundidade da paisagem perceptiva. Quer dizer, atendo-me a um momento da paisagem para perceber certo objeto que se apresenta ao meu campo perceptivo, passo a habitá-lo, não o detenho, nem o encarcerar; ao contrário, ele solicita e questiona meu olhar por uma diversidade de perfis e ângulos, ao mesmo tempo que outros objetos coexistem em silêncio na paisagem e podem vir a tornarem-se visíveis na experiência perceptiva

A percepção é a retomada incessante da existência do ser no mundo, ou ainda, da experiência perceptiva do sujeito encarnado e que, pela temporalidade, relaciona-se com o mundo, com os outros, consigo mesmo e com as coisas mundanas, possibilitando uma ampliação na compreensão da forma, ou ainda, da estrutura do comportamento.

Uma reflexão importante sobre a noção de comportamento é apresentada por Merleau-Ponty em sua primeira obra intitulada *A estrutura do comportamento*, publicada em 1942. Nela, o filósofo busca conceber as relações entre consciência e natureza a partir do fenômeno do comportamento. Na crítica às análises intelectualista e empírica, o comportamento “não é uma coisa, mas também não é uma ideia, não é o invólucro de uma pura consciência e, como testemunho de um comportamento, não sou uma pura consciência” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 199).

Merleau-Ponty compreende que o comportamento é significação aberta, articulado a certa atitude do ser no mundo. Em sua investigação sobre o comportamento “o que foi conquistado não é uma subjetividade transcendental, mas, como diz Merleau-Ponty, uma ‘atitude’ transcendental, dedicada a todos os riscos de uma verdadeira história” (BIMBENET, 2000, p. 57).

Na busca pela aproximação da gênese do fenômeno cinematográfico, ou ainda do filme como experiência gestáltica, o filósofo francês finaliza o primeiro movimento argumentativo de seu ensaio apontando seu interesse pela *gestalt* ao afirmar que

a nova psicologia nos faz ver o homem, não mais como um entendimento que constrói o mundo, mas um ser que nele está

lançado e a ele está como por um vínculo natural. Portanto, ela nos ensina a reaprender a ver esse mundo com o qual nós estamos em contato em toda a superfície de nosso ser, enquanto que a psicologia clássica negava o mundo vivido, em favor daquele que a inteligência científica teria o êxito de construir (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 110).

No segundo movimento argumentativo presente no ensino, Merleau-Ponty aborda a natureza e significação do filme. “Diga-se, inicialmente, que um filme não é uma soma de imagens, mas uma forma temporal” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 110). Enquanto forma, o filme é abertura de um mundo, experiência originária que convoca a percepção em uma relação dramática. Como objeto a ser percebido, a projeção cinematográfica não se reduz à característica mimética. O filme, enquanto objeto artístico e experiência estética provoca, mobiliza sentidos e significados, ou seja, “não consiste em descrever didaticamente as coisas ou expor ideias, mas em criar uma ‘máquina de linguagem’ com o intuito de instalar o espectador em um certo estado sensível” (BEZERRA, 2018, p. 95).

A textura da película cinematográfica acontece no horizonte de diferentes relações. A estrutura dessa “máquina de linguagem” envolve roteiro, montagem, movimentos de luz e câmera, objetos de cena, sonoridades, personagens e diálogos que se articulam uns aos outros na organização de seu campo, na configuração de uma unidade, na projeção de horizontes de significação. “A força expressiva dessa montagem reside em nos fazer sentir a coexistência, a simultaneidade das vidas num mesmo universo” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 112).

Como experiência gestáltica, o filme não tem seu sentido na definição analítica de cada uma das partes que compõem o conjunto das imagens projetadas, mas quando percebido como uma forma temporal. Nesse movimento, é preciso evitar a compreensão idealista do tempo. Tanto como pura exterioridade, ou seja, o tempo como propriedade das coisas independentemente do sujeito que a percebe; ou como pura interioridade, quer dizer, do tempo subordinado à atividade da pura consciência.

Diferentemente, o fluxo temporal, passado, presente e futuro, tem sua gênese na abertura relacional da experiência temporal do sujeito perceptivo com as coisas mundanas. Nesse campo, o sentido de um filme não está na retomada de suas partes, mas na força expressiva de sua unidade que não esgota possibilidades de significação. O filme como forma temporal constitui-se uma “unidade melódica” e expressiva na configuração de sentidos. “A unidade da coisa vista não se distingue positivamente dos conteúdos visuais: é algo que se manifesta em cada um deles sem poder ser apreendido positivamente” (BARBARAS, 2005, p. 10).

Para evidenciar a melodia do filme, Merleau-Ponty retoma as experiências de Lev Kulechov, divulgadas por Vsevolod Pudovkine, ao criar diferentes sequências na montagem um mesmo plano e solicitar daquele que olha variações perceptivas. “O sentido de uma imagem depende, então, daquelas que a precedem no correr do filme e a sucessão delas cria uma nova realidade” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 111). Nessa relação de modulação, da montagem à percepção, o filme se faz na unidade do fluxo temporal.

Na duração da película, a imagem projetada sincroniza-se com o som que, por sua vez, é também uma forma. Sua expressão configura-se pela unidade criada no processo de montagem. No fluxo temporal, a relação imagem e som constitui uma “totalidade nova e irredutível” do filme, ou seja, uma forma total. O diálogo em suas diferentes modulações, a oscilação entre palavra e silêncio, o preenchimento do espaço pela trilha sonora se entrelaça produzindo um excesso de significado pela expressão fílmica. “No cinema, a palavra não tem a missão de aduzir ideias às margens e, nem a música, sentimentos. O todo nos comunica” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 114).

Na força expressiva da unidade projetada pela película, “um filme não é pensado e sim percebido” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 115). Perceber o filme é coexistir com o filme, ser afetado e participar da construção de sentidos na afirmação da relação figura e fundo operada na projeção da película. A percepção como experiência originária fundamenta a gênese do sentido como abertura perceptiva a partir do ritmo cinematográfico.

O que nos mobiliza ao vermos um filme? O sentido do filme não está nas ideias e representações previamente formuladas, nem mesmo é transcendente

ao mundo. O sentido do filme é tecido na percepção que passa a habitar seu fluxo temporal, ou seja, no ritmo do filme, na coexistência de seus elementos, conferindo à película certa “fisionomia de conjuntos”.

Para o filósofo, em vez de explicar, o cinema excita o olhar a fazer ver modos de se relacionar com o mundo, consigo mesmo e com os outros. Enquanto “máquina de linguagem”, o sentido do filme não está na correlação de certos signos que revelariam de modo necessário suas significações. É pela experiência perceptiva que se dá o movimento da gênese dos sentidos do filme.

Como experiência estética, ou ainda, como criação e expressão, a significação do filme se faz no jogo entre falta e excesso, modulados pelo que se torna visível e invisibilizado na projeção da tela. Suas variações de sentidos estão abertas e são plurais. Na “relação com uma realidade transcendente, há necessariamente naquilo que é visto algo que não é redutível a uma representação e, nesse sentido, não pode ser visto” (BARBARAS, 2005, p. 74-75).

A compreensão do cinema como “máquina de linguagem” relaciona-se com a função expressiva da linguagem. Para Merleau-Ponty, como opera o uso da linguagem? Nos marcos da *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty reconhece dois modos de expressão da linguagem na experiência da fala: a “fala falada” e a “fala falante”. Nesses termos, a linguagem comum relaciona-se com a “fala falada”, caracterizada pela sedimentação das significações disponíveis. Trata-se de um conjunto de vocábulos e sintaxe formulado e utilizado na vida comum para o estabelecimento da comunicação corriqueira.

A linguagem também se expressa pela “fala falante”, ao gestar novos sentidos que podem ser confirmados pela experiência aberta e indeterminada dos atos da fala. Como expressão autêntica, a linguagem retoma a si mesma, enquanto “fala falada”, e projeta-se em novos campos de significação. A fala é, destarte, excesso da existência do ser no mundo. “Para exprimir, o sujeito utiliza-se das significações disponíveis em seu meio simbólico, aquelas que foram instituídas a seu tempo pela mesma operação expressiva” (FURLAN; BOCHIO, 2003, p. 449).

O filme como máquina linguageira pode realizar a projeção do ser para fora de si, na abertura do mundo, afirmando-se pelo exercício da percepção.

A linguagem, enquanto expressão, prolonga essa abertura ao retomar a percepção e reconstituir novos significados. A arte cinematográfica é um campo de experiência aberto que pode recriar os usos comuns da linguagem, do ser pelo não ser, ao projetar “zonas de vazio”, que adquirem existência no mundo e na relação com o outro, ao criar novos sentidos na projeção da película, ao fazer deslizar acontecimentos na tela.

Nesse contexto, o cinema pode ter a força expressiva de projetar, a partir de sua diversidade, modos de ser no mundo, variações de comportamentos, convocando a filosofia ao propor vertigens, lançar nas telas prazeres, amores, imaginações, tragédias, dores, ódio etc. Modos de ser projetados pelo cinema que evocam razões de ser da filosofia, “ao fazer **ver** o elo [...] entre o indivíduo e seu semelhante, em vez de **explicar**, como os clássicos, por meio de apelos ao espírito absoluto” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 116, grifos do autor).

A força estética da projeção de expressões na tela do cinema convida a filosofia a reaprender a ver o mundo. Ao interrogar a experiência da visão, a linguagem cinematográfica apresenta-se como um modo de interrogação do sujeito perceptivo. O olhar não tem a posse do que é visto. Enquanto obra estética, o sentido do filme não é previamente dado, pois o sentido não é anterior à sua expressão. A gênese de sua expressão se faz no movimento inseparável da visão.

Em uma unidade relacional, a projeção cinematográfica solicita a aderência do olhar à tela. A visão vagueia nesse campo e se faz em meio ao filme. A expressão do filme, por sua vez, é inseparável do movimento do olhar. O olhar aproxima-se e torna-se íntimo das expressões projetadas, abrindo-se para o mundo, podendo ampliar aquilo que se vê. Na força estética dessa sincronização, expandem-se horizontes de significação, relações com o mundo, consigo mesmo e com o outro. Como escreveu o cineasta Luis Buñuel, “bastaria à branca pupila da tela de cinema poder refletir a luz que lhe é própria para fazer explodir o universo” (1983, p. 334).

Referências

- BARBARAS, Renaud. O invisível da visão. In: NOVAES, Adauto *et al.* *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac, 2005.
- BEZERRA, Julio. *Merleau-Ponty e Bazin: o cinema e sua aposta ontológica. Politética*. São Paulo, v. 6, n. 1, p. 89-121, 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/Polietica/article/view/40130>. Acesso em: 3 ago. 2020.
- BIMBENET, Étienne. *La structure du comportement* - Chap. III, 3 L'ordre humain. Paris: Ellipses, 2000.
- BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto *et al.* *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- FERRAZ, Marcus Sacrin. A. *O transcendental e o existente em Merleau-Ponty*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2002.
- FURLAN, Reinaldo; BOCCHI, Josiane. *Estudos de Psicologia* 2003, 8 (3), 445-450. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/epsic/v8n3/19966.pdf>. Acesso em: 04 ago. 2020.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012. Coleção Multilíngues de Filosofia da Unicamp. Tradução de Fausto Castilho.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Le cinéma et la nouvelle psychologie. In: *Sens et non-sens*. Paris: Galimard, 1966.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: GRUNEWALD, José Lino (org.). *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A estrutura do comportamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

VERÍSSIMO, Danilo e FURLAN, Reinaldo. Entre a Filosofia e a Ciência: Merleau-Ponty e a Psicologia. *Paideia*. 2007. p. 331-342. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/paideia/v17n38/v17n38a04.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Cinema, saúde, humanização e o partejar
tradicional: análise do documentário
A parteira

Dora Mariela Salcedo Barrientos

Carolina Bezerra Coe

Jadson Marques Dantas

Vitória Gabriela Picolo

Cíntia Magalhães Neia

Maria Eduarda Silveira Souza Ferro

“Cinema é a importância do que está dentro do quadro e o que está fora.”

Martin Scorsese

Introdução

Desde a Pré-história, o homem possui o hábito de registrar cenas de seu cotidiano. As produções do período paleolítico superior datam de aproximadamente 30.000 a.C. O homem nesse período representava caçadas, animais que cruzavam o seu caminho e outros eventos, tudo isto reproduzido em paredes de cavernas e grutas por meio de pinturas. Segundo Brandão em *Vocação de criar*, de 2009,

“[...] Somos seres simbólicos criadores de teias, tramas, redes e sistemas de regras de relações, de códigos de conduta, de gramáticas de relacionamentos, assim como de contos, cantos, mitos, poemas, ideias, ideologias, visões de mundo, religião [...]”
(BRANDÃO, 2009, p. 717).

Sendo o homem consciente de sua capacidade criadora e cultural, pode-se utilizar de manifestações culturais para registrar, refletir e “representar” a sua realidade. Para além disso, têm-se que a transformação da política humana ocorre por meio do processo de construção da vida social, em que as ações humanas sofrem influência de diversas relações, bem como a vinculação mútua entre seres humanos, com a natureza, com os meios de produção e suas combinações de poderes que moldam assim conexões de gênero, classe, raça, etnia, entre outros (FONSECA, 2010).

Paralelo a isso ocorre a formação de consciência, que é fruto das representações mentais geradas em um processo de compreender a realidade. Portanto, a partir de percepções, individualidade, linguagem, ideias, significados, cultura, escolha (ou livre arbítrio), moral e ética, busca-se otimizar as respostas às exigências imediatas da ação humana e propiciar a explicação dos elementos da vida. Acredita-se, então, na ideia do cinema como um reflexo social e cultural, sendo uma possível fonte para se estudar o período em que a obra foi produzida, pois traz em sua essência ideologias, vozes sociais, representações e construções sociais. Sendo o cinema algo além de somente um material audiovisual, existem muitas críticas acerca de como este material é ou deveria ser consumido. Por exemplo, rebaixar a obra ao nível de apenas

mercadoria que atende às demandas de uma sociedade capitalista, o que Adorno chamou de “Indústria Cultural” (ADORNO et al., 1967).

A sétima arte traz na sua essência a manifestação de uma relação simbólica entre arte e sociedade e por esse motivo sofre influências e influencia, conforme se dá a organização sociopolítica. Tem-se por exemplo o registro de movimentos históricos e políticos diversos no decorrer da história.

Quando o cinema foi inventado, nos fins do século XIX, era tido como uma possibilidade de reproduzir a realidade, porém o que se discute hoje é sobre uma representação reducionista, na qual, por mais que o material tente se aproximar do real, será a partir de uma subjetividade e da relação do produtor/diretor/documentarista com o tema. Não é possível abarcar a realidade em si, e por si só, mas sim uma percepção da mesma, dentro de um senso comum. Então, o material cinematográfico que trabalha justamente com diversas realidades, perspectivas e singularidades, foi nomeado inicialmente como cinema verdade, cinema realidade, cinema não ficção e por fim documentário, pelo qual é mais conhecido popularmente (RODRIGUES, 2010).

Desde o início da prática documental, a sua objetividade tem sido questionada. Exemplificando essa busca por objetividade, em 1978, Errol Morris desenvolveu o *interrotron*, um dispositivo que permite que o entrevistador e o entrevistado possam se olhar cara a cara, ao invés de se registrar o entrevistado olhando para a câmera, em uma tentativa de aumentar a objetividade do conteúdo e minimizar as interferências causadas pelo processo documental. Mais recentemente, alguns diretores acabam por recorrer a técnicas de animação para intensificar a distância irônica sobre a que vai ser erguida a epifania temática. Ou seja, a ideia ulterior e epifania andam de mãos dadas na construção da experiência audiovisual.

Segundo Nichols (2005), todos os filmes são documentários e podem ser classificados em: documentários de satisfação de desejos (mais conhecidos como ficção) e documentários de representação social (não ficção). Esse último foi o que levou o nome de documentário e tem em sua base a função de transmitir uma ideia de autenticidade, de representar aspectos de um mundo já existente da maneira mais objetiva possível. No entanto, a realidade social construída pelo cineasta é o resultado dessa criação, visto que o simples fato

de haver um observador no local, já altera a realidade em si. No entanto, ainda que o documentário seja parcial em seu conteúdo, ele possui a capacidade de gerar novas visões de mundo, instigando a exploração e a compreensão de outras realidades (NICHOLS, 2005).

Tendo em vista o exposto, o cinema pode ser utilizado como um instrumento para a promoção da saúde, pois a cultura, o entretenimento e o lazer estão diretamente relacionados ao bem-estar. Segundo Blasco, o cinema é ferramenta de registro e pode, por meio dos mais ricos recursos tecnológicos, proporcionar a reflexão sobre aspectos diversos e essenciais à vida, como o bem-estar e a saúde (BLASCO, 2017). Como recurso pedagógico para o ensino-aprendizagem, o cinema tem se mostrado uma ótima ferramenta na área da saúde. Simultaneamente, esse recurso também pode levar a uma reflexão instigante, podendo ser utilizado para trabalhar temas polêmicos com os espectadores, levando-os a ter um contato com a temática. A partir disso, os indivíduos, com suas subjetividades e reconhecimento, podem refletir e elaborar um senso crítico (LIMA *et al.*, 2018).

Outro possível aporte que os documentários podem oferecer é o alcance de uma autoconsciência; ao saber que não são meros espectadores em um documentário, senão profissionais ante um material relacionado a seu estudo, é possível que surjam indícios de conhecimentos e preconceitos, e que através deles possam utilizar esse material não como um mero objeto de observação, senão como uma ferramenta para que a dialogicidade entre o observador e o observado exista.

Assim, para além da discussão do conteúdo abordado no material produzido, faz-se necessário discutir sobre sua capacidade de gerar sistemas simbólicos que atuarão como modeladores da aprendizagem. Se a linguagem utilizada para o público a quem se dirige é adequada, o acesso e a disponibilidade do material, assim como a representatividade do mesmo para o público-alvo, abrangem uma abordagem complexa e detalhada da produção audiovisual no contexto de suas relações socioculturais.

Diante das contribuições dos movimentos artísticos, mais especificamente do cinema, para a sociedade, como o bem-estar, o lazer e a formação crítica

de cada indivíduo, o presente capítulo visa analisar de forma crítica e interpretativa o documentário *A parteira* (DOOLAN, 2019).

Método

O presente estudo aborda o processo saúde-doença, desde uma perspectiva da Epidemiologia social (FONSECA *et al.*, 2010) a partir da leitura do plano da linguagem simbólica da obra articulado à história da obstetrícia no Brasil.

Foi utilizada a análise de conteúdo (BARDIN, 2013), sendo identificadas três categorias que emergiram no discurso, elementos estes que se relacionam com noções apresentadas pelo referencial selecionado, com temáticas da obstetrícia, dos processos do cuidar e da humanização, utilizando as próprias falas presentes no documentário. O documentário em análise neste capítulo é uma produção brasileira com direção e roteiro de Catarina Doolan Fernandes, trilha sonora de Joana Knobbe, fotografia de Giovanna Hackradt Rêgo e Sarah Wollermann. O projeto do documentário foi selecionado por meio do edital Cine Natal 2016 e a realização pela Prisma Filmes, com patrocínio da Agência Nacional de Cinema (Ancine), Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE) e Prefeitura de Natal, chegou a ser eleito o melhor curta-metragem pelo júri popular na 23ª Mostra de Cinema Tiradentes em Minas Gerais.

Apresentação, análise e discussão dos dados

A protagonista desse material é Ana Maria Valcácio da Silva, conhecida como Donana, com a sua excentricidade, bom humor e resiliência, aspectos esses presentes em seus relatos de história de vida, o que convida o telespectador a uma viagem à sua realidade como mulher, parteira, mãe, madrinha, avó, auxiliar de enfermagem, mãe de santo e curandeira. Aos seus 65 anos, traz o amor pelo partejar desde os 16 anos, quando de forma muito espontânea descobriu sua vocação. Segundo ela, já atendeu a mais de mil partos e hoje

representa a Associação de Parteiras de São Gonçalo do Amarantes – Rio Grande do Norte.

A história da parteria é tão antiga quanto a própria humanidade. Os primeiros apontamentos registrados sobre os cuidados acerca da gestação, parto e puerpério eram realizados por mulheres. Na Europa, durante a Idade Média os homens eram proibidos de participar do momento do parto, evento regido até então somente pela presença feminina. Conhecidas pela comunidade como: parteiras, aparadeiras ou comadres (GOMES, 2018). Mulheres da própria comunidade, que desenvolveram grande vínculo de confiança, figuras capazes de revelar o perfil das famílias que atendem, além de perceberem situações complexas que podem passar despercebidas por uma equipe hospitalar da assistência, graças à grande interação delas com a comunidade (SANTOS, 2015).

Suas práticas e atuação vão muito além do momento do parto; elas são frequentemente consultadas sobre diversos assuntos, como: sexualidade, gestação, cuidados com o próprio corpo, doenças venéreas, abortos ou mesmo religião e espiritualidade. Muitas também são as curandeiras da região, fazendo uso de remédios naturais (NASCIMENTO et al., 2009).

No entanto, o cenário do parto começou a mudar com as inaugurações das escolas de medicina. A medicalização do parto se iniciou aproximadamente no século XVII na Europa, estabelecendo-se de fato no século XX. A partir disso, cada vez mais os partos hospitalares se consolidaram em um modelo tecnocrático, alterando as ordens naturais, que antes regiam o parto.

No Brasil, na década de 1820, os partos começaram a ser retirados do ambiente doméstico e das mãos das parteiras para o ambiente hospitalar, sob vigilância e intervenções médicas. Mais especificamente o parto começou a receber a presença do profissional do gênero masculino e concomitantemente as parteiras tradicionais começaram a perder espaço. Os altos índices de mortes maternas e neonatais da época foram associadas às práticas não hospitalares e à atuação das parteiras, considerada primitiva. Porém, nem todas as pessoas tinham acesso aos hospitais nessa época, principalmente se considerarmos a grande extensão territorial do país. As pessoas que viviam em zonas rurais, periferias e regiões menos desenvolvidas não tinham condições

de acessar esse serviço. É importante ressaltar que o Sistema Único de Saúde (SUS) ainda não existia. Sendo assim, as parteiras continuaram atuando, e inúmeras comunidades foram beneficiadas pelos seus serviços (PALHARINI *et al.*, 2018).

A antropóloga Robbie Davis Floyd em seu estudo comparativo *Birth as an American Rite of Passage* (1992), analisou modelos de assistência ao parto em quatro culturas diferentes, como fenômenos antropológicos que podem despertar estranhamento e reflexão a respeito das práticas na assistência, e concluiu em seus estudos que o parto hospitalar é regido pelo modelo tecnocrático, o que também implica valores construídos socialmente que se relacionam em todas as dimensões do indivíduo (DAVIS-FLOYD, 1992).

Atualmente, o Brasil tem um modelo de assistência obstétrica extremamente intervencionista, o que se expressa em uma das taxas de cesariana mais elevadas do mundo e em um alto índice de intervenções no parto vaginal, com apenas 5,6% de partos sem intervenções (naturais) em gestantes de risco habitual (LEAL *et al.*, 2014). Dados do Ministério da Saúde mostram que, em 2015, 55,5% dos nascimentos no país foram via cesariana. No mesmo ano, a Agência Nacional de Saúde (ANS) computou, na rede suplementar, 84,6% de cesáreas, quando a OMS recomenda que esse número esteja entre 10% - 15% (OMS, 2016). E, ainda com uma assistência pré-natal de grande amplitude, mas não necessariamente de qualidade e 98% dos partos sendo hospitalares, a taxa de mortalidade materna, em 2015, foi de 62 mortes para cada 100 mil nascidos vivos. Apesar de essa taxa estar diminuindo, ainda não se atingiu a meta da ONU que, neste mesmo ano, era de 35 mortes por 100 mil nascidos vivos. (BRASIL, 2017).

Segundo Diniz (2009), no que ela intitula de Paradoxo Perinatal,

No Brasil, na assistência ao parto, podemos conviver com o pior dos dois mundos: o adoecimento e a morte por falta de tecnologia apropriada, e o adoecimento e a morte por excesso de tecnologia inapropriada (DINIZ, 2009, p. 316).

Assim, um debate central nessa discussão é a questão de gênero, que perpassa os corpos e a construção dessas mulheres e do ser mulher, e como consequência submete-as a uma violação do seu corpo, do seu ser. A violência obstétrica é, a princípio, uma violência de gênero, pois reflete as relações de poder em que as mulheres estão inseridas em uma posição não protagonista até mesmo no seu próprio parto.

Diante do exposto, é de suma importância que o atual modelo medicalo-cêntrico, tecnocrático, violento e machista seja substituído por um modelo mais pautado nos três pilares da humanização do parto e nascimento, que são: o protagonismo da pessoa gestante no seu processo gestacional e de parturição, a visão integrativa e interdisciplinar do parto e a prática obstétrica baseada em evidências científicas.

Para se entender melhor as diferenças transculturais que envolvem o parto, Jordan (1994) descreveu o processo de parturição como um modelo biossocial, tendo a biologia (ou fisiologia) como aspecto universal e a sociedade como aspecto particular. Ou seja, como espécie humana, a fisiologia do parto nos é comum, porém cada sociedade vai tratá-la com suas especificidades. Segundo a mesma autora, o nascimento é um evento de crise de vida, visto que para muitas culturas a mãe e seu conceito estão em situação de vulnerabilidade; e por existirem muitos medos e inseguranças diante desse potencial perigo e incerteza existencial para a família e a comunidade, criam-se várias crenças e práticas para se lidar com os aspectos psicossociais desse evento. O fato é que em todas as sociedades, em todas as épocas, se desenvolveram práticas de nascimento organizadas de maneira sistemática e ritualística a depender da história, da ecologia, da estrutura e do desenvolvimento social e tecnológico local (JORDAN,1994).

O Brasil possui uma vasta extensão territorial e uma imensa diversidade cultural, que perpassa a esfera do cuidado e da assistência à saúde. Os saberes tradicionais em várias partes do Brasil sustentam a história de vários povos (indígenas, africanos, imigrantes europeus e asiáticos). Assim como o saber tradicional, a figura das parteiras tradicionais também representa imenso símbolo de resistência, que insiste em perdurar entre as gerações.

O material do documentário *A parteira* é rico em elementos passíveis de análise. Seus desdobramentos exploratórios podem ser diversos; a partir das falas de Donana, apresentam-se três categorias que permitem dialogar com alguns elementos importantes: o ser parteira; o saber tradicional; e o feminismo.

- Categoria A - O ser parteira:

[...] “ Eu acho que... partejar vem no sangue, porque eu sou de uma família de muitas parteiras e cada vez mais eu sentia, eu senti sede de partejar. Eu ficava doida quando eu via uma bu-chuda. Ah... se eu pudesse pegar esse menino, meu Deus!” [...]

Nessa fala de Donana podemos notar elementos que retratam a ancestralidade do parto. Quando a parteira diz que o partejar está no sangue e que em sua família há muitas parteiras, reforça o estudo de Nascimento et al. (2009), o qual retrata as parteiras tradicionais de Envira, município do estado do Amazonas. Nesse estudo qualitativo, são apresentadas as falas das parteiras tradicionais que trazem os mesmos elementos que ressignificam suas práticas em dom empírico, além da paixão pelo ofício e como isso repercute na assistência oferecida, sendo um processo protetor para as mulheres e para as próprias parteiras. A importância dessas mulheres para as comunidades em que atuam é incalculável, o respeito e a proximidade delas com o público que é atendido também revelam um ponto muito importante.

Nota-se, ademais, que dizer que o partejar “está no sangue” remete a uma reflexão para pensar o partejar como natureza intrínseca que não pode ser apagada, por isso é transmitida de geração a geração pelo sangue. O partejar conecta uma árvore genealógica com raízes profundas em uma ancestralidade que é cultural, espiritual e biológica. O partejar acontece na intersecção da busca de encontrar harmonia primitiva e tocar raízes evolutivas do ser.

- Categoria B - O saber tradicional:

[...] primeiro significa arrumar comida... terceiro passar o dia dentro d’água, que é o melhor relaxamento que tem. Significa

que eu aqui conversando com Deus e com os peixes. Eu levo os peixes que Deus me der. Ninguém tá se preocupando com minha vida e eu muito menos que a do outros. Primeira coisa que eu recapitulo quando tô pescando é minha infância. Depois todas as dificuldades, mas depois também... eu... eu... passo pras coisas boas que eu tive. Então, eu reflito muito... quantas vezes eu vim pescar porque eu estava com fome e tinha fome em casa. Meu pai doente... a situação financeira... não era empregada nem nada... só minha mãe trabalhando na enxada, mas quantas vezes depois eu chorava para vim pescar na minha folga com saudade da pescaria e me lembrando do que tive que passar para conseguir chegar aonde eu cheguei..."

A realidade da mulher parteira é única. Não faz parte dessa análise uma estigmatização dessas realidades, mas existem elementos que são representativos de uma população em específico, de lugares em específico e com oportunidades específicas, refletidas em desigualdade social. O relato de Donana sobre as dificuldades enfrentadas no decorrer de sua vida revela uma realidade que fez e/ou faz parte da vida de muitas pessoas de comunidades periféricas, ribeirinhas e de regiões ao Norte e Nordeste do país.

Porém, também apresenta o que se pode chamar de estilo de vida mais naturalista. Novamente que fique evidente que não se trata de uma romantização das dificuldades, mas sim em como a natureza faz parte de sua história, o viver do que a terra dá. O rio pode significar para outras pessoas diversas coisas, mas para a parteira Donana ele significa alimento, relaxamento e acesso a lembranças de quem ela foi um dia, além de ser um momento de se conectar com Deus, como ela bem diz. O fato dessa ligação com a natureza e o respeito por ela, de se alimentar com o que a terra oferece e de viver em harmonia com a natureza, revela também o saber tradicional, que é construído intrinsecamente com a história de vida das pessoas, o local onde vivem, os recursos que eles possuem e os ensinamentos passados de uma geração para a outra.

[...] Saberes que são criados e recriados com imaginação, raciocínios lógicos, pensamento e íntima relação com o mundo em que vive [...] (SANTOS, 2008, p. 3).

Os saberes tradicionais fazem parte da vida das pessoas em questão, fazem parte da construção das experiências vivenciadas e formam a subjetividade do indivíduo imerso nessas práticas. Os saberes tradicionais estão pautados no que é empírico não apenas do indivíduo em si, mas de toda uma ancestralidade de conhecimento que lhe é passado, seja no campo racional, como por exemplo o do diálogo, como também em um campo espiritual. Muitos desses conhecimentos que partem da transmissão oral são fundamentados nas histórias da comunidade a qual aquele indivíduo está inserido. “Uma história é um medicamento que fortifica e recupera o indivíduo e a comunidade” (ESTÉS, 1994, p. 18).

Para além disso, tem-se que esses saberes tradicionais, assim como inseparáveis da cultura de determinada comunidade, também são inseparáveis do lugar que essa comunidade ocupa e a simbologia e o significado que a natureza tem nesse intercâmbio.

Assim sendo, a natureza também sendo uma força incontrolável se relaciona com o partear, marcado como um processo da vida, natural, respeitoso e incontrolável, questionando assim o modelo intervencionista e iatrogênico aplicado hoje em nossa sociedade.

O partear tradicional transpassa o momento do parto e se estende por toda a história da mulher que parteja e também da mulher que está a parir. A conexão de Donana à sua trajetória, à sua ancestralidade, sua espiritualidade e seu vínculo com a natureza, reflete-se em um emaranhado complexo de emoções que é o partear e o ser mulher em sua cultura.

Partindo de uma intertextualidade com a obra de Clarissa Pinkola Estés, *Mulheres que correm com lobos*, traça-se um fio que desencadeia uma trama entre o partear, o ser mulher, e o que a autora expõe sobre a alma feminina:

[...] bem como pela tradição das contadoras de histórias, ela é a alma feminina. No entanto, ela é mais do que isso. Ela é a origem do feminino. Ela é tudo o que for instintivo, tanto do mundo visível quanto do oculto – ela é a base. [...] Ela é a força da vida-morte-vida; é a incubadora. É a intuição, a vidência, é a que escuta com atenção e tem o coração leal. Ela estimula os humanos a continuarem a ser multilíngues: fluentes no linguajar dos sonhos, da paixão, da poesia.[...] Ela é a fonte, a luz, a noite, a treva e o amanhecer. Ela é o cheiro da lama boa e a perna traseira da raposa. Os pássaros que nos contam segredos pertencem a ela. Ela é a voz que diz, “Por aqui, por aqui” (ESTÊS, 1994, p. 14).

Adentra-se nessas questões à discussão da última categoria análítica, “o feminino e o ser mulher”:

- Categoria C - O feminismo:

“[...] Ser mulher é ser um pedaço de ferro. Sabe por quê? Porque se você não for esse pedaço de ferro, é difícil você entender o que é ser mulher. Mulher é o início do amor... a mulher foi feita para amar mesmo. Mãe, amiga, madrinha, tia, avó... Essas mulheres são tudo mulheres do amor. Agora tem as mulheres que não amam. Ah, não sei por que razão. Talvez nunca foram amadas, não amam-se... não amam-se... não amam-se... Eu falo um amor a si mesmo, porque se você não gosta de você, tá difícil você gostar de qualquer pessoa na sua vida...[...]”

Ser mulher hoje no Brasil, ser Donana hoje no Brasil é ter que “ser um pedaço de ferro”, é encarar a realidade diária de um machismo estrutural que se expressa de diferentes formas. O Cronômetro da violência contra as mulheres no Brasil aponta a ocorrência de um estupro a cada 11 minutos; uma mulher assassinada a cada duas horas, 503 mulheres vítimas de agressão a cada hora, cinco espancamentos a cada dois minutos (AGÊNCIA PATRÍCIA GALVÃO, 2020).

Quando a protagonista diz que “se você não for esse pedaço de ferro, é difícil você entender o que é ser mulher”, partindo de uma análise subjetiva pautada nesta realidade elencada, interpreta-se o estigma da mulher “guerreira”, da mulher “forte”, da mulher que precisa ser de ferro para sobreviver e antes disso para “ser mulher”. Quando Simone de Beauvoir cita em 1980 sua famosa frase do livro *O Segundo Sexo*, “não se nasce mulher, torna-se mulher”, mostra que o sujeito mulher parte de uma construção social da figura feminina, moldada socialmente na maioria das vezes pela opressão.

“O que é ser mulher?” [...] O fato de eu perguntar já é significativo. Um homem nunca teria a noção de escrever um livro sobre a situação peculiar do homem humano. Mas se eu quiser me definir, devo antes de tudo dizer: “Eu sou uma mulher”; nesta verdade deve ser baseada toda discussão posterior. Um homem nunca começa apresentando-se como um indivíduo de um determinado sexo; nem é preciso dizer que ele é um homem. [...]” (BEAUVOIR, 1980, p. 9).

Assim, essa fala de Donana mostra-se como um reflexo comportamental necessário para a sobrevivência e sustentação do seu ser em sociedade hoje. Existe um longo caminho a ser trilhado para que a igualdade de gênero seja alcançada, enquanto isso, as diversas Donanas país afora, segundo a protagonista, precisam continuar sendo esse “pedaço de ferro”. Elenca-se aqui, a importância de uma reflexão crítica nesse ponto, para que essa força não seja, assim, romantizada e por subsequência permaneça naturalizada.

No mesmo diálogo que a protagonista discute sobre essa força em ser mulher, ela pondera e equilibra dois assuntos subsequentes sobre amor e amar-se, deixando subentendido que ser mulher é ser amor, mas que para ser amor com os outros é necessário ser amor primeiro consigo mesmo. Conectando essa questão com a discussão feita na categoria sobre o ser parteira, interliga-se que esse

Amor não é um encontro romântico entre dois amantes. [...] ...o amor é como a união entre dois seres cuja força reunida permite a um deles, ou a ambos, a entrada em comunicação com o mundo da alma e a participação no destino como uma dança com a vida e a morte” (ESTÊS, 1994, p. 98).

Pontua-se assim, a lista que Donana faz “mãe, amiga, madrinha, tia, avó, essas mulheres são tudo mulheres do amor”, tem uma conexão desta possível participação da mulher no destino em determinado ponto do espaço e tempo neste universo, em uma dança cíclica de morte e vida, em que o ritmo é este amor, amor de mulher, amor em ser mulher. Donana, em especial, como parteira, participa efetivamente, de forma consciente e também inconsciente, deste ciclo morte – vida – morte por meio deste amor de uma “mulher de ferro”.

Considerações finais

Dentro dessa perspectiva é possível refletir como o cuidado e os saberes tradicionais ocupam uma importante parte da construção social do ser humano. Também pode-se refletir como a desvalorização desses cuidados e do próprio ofício das parteiras para estruturar um modelo tecnocrático, medicalizador e em vários momentos opressor, pode significar a própria desvalorização da história de um povo, das capacidades biofisiológicas e dos direitos das mulheres, destacando o ofício das parteiras tradicionais como um aspecto protetivo no processo de saúde e doença com base na determinação social.

Portanto, reconhecer, valorizar e não deixar que o ofício das parteiras tradicionais seja visto como algo primitivo ou perigoso é o primeiro passo de muitos outros que são necessários para que as mulheres em seus processos gestacionais e de parturição sejam respeitadas em todos os aspectos e dimensões, para que as transformações no nosso cenário obstétrico possam realmente ocorrer.

Para além do entretenimento do público geral, o potencial dos documentários para os profissionais da área da saúde é de extrema relevância. Obras cinematográficas, como a que foi analisada neste capítulo são capazes de produzir estranhamentos, reconhecimentos, reflexões e questionamentos, elementos necessários tanto na formação acadêmica e construção do senso crítico do aluno, quanto na atuação destes profissionais. Os questionamentos acerca das condutas adotadas é um exemplo prático de como os documentários podem ecoar nas subjetividades dos indivíduos que assistem e estão de alguma forma envolvidos nessa assistência obstétrica.

A importância de adotar essa visão dentro do âmbito dos cuidados à gestante, e a adesão de questionamentos das práticas biomédicas, justificando que existem outras variáveis práticas que podem ser exercidas, isso porque a gestação é um episódio com inúmeros conhecimentos, costumes, ritos e práticas culturais diferentes. Portanto, é necessária uma visão intercultural para o respeito aos direitos das mulheres, é preciso um desenvolvimento efetivo de elementos, como identificar práticas culturais e tradicionais locais, ampliação do respeito a costumes e valores culturais.

Donana e as diversas parteiras tradicionais espalhadas pelo território nacional são revolução na prática, são mudança efetiva, são mudança de mundo, são inspiração de resistência e revolução.

Referências

- ADORNO, Theodor W.; MORIN, Edgar. *La industria cultural*. Buenos Aires: Galerna, 1967
- AGÊNCIA PATRÍCIA GALVÃO. *Cronômetro da violência contra as mulheres no Brasil*. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/feminicidio/biblioteca/cronometro-da-violencia-contra-as-mulheres-no-brasil/>
- BARDIN L. *Análise de Conteúdo*. 19. ed. Lisboa. Portugal: Edições 70, 2013.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

- BLASCO, P. G. Cinema, Humanização e Educação em Saúde. *Revista de Pesquisa Interdisciplinar*, Cajazeiras, v. 1, n. 1, 03-20, jan/jul. de 2017.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Vocação de Criar: Anotações sobre Cultura e as culturas populares. *Cadernos de pesquisa*, v. 39, n. 138, p. 715-746, set./dez. 2009.
- BRASIL. Ministério da Saúde. Datasus. Sistema de Informações sobre Nascidos Vivos (SINASC) [Internet]. Brasília: Ministério da Saúde; 2017 [cited 2017 Nov 20]. Available from: <http://tabnet.datasus.gov.br/cgi/tabcgi.exe?pac-to/2015/cnv/coapcirbr.def>
- DAVIS-FLOYD, Robbie. *Birth as an American Rite of Passage*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- DINIZ, S. G. Gênero, saúde materna e o paradoxo perinatal. *Journal of Human Growth and Development*. 2009 Aug 1;19(2):313-26).
- ESTES, C. P. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. 10. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DOOLAN, C. *A Parteira*. Rio Grande do Norte: Prisma Filme. Documentário. 2019. Disponível em: <http://mostratiradentessp.com.br/filme/a-parteira/>. Acesso em: 10 ago. 2020.
- FONSECA, R. M. G. S.; EGRY, E. Y. Epidemiologia Social. In: Garcia, T. R.; Egrý, E. Y. (org.) *Integralidade da Atenção no SUS e Sistematização da Assistência de Enfermagem*. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- GOMES, S. C.; TEODORO, L. P. P; PINTO, A. G. A. *et al.* Rebirth of child-birth: reflections on medicalization of the Brazilian obstetric care. *Rev Bras Enferm* [Internet]. 2018;71(5):2594-8. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0034-7167-2017-0564>.
- JORDAN, B.; HOLLEN, C. V. Birth in four cultures: A crosscultural investigation of childbirth in Yucatan, Holland, Sweden, and the United States. *Culture Medicine and Psychiatry*. 1994;18(4):501.

- LEAL, M. do C.; PEREIRA, A. P. E.; DOMINGUES, R. M. S. M. *et al.* Intervenções obstétricas durante o trabalho de parto e parto em mulheres brasileiras de risco habitual. *Cad. Saúde Pública*. 2014;30(Supl):S17-32.
- LIMA, C. M.; SANTOS, S.; SILVESTRE, G. C. S. B. Cinema e Promoção da Saúde: Experiência com Cine-Debate. *Perspectivas Online: Humanas & Sociais Aplicadas*, v. 8, n. 22, p. 1-9, 2018.
- NASCIMENTO, K.; SANTOS, E.; ERDMANN, A. *et al.* A arte de partejar: Experiência de cuidado das parteiras tradicionais de Envira/AM. *Rev. Enferm.*, v. 13, n. 2, p. 319-327, abr./jun. 2009.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 5. ed. Campinas: Papirus, 2005. p. 1-268.
- PALHARINI, Luciana Aparecida; FIGUEIROA, Silvia Fernanda de Mendonça. Gênero, história e medicalização do parto: a exposição “Mulheres e práticas de saúde”. *Hist. cienc. saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 4, p. 1039-1061, Dez. 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702018000401039&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 13 Oct. 2020. <https://doi.org/10.1590/s0104-59702018000500008>.
- RODRIGUES, Flávia Lima. Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro. *CES Revista*, v. 24, n. 1, p. 61-73, 2010.
- SANTOS, Mário Alberto dos. O diálogo de saberes e as culturas tradicionais: pensando sobre o manejo das unidades de conservação de uso sustentável. *IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, p. 28-30, 2008.
- SANTOS, S. *Os saberes e fazeres das parteiras na comunidade Kalunga*, Ribeirão dos Bois, Teresina-GO. Universidade de Brasília-DF, Planaltina, 2015.
- WORLD HEALTH ORGANIZATION. WHO. Recommendation on Antenatal care for positive pregnancy experience. In 2016. p. 172.

Popularização científica e concepções de infância no documentário *Bebês em foco*

Angelina Nunes de Vasconcelos

Priscila Nunes de Vasconcelos

Alessandra Jacqueline Vieira

Reinvenção da infância: a criança produtiva

“Conviver com estes jovens indivíduos curiosos e emocionantes que estão crescendo e aprendendo sobre o mundo é inspirador. Mas também nos permite fazer perguntas fundamentais sobre o que carregamos e como nossas experiências nos moldam. Acho que o segredo para responder estas perguntas está na infância” (ROOT, 2020, parte 2, ep. 2, 51min).

O presente capítulo tem como objetivos problematizar as concepções de infância e família discutidas no documentário, a partir dos aspectos psicológicos, linguísticos e nutricionais, bem como o movimento de popularização da ciência para o público em geral, mobilizado pela série.

No que diz respeito ao primeiro objetivo, discute-se aqui, resgatando o processo histórico de invenção da infância inspirado em Philippe Ariés (1979), a concepção de infância refletida na série por especialistas e famílias contemporâneas. Segundo Ariés (1979), as concepções de família e criança são construções históricas e sociais que variam ao longo de diferentes períodos históricos. Ainda segundo o autor, o ideal de uma infância ingênua e a preocupação com a proteção da criança eram praticamente inexistentes na Antiguidade, surgindo na Idade Moderna, juntamente ao desenvolvimento da educação moral e pedagogia. Argumenta-se aqui que essa percepção de criança a ser protegida e afastada do mundo adulto começa a ser questionada e ressignificada na contemporaneidade, conforme ilustrado na série.

O documentário *Bebês em foco* apresenta um bebê que já não corresponde à imagem de criança bucólica que “não sabe” ou “não pode” realizar atividades. Mas sim, um bebê com diferentes potencialidades – para falar, andar, julgar e amar, a serem desenvolvidas e exploradas já nos primeiros anos de vida, engajando-se socialmente. Essa concepção se desdobra em expectativas de produtividade infantil, pois, segundo esta compreensão, os bebês devem ser estimulados e ensinados já nos primeiros meses de vida. Os especialistas acompanhados no documentário constantemente reafirmam que bebês sabem e aprendem mais do que anteriormente se acreditava ser possível.

A infância é então focalizada como período central para o desenvolvimento humano e social, pleno de potencialidades, devendo ser estimulada e focalizada por suas repercussões na vida adulta. Na mesma direção, as famílias retratadas reorganizam suas rotinas e atividades tendo a chegada do bebê e suas necessidades como fulcro central, ilustrando as concepções de família presentes na contemporaneidade.

A estética visual do documentário busca também traduzir o hiperfoco – científico e cultural – nos bebês e crianças, colocando-os no centro das cenas. Muitas vezes, a câmera ocupa o ponto de vista da criança (tanto em

termos de altura, quanto de foco e movimentação), colocando o espectador literalmente neste lugar (por exemplo, mostrando imagens desfocadas que correspondem à visão do bebê nos primeiros meses de vida).

Os achados de diferentes estudos científicos e concepções de especialistas parecem estar alinhados, portanto, com o lugar – central e basal – atribuído à infância em nossa sociedade. O movimento de popularização dessas descobertas e avanços científicos será explorado no tópico seguinte.

Popularização da ciência

“Pegamos este conhecimento e, espero, fazemos a melhor ciência possível para otimizar a saúde e os cuidados com os bebês. Este é o maior objetivo” (ROOT, 2020, parte 2, ep. 03, 48 min).

Em um movimento de divulgação científica, o documentário organiza todos os episódios de maneira semelhante – inicia apresentando a questão e/ou fenômeno social que mobilizou as pesquisas que serão discutidas, por exemplo “como meu vínculo com minha filha se forma?” ou “quando e como bebês aprendem a dormir?”, apresentando, portanto, o fenômeno social em questão.

Após apresentar essa questão mobilizadora, o roteiro discute o que já foi produzido sobre o tema em outras pesquisas com adultos ou outras espécies. Por exemplo, sobre a questão “como meu vínculo com minha filha se forma?”. A importância da ocitocina para a formação desse vínculo é apresentada como já observada entre mamíferos. Em seguida, ilustra como pesquisadores formulam questões de estudo, desenvolvendo estratégias metodológicas para respondê-las.

No exemplo aqui discutido (importância da ocitocina no estabelecimento de vínculo entre mãe-bebê e pai-bebê), a estratégia apresentada foi medir a quantidade de ocitocina em mães e crianças em diferentes momentos – durante a gestação, parto e após o parto, variando contextos (quando a mãe está

tocando o bebê ou somente o olhando etc.), bem como diferentes sujeitos, comparando níveis de ocitocina entre pais e mães. Dessa maneira, a série ilustra o modo como as questões científicas avançam e como suas afirmações e hipóteses não são estanques, mas são desenvolvidas e mesmo abandonadas, conforme novos estudos são desenvolvidos.

A série alterna cenas cotidianas de famílias com depoimentos de especialistas, buscando deixar claro para o espectador como a ciência se relaciona com a vida diária. Ao mesmo tempo, aproxima a figura do especialista a do leigo, na medida em que as percepções e experiências cotidianas são valoradas, como as interpretações teóricas de especialistas.

O estabelecimento dessa ponte entre ciência e vida cotidiana é central para o movimento de popularização científica, deixando claro para o público como a ciência tem aplicações efetivas em sua vida cotidiana. Ao explorar os desdobramentos dessas descobertas para o cotidiano das famílias, sugere-se, por exemplo, que o papel da figura paterna nos cuidados com o recém-nascido deve ser ressignificado. Desse modo, reflete como as pesquisas têm função no processo de ressignificação das relações sociais, estreitando a afinidade entre ciência e concepções socioculturais de família, ao discutir, por exemplo, como os papéis de gênero atribuídos socialmente não encontram respaldo biológico, visto que o hormônio ocitocina é encontrado em níveis semelhantes em homens e mulheres, desde que participem ativamente dos cuidados com a criança.

Em adição, a série apresenta também dificuldades das pesquisas e questões que surgem no cotidiano do cientista, como problemas no design metodológico, problemas encontrados para publicação dos estudos, especialmente em decorrência de resistências da comunidade científica diante dessa nova concepção de infância potente e já detentora de diversas capacidades. Ainda no que diz respeito às concepções científicas apresentadas, a série traz discussões metodológicas complexas de maneira simples. Um exemplo é a problematização da quantidade de sujeitos no estudo *versus* quantidade de dados (por exemplo, uma pesquisa realizada com cinco bebês, por meio de visitas e filmagens semanais, envolveu a análise de 674 sorrisos), relativizando a noção de que estudos científicos precisam ser construídos com uma grande quantidade de sujeitos. Desse modo, aproxima o espectador da realidade das

dificuldades da pesquisa científica, tornando-a mais acessível e compreensível à sociedade como um todo.

De maneira geral, a série busca ilustrar como a ciência pode ajudar a compreender e alterar o cotidiano, apresentando o fenômeno ou questão tal como vivida pelo adulto e discutindo como este comportamento ou fenômeno têm início na infância.

Psicologia do desenvolvimento

Para funcionar no mundo, precisamos compreender quem somos. Como construímos essa ideia de nós mesmos? Quais são os ingredientes básicos? Quando bebês entendem que são indivíduos únicos com sua própria identidade, com suas paixões? (ROOT, 2020, parte 2, ep. 05, 1 min).

Buscando ilustrar a concepção de criança adotada na série, discutem-se aqui a temática do desenvolvimento infantil e a psicologia do desenvolvimento, tópicos que perpassam diferentes episódios. A partir da concepção de infância já aqui discutida, os bebês são apresentados no documentário como plenos de capacidades (ainda em potência) já presentes no nascimento. Essa concepção se traduz em uma perspectiva de desenvolvimento que se constrói a partir de pré-disposições biológicas e genéticas, mas que dependem da interação e estímulo social para serem desenvolvidas (especialmente discutido no episódio “Natureza e criação”).

Autores como Piaget (2002) são, ainda que não diretamente citados, contestados em afirmações, como crianças já são detentoras de saberes sobre permanência do objeto, gravidade, continuidade, muito antes do anteriormente postulado. Os pesquisadores apresentados argumentam que concepções anteriores sobre o desenvolvimento infantil foram construídas com base no comportamento das crianças, ou seja, no que elas são capazes de fazer. Entretanto, métodos atuais – especialmente equipamentos de ressonância

magnética, tomografia e rastreamento ocular – teriam possibilitado a observação de potencialidades que ainda não se desdobraram em comportamentos. Observa-se, desse modo, certa prevalência do biológico e, mais particularmente, do cérebro como *locus* do desenvolvimento infantil. Entretanto, a importância da interação social e do contexto não deixa de ser enfatizada.

O cuidado, a interação social e o estresse são apresentados como elementos que podem afetar fisicamente os pais e recém-nascidos, impactando no desenvolvimento. Como exemplo, o documentário pontua como o estilo de criação afeta o cérebro da criança, mais especificamente o tamanho do hipocampo (crianças que recebem menos atenção teriam o hipocampo maior). Destaca-se, portanto, como afetar estruturas físicas, especialmente o “cérebro” é considerado comprovação máxima do impacto da interação no desenvolvimento humano.

A série apresenta também concepções de aprendizagem que envolvem o papel ativo do bebê, destacando a importância dos movimentos de exploração do ambiente como centrais para a aprendizagem, por possibilitarem um maior número de conexões cerebrais, novamente destacando o papel do contexto somente na medida em que afeta estruturas biológicas. Ressalta, portanto, que bebês têm a possibilidade de tomar decisões e se dedicar a tarefas, sugerindo intervenções para educação infantil, particularmente apontando que explorar livremente o ambiente é mais benéfico para aprendizagem do que incentivar a resolução de problemas específicos.

É importante destacar que a comprovação repetidamente apresentada no documentário, de que diversas habilidades podem ser observadas já no bebê, levam-lhes a conclusão de que esta presença tão precoce só pode ser resultado de uma pré-disposição genética. Como consequência, reforça constantemente a necessidade de estimular, ensinar, e antecipar aprendizados, de certo modo corroborando a ideia de uma criança “produtiva” – que pode fazer mais e mais rápido, antecipando a possibilidade de adulto mais preparado. Ao apontar a importância da cooperação e organização social, sugere que a criança deve ocupar o centro desse sistema, na medida em que carrega habilidades que precisam do estímulo e suporte social para se desenvolver.

Aquisição e desenvolvimento da linguagem

Os bebês querem dialogar conosco [...] converse com o bebê, compartilhe coisas com seu bebê, preste atenção ao que ele observa e aponta, porque essa é a base da jornada incrível dele em nosso mundo social (ROOT, parte 2, ep. 3, “Relações”, 49 min 22 seg).

Opondo-se às ideias que moldavam a criança como um ser passivo, que apenas adquiria a linguagem por imitação, a série destaca ao longo de seus episódios que a criança desenvolve a linguagem agindo no “mundo”, evidenciando que, para isso, é essencial a participação da mãe, do pai e dos que com ela interagem. Neste capítulo, portanto, discutiremos como a série aborda os conceitos relacionados à aquisição da linguagem, atrelados a uma nova visão de infância e às pesquisas científicas mais recentes sobre a linguagem dos bebês.

A série busca quebrar o paradigma antes existente de que a aquisição da linguagem se iniciava apenas, quando havia a produção de palavras lexicais (próximas da linguagem do adulto), visão que se pautava quase que exclusivamente no aspecto biológico. Para essa quebra, discute que as ações, os sons e os olhares da criança não são aleatórios, sendo significativos e fundamentais para a aquisição da linguagem.

Para fundamentar essas afirmações, alguns experimentos com bebês são mostrados durante os episódios, enfatizando que a criança está atenta a todos os movimentos de linguagem com a qual interage – como aos gestos, aos movimentos corporais, aos sons, às expressões faciais, à entonação etc. –, participando ativamente de todo o processo de aquisição. Há, nesse sentido, uma mudança no modo como se concebe o bebê: não mais como um ser que deve ser protegido, que nasce frágil, mas, sim, um sujeito que atua e está imerso no universo da linguagem desde antes de seu nascimento. Na série, ressalta-se em vários momentos que quanto mais integrada à vida adulta e à sociedade, mais ela irá aprender e se desenvolver.

Destaca-se também, ao longo de toda a série, a importância da relação da criança com os outros e com a própria linguagem para a sua formação enquanto ser social – o que demonstra o entrelaçamento entre linguagem, psicologia, aspectos sociais etc. A linguagem, portanto, permite à criança constituir-se agindo no mundo (e na própria língua/gem). Sendo assim, a série enfatiza que é por meio da aquisição da linguagem que a criança desenvolve habilidades sociais e cognitivas.

É a partir da relação da criança com os interactantes (o pai, a mãe, seus irmãos, etc.) que são desenvolvidos os aspectos da língua de sua comunidade de fala – fonológicos, semânticos, morfológicos, pragmáticos, sintáticos – como é o caso dos sons de língua materna. De acordo com a série, os bebês, aos seis meses de idade, são capazes de discernir os sons de todos os idiomas do mundo, e ao longo do tempo, entretanto, o bebê, ao interagir cada vez mais com a língua, perde esta habilidade e passa a afunilar para os sons da língua habitual, perdendo a capacidade inicial de produzir e discernir todos os sons (ROOT, 2020, parte 2, ep. 6, “O que os bebês sabem”, 48 min). Essa é uma habilidade humana essencial para o processo de aquisição da linguagem, fazendo com que a criança foque em sua própria língua materna. Contudo, salienta a série, esses sons não são adquiridos passivamente, como se o bebê apenas os reproduzisse. Há um “trabalho” da criança com esses sons, que acontece desde antes de seu nascimento: já no útero os bebês captam a musicalidade da linguagem (ROOT, 2020, parte 1, ep. 2, “Primeiras palavras”).

Essas etapas são perceptíveis aos adultos que as rodeiam e a série busca dar voz às pessoas que convivem com as crianças, aproximando o público não especializado. Por exemplo, em alguns episódios, os pais afirmam que já percebem uma diferença na produção dos balbucios iniciais e dos sons mais próximos das primeiras palavras. Isso corrobora a ideia, enfatizada no documentário, de que a criança está o tempo todo experimentando as possibilidades da língua, inclusive os sons, processo que será fundamental nas produções de fala posteriores, em que o bebê aprende a segmentar esses sons para, então, produzir as primeiras palavras (DODANE, 2014). Partindo desse ponto, um aspecto fundamental abordado é a importância da linguagem dirigida às crianças. De acordo com o documentário, é essencial que os adultos falem e estimulem as crianças em suas produções languageiras. Enfatiza-se, pois, que

a criança, ao longo desse processo, tem a necessidade de se conectar com as pessoas que a rodeiam, com a microcultura familiar, sendo esta interação que ocorre por meio da linguagem dirigida um aspecto essencial.

Há, sempre, uma busca da criança pela conexão com o outro, sendo as emoções também de extrema relevância para a constituição humana. Essa conexão pode ser percebida pelas interações em que a criança busca a atenção do outro. O que se verifica é que a atenção conjunta, como afirma Bruner (2007), e a convivência, discutida por Salazar-Orvig (2000), são fundamentais para o desenvolvimento linguageiro das crianças. Nesse ponto, podemos refletir, também, sobre um dos movimentos da língua, continuamente enfatizado na série, que são os gestos. Para demonstrar a importância dos gestos, da observação e da atenção conjunta para o processo de desenvolvimento da criança (inclusive linguístico), a série traz um experimento realizado com fantoches (ROOT, 2020, parte 2, ep. 3, “Relações”, 42 min). Nesse, a criança aponta para o objeto que chama sua atenção e para o qual deseja atrair também a atenção do outro. Destaca-se aqui, a importância da interpretação dos pais e a necessidade das palavras do adulto para a entrada do bebê na linguagem. São os pais, por exemplo, que irão interpretar o gesto de apontar do bebê, colocando-o em palavras, possibilitando com que a criança se aproprie cada vez mais dos elementos de sua língua.

A série enfatiza, portanto, que os bebês não estão alheios ao funcionamento da linguagem. Eles observam, experimentam, agem no mundo. Os bebês são muito inteligentes, adquirem a linguagem e se desenvolvem como pessoas sociais, com capacidade linguageira, se expostas à interação. Eles adentram gêneros discursivos distintos (BAKHTIN, 1997), como o da leitura e das histórias de faz de conta, por meio da mediação do outro. É fundamental, para tanto, que a criança tenha um suporte para essa aquisição da linguagem. Por trás de uma aparente fragilidade, há um ser ativo, que busca conexão com o outro e, por meio dessas relações, adentra o surpreendente mundo da linguagem.

Nutrição e desenvolvimento infantil

Quando um bebê começa a comer com a família, é um grande momento. Estão embarcando em uma vida de prazer através da comida. Mas não é só diversão e prazer. O que comemos também importa, porque é fundamental para o desenvolvimento do corpo e da mente (ROOT, parte 1, ep. 2, “Primeira fase da alimentação”, 1 min 27 s).

A série documental, em seu segundo episódio, coloca em foco a primeira fase da alimentação infantil, que compreende o aleitamento materno e a introdução alimentar. A narrativa alterna cenas do cotidiano da família com a fala de cientistas e o ambiente acadêmico. Somos apresentados a famílias com diversos formatos e em fases diferentes desse período, pois ao mesmo tempo que observamos o nascimento de uma criança e o início do aleitamento materno – ocorrendo ainda na sala de parto, um marco importante do início da alimentação infantil –, a série nos apresenta uma família que está iniciando a introdução alimentar, destacando o papel social da alimentação, que vai além do aspecto biológico de nutrir o corpo.

O foco inicial é o leite materno, acompanhando a ordem cronológica da primeira fase da alimentação infantil. Destaca-se que o leite materno é mais que um alimento, apresentando o seu papel no sistema imunológico da criança. São apresentadas nos primeiros minutos as perguntas que conduziram a pesquisa científica, como “Quais são os nutrientes importantes?”, “O que os nutrientes fazem?”, “Como os bebês obtêm esses nutrientes?”, “Como isso molda as suas vidas?”. Ao apresentar as questões de forma simples e direta, somos introduzidos no universo da pesquisa científica, compreendendo a utilidade prática do conhecimento científico.

A série não se restringe aos achados científicos, mas retrata períodos únicos e íntimos da criança e da família de forma cuidadosa, como o parto e o primeiro aleitamento materno, e em algumas cenas os pais fazem os registros dos momentos e descrevem as sensações vivenciadas, o que aproxima o documentário das emoções cotidianas.

Outro ponto que merece destaque é o fato de que a pesquisadora que se dedica à investigação do leite materno apresentada pela série não é da área de saúde, como Nutrição ou Pediatria, e sim uma antropóloga, o que evidencia como a ciência deve ser explorada por diversos aspectos. Ao apresentar a pesquisadora fora do ambiente acadêmico, sem destacar os seus títulos e cargos científicos, mas sim relatando sua trajetória para chegar até aquele objeto de pesquisa, aproxima-nos novamente do ambiente da pesquisa científica de forma confortável, pois a barreira que normalmente é posta entre os pesquisadores e a comunidade em geral é transposta pela narrativa escolhida pela série. Durante a apresentação, é demonstrado que por vezes a escolha do objeto de pesquisa é feita por uma linha do afeto, por meio de experiências pessoais que geram inquietações, não sendo tão somente uma escolha racional, isso humaniza o pesquisador e aproxima o conhecimento científico do público em geral.

É destacada a lacuna existente na ciência em relação ao leite materno e, novamente, a pesquisadora nos apresenta de forma simples e clara as perguntas condutoras da pesquisa. A série introduz a pesquisa com animais, que atualmente é muito questionada, sob outra perspectiva. São ressaltadas as razões pelas quais os animais foram escolhidos, como no caso do leite materno. Os macacos, pela similaridade e pela trajetória de desenvolvimento ser mais rápida, o que permite mais observações em um período menor de tempo. A relação entre a pesquisadora e os animais é demonstrada, salientando os cuidados e os limites existentes.

Em diversos pontos, a série ressalta que para a ciência avançar, os conhecimentos já consolidados precisam ser questionados, apresentando a natureza mutável do conhecimento científico, que, por meio do avanço tecnológico, pode ser revisitado e atualizado. Um exemplo é a composição do leite materno, que era considerada padrão nas pesquisas realizadas nos anos 1980. Atualmente, as pesquisas evidenciaram as diferenças existentes na composição em relação à proteína, gordura, carboidrato e micronutrientes. A pesquisadora inclusive utilizou o termo “conversa fisiológica entre a mãe o bebê”.

Quando a série destaca o papel importante do aleitamento materno na formação de vínculo entre o binômio mãe-bebê, a escolha narrativa é apresentar cenas e relatos das mães, não sendo apresentados os diversos dados

científicos sobre essa temática, ressaltando a importância da perspectiva do sujeito, sem impor julgamentos. Ao apresentar crianças que estão recebendo fórmulas infantis de leite de vaca, somos levados a refletir sobre outra possibilidade dessa fase da alimentação, sem que seja atribuído julgamento negativo daquele processo, demonstrando a importância da ciência ao tentar reduzir a lacuna entre o leite materno e a fórmula.

Ao não discriminar as escolhas, a série não assume o caráter impositivo por vezes observado em documentários com natureza científica. O que verificamos é a aproximação com a ciência, especialmente em relação à alimentação e à nutrição do público leigo, apontando possibilidades com empatia.

Na primeira parte da série, são abordados aspectos consolidados sobre a importância da alimentação do primeiro ano de vida para o crescimento e desenvolvimento infantil. Na segunda parte, no episódio sobre os “Sentidos”, são apresentados novos achados em relação à alimentação infantil. Nesse episódio, a série aborda o paladar e as preferências alimentares do bebê, mostrando por meio de experimentos, explicados de forma simples e fácil, como a dieta da mãe no período de gravidez e amamentação influencia na aceitação do bebê na fase de introdução alimentar. A pesquisadora destaca que o bebê, antes visto como um ser que nasce como uma folha em branco sem experiências anteriores, já apresenta uma predisposição a preferências alimentares. Porém é ressaltado que nos dois primeiros anos de vida a criança está mais aberta a conhecer sabores, e que a exposição e repetição na oferta de alimentos serão importantes para a formação dos hábitos alimentares do indivíduo. Desse modo, novamente, agora a partir da discussão de aspectos nutricionais e alimentares, apresenta uma concepção de infância ativa, detentora de saberes e preferências já nos primeiros meses de vida.

Considerações finais

Por meio de uma linguagem acessível e sem muitos jargões acadêmicos, a série *Bebês em foco* favorece o acesso às informações e às pesquisas relacionadas à infância e ao desenvolvimento do bebê a um público amplo, sem deixar de contemplar os pesquisadores que lidam com o tema. A aproximação

do público com a Ciência, tão necessária nos dias de hoje, é perceptivelmente um dos focos do documentário, que organiza seu conteúdo estético e ético de modo a permitir que o espectador leigo tenha acesso às pesquisas mais atuais sobre o universo dos bebês. Apesar disso, a série não deixa de trazer os aspectos científicos para corroborar as ideias apresentadas, mostrando várias experiências e exames médicos e laboratoriais que comprovam as informações apresentadas.

Ao longo dos episódios, destaca-se que o desenvolvimento do bebê, em sua completude, está atrelado ao modo como o alimentamos, ao seu desenvolvimento psíquico, à sua integração social, ao modo como adquire a linguagem, à sua habilidade motora, ao processo de aprendizagem etc., sendo todos esses processos fundamentais para a sua constituição enquanto sujeito. Neste artigo, discutiu-se, especificamente, os aspectos nutricionais, psíquicos e de aquisição da linguagem abordados na série, refletindo sobre a abordagem desse conteúdo ao longo de todo o documentário e sobre as maneiras como as pesquisas na área vêm sendo desenvolvidas.

Para tratar do desenvolvimento do bebê, a série traz diferentes estudos, pesquisadores e campos de estudos correlacionadas com foco nos bebês, trazendo uma mudança na concepção de infância: de uma criança incompleta ou que deveria ser protegida para uma criança ativa, que nasce imersa nas relações sociais, e isso irá permitir seu desenvolvimento. Os bebês, dessa forma, são retratados como seres sociais, que buscam a emoção, a conexão com o outro e que quanto mais integrados à sociedade, mais aprendem. A infância é concebida, portanto, como um dos períodos de intenso aprendizado e desenvolvimento da criança. Há, ainda, muitos outros processos fundamentais que, devido ao limite deste texto, não foi possível abordar. Fica, aqui, essa sugestão para trabalhos futuros

Referências

- ARIÉS, P. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BRUNER, J. *Como as crianças aprendem a falar*. Trad. Joana Chaves. Lisboa: Horizontes Pedagógicos, 2007.
- DODANE, C. Reflexões metodológicas sobre a análise de dados longitudinais: Prosódia e primeira sintaxe. *Anais do Colóquio SELIN*, 3/09/2013, Universidades UNESP Araraquara (FCL) e IBILCE, São José de Rio Preto, Brasil, 2014.
- PIAGET, J. *Epistemologia genética* (2. ed.). São Paulo, SP: Martins Fontes, 2002. (Original publicado em 1970).
- ROOT, J. *Bebês em foco*. Netflix. 2020.
- SALAZAR ORVIG, A. Eléments pour l'analyse de la connivence dans le dialogue. In M. BONDI, M.; STATI, S. *Dialogue Analysis 2000, Selected papers from the 10th IADA Anniversary conference, Bologna 2000*.Tübingen: Niemeyer, 2003, p. 339-350.

Infâncias e estranhamentos catárticos: uma análise fílmica a partir da psicologia sócio-histórica

“A arte como técnica social do sentimento” (VIGOTSKI, 1999a, p. 3).

*Adélia Augusta Souto de Oliveira
Martha Barbosa Pereira
Camila do Nascimento Lins Buarque*

Introdução

O presente capítulo discute a proposta metodológica de uso de “cenas emblemáticas” (OLIVEIRA; FERNANDES; SARMENTO; NASCIMENTO; PEREIRA; MENEZES, 2019) provenientes de filmes em pesquisas qualitativas para compreensão do conceito de infância, compartilhado socialmente. Essa

metodologia tem sido debatida e desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa Epistemologia e Ciência Psicológica da Universidade Federal de Alagoas. Parte-se do pressuposto de que o filme reproduz uma perspectiva da cultura e do tempo específicos de seu contexto de produção, uma vez que o homem se revela naquilo que produz (SILVA; TULESKI, 2014), configurando-se, portanto, em instrumento potencial para investigação de fenômenos psicossociais.

Considera-se a infância como uma construção sócio-histórica, o que implica assumir que as formas de conduta que tipicamente são atribuídas às crianças são produzidas e, por isso, podem se modificar e variar, bem como ter adesão ou resistência (MARCHI, 2009). Assim, Frota (2007) aponta que a infância muda com “o tempo e com os diferentes contextos sociais, econômicos, geográficos, e até mesmo com as peculiaridades individuais” (p. 151). Nessa direção, o uso de filme por ser concebido como uma produção localizada – geográfica e temporalmente –, que denota infâncias vividas por crianças únicas, mas que, ao mesmo tempo, revelam ao telespectador a posição, os valores e os lugares delas naquela sociedade e tempo histórico.

A experiência de infância permeada pelo trabalho, como um importante marcador social, está presente no filme argentino *El último verano de la boyita*, produzido em 2009 e dirigido por Julia Solomonoff. O drama retrata duas crianças protagonistas, Mário e Jorgelina, marcadas pelas diferenças culturalmente estabelecidas de gênero, classe social e espacialidades rurais e urbanas. A dimensão do trabalho ganha destaque na película pela frequência em que Mário, pertencente a uma família de trabalhadores do campo, aparece em situação laboral, enquanto Jorgelina busca diversão em meio às suas férias escolares na fazenda de seu pai. Essas atividades, aparentemente antagônicas, constituem os elementos estruturais que permeiam as histórias dos personagens, reproduzem e naturalizam, em certa medida, as relações desiguais. Em conformidade com a proposição de Bordwell e Thompson (2013), “geralmente, o filme expressa tendências de muitas ideologias sociais em sua tentativa de naturalizar o comportamento social” (p. 662). As películas retratam inquietações sociais que podem potencializar naturalizações ou superações. Questões que envolvem as atividades humanas, em especial o trabalho infantil, são temáticas sociais relevantes em diversas películas.

Em relação à questão do trabalho infantil, a literatura aponta para a necessária concepção de criança como um sujeito dotado de direitos. Portanto, esse tipo de trabalho estaria de encontro aos direitos fundamentais da criança (FRASCO-ZUKER, 2016; GUZMÁN; GUZMÁN; RÍOS; RIVERA, 2015; LABRUNEE; LAGUYAS; GONI, 2016; SANTANA; KISS; ANDERMANN, 2019). Essa concepção ganha relevo, sobretudo, por meio da definição da Organização Internacional do Trabalho (OIT). Assim:

O termo “trabalho infantil” é definido como o trabalho que priva as crianças de sua infância, seu potencial e sua dignidade, e que é prejudicial ao seu desenvolvimento físico e mental. Ele se refere ao trabalho que: é mental, física, social ou moralmente perigoso e prejudicial para as crianças; interfere na sua escolarização; priva as crianças da oportunidade de frequentarem a escola; obriga as crianças a abandonar a escola prematuramente; ou exige que se combine frequência escolar com trabalho excessivamente longo e pesado (OIT, 2020a).

De acordo com os últimos dados disponibilizados pela OIT (2020b), estima-se que em 2016 152 milhões de crianças entre 5 e 17 anos foram vítimas de trabalho infantil no mundo, sendo 88 milhões de meninos e 64 milhões de meninas. Os dados apontam ainda que 71% do trabalho infantil concentram-se na agricultura. Frente ao cenário atual de pandemia do *Coronavirus Disease 2019* (covid-19), o Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef) alerta para o risco de aumento do trabalho infantil durante e após a pandemia no relatório *Covid-19 and Child Labour: A Time Of Crisis, A Time to Act*, lançado pela Unicef em junho de 2020. O relatório evidencia fatores decorrentes da pandemia que impactam no aumento do trabalho infantil, como queda nos padrões de vida, deterioração das oportunidades de emprego, aumento da informalidade, redução de migração, fechamento temporário de escolas, entre outros (UNICEF, 2020).

Outro agravo importante diz respeito à evasão escolar ou, ainda, ao mau desempenho em atividades de ensino-aprendizagem causado pelo trabalho infantil. Interfere, portanto, no direito primordial da criança à escolarização.

Além dessa relação com a educação, a saúde tem sido discutida como outra dimensão em que a condição de trabalho afeta diretamente, devido às situações degradantes em que as crianças são expostas na atividade laboral, o que também pode afetar o pleno desenvolvimento desses sujeitos (AGUIAR JUNIOR; VASCONCELLOS, 2017; GONZALEZ; PEREZ; CONTRERAS, 2011; GUZMÁN; GUZMÁN; RÍOS; RIVERA, 2015; LABRUNEE; LAGUYAS; GONI, 2020; SANTANA; KISS; ANDERMANN, 2019; SILVA; IRIART; CHAVES; ABADE, 2019).

No entanto, cabe ressaltar a oposição frequente entre abolicionistas e regulacionistas, conforme proposto por Frasco-Zuker (2016). Os primeiros defendem a erradicação do trabalho infantil, em razão de seus efeitos negativos, enquanto o segundo grupo defende a proposta de regulamentação da atividade laboral para melhorar as condições de trabalho e assume a defesa do direito da criança de trabalhar, organizar e expressar suas opiniões. Essas duas posições evidenciam que a situação de trabalho na infância não é vista, unanimemente, como algo prejudicial. Estrada-Jimenez e Gomez (2018) apontam que a luta social não deve ser dirigida contra o trabalho infantil em geral, mas contra as formas perversas de exploração infantil, que sujeitam esse grupo de cidadãos a situações de escravidão, riscos físicos e mentais.

Estrada-Jiménez, Novoa-Vargas, Guío-Nitola e Espinel-Mesa (2015), por sua vez, observam que o trabalho tem potencial pedagógico como atividade social que envolve crianças, mas desde que ocorra dentro de um programa social projetado com responsabilidade e promoção de condições de dignidade.

Para além da relação linear, frequentemente, estabelecida entre a pobreza e o trabalho infantil (GONZALEZ; PEREZ; CONTRERAS, 2011; LABRUNEE; LAGUYAS; GONI, 2016), autores indicam fatores culturais como marcantemente envolvidos na causalidade, o que evidencia a complexidade do fenômeno. Paz e Piselli (2011) concluíram, a partir de dados sobre atividades de crianças e adolescentes, na Argentina, que a pobreza ou a privação material não são determinantes cruciais na decisão das famílias de colocar seus filhos na situação de trabalho. “[...] Por ‘determinante crucial’ se entiende aquí altamente significativo e independiente de los demás factores relacionados tanto con la pobreza como con el trabajo infantil” (PAZ; PISELLI, 2011, p. 139). Nesse

sentido, Innamorato e Reyes (2013) chamam atenção para a existência de práticas culturais em que determinadas atividades são parte da transmissão de valores, sobretudo familiares e comunitários. Outros fatores relacionados podem ser citados, de acordo com Labrunee, Laguyas e Goni (2016):

[...] el rol que juega la educación, – su acceso, calidad y brechas entre contenidos de la currícula con las necesidades de formación desde el punto de vista de las familias –, la cultura y algunos elementos del contexto – como el escaso acceso a servicios de cuidado infantil –. Rausky, (2009) por su parte, en un recorrido por las investigaciones académicas que tratan la temática expone, además de factores estructurales y culturales, la consideración de elementos fundamentales en la mirada de los sujetos sobre su entorno: los valores y creencias sobre el trabajo, la educación, la organización familiar, la infancia y las relaciones de género (LABRUNEE; LAGUYAS; GONI, 2016, p. 313).

Desse modo, as situações de trabalho que permitem experiências e configurações subjetivas das crianças imersas, no contexto do filme *El último verano de la boyita* serão analisadas numa perspectiva psicossocial crítica. Em função da análise objetivo-analítica, a partir de uma obra artística, tomamos o conceito de “estranhamento” em Vigotski (1999a; 1999b; 2009), com base no formalismo russo, como dispositivo de saída da realidade aparente para um aprofundamento na historicidade constitutiva dos fenômenos. Assim, propõe o autor uma habilidade para estar simultaneamente dentro e fora do papel, ou seja, um sujeito “em si” e “para si”.

[...] nenhum outro termo, dentre os empregados até agora na psicologia, traduz com tanta plenitude e clareza o fato, central para reação estética, de que as emoções angustiantes e desagradáveis são submetidas a certa descarga, à sua destruição e transformação em contrários, e de que a reação estética como tal se

reduz, no fundo, a essa catarse, ou seja, à complexa transformação dos sentimentos (VIGOTSKI, 1965/1999a, p. 270).

De acordo com Marques (2015), o formalismo, movimento que cresceu na Rússia no século XX, ao tentar estabelecer como objeto de estudo a arte em si, prescindiu de sua genealogia ou de outros fatores externos a ela, cunhou um método de análise artística, baseado puramente nos elementos formais da obra, dispensando o enfoque analítico sobre o autor ou sobre o receptor da arte. Não haveria uma economia de esforços para compreensão da realidade por meio da arte, pois esta não é uma reprodução daquela; a forma artística possibilita o “estranhamento” (*ostraniênie*) do habitual, uma nova visão do objeto representado a partir de uma ótica outra:

O que chamamos arte, então, existe para retomar a sensação de vida, para sentir os objetos, para fazer da pedra, pedra. A finalidade da arte é oferecer o objeto como visão e não como reconhecimento: o procedimento da arte é de ostraniênie dos objetos, o que consiste em complicar a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção é, na arte, um fim em si, e deve ser prolongado. A arte é um meio de viver a feitura do objeto; aquilo que já foi feito não interessa em arte (MOLINA, 2019, p. 161).

Marques (2015) destaca a diferenciação realizada por esse movimento sobre a especificidade da arte como uma reorganização particular e única dos elementos constitutivos da obra, “daí decorre a acepção de *material* como tudo aquilo que o artista encontra pronto (palavras, sons, fábulas correntes) e de *forma* como a organização artística desse material” (MARQUES, 2015, p. 43, grifos da autora). Destarte, o objetivo final da arte de possibilitar “estranhamento” do objeto representado decorreria da forma artística como princípio construtivo da obra, dispensando a importância do conteúdo.

No entanto, a negligência dos formalistas para com a matéria da obra, uma vez preterida em relação à forma, é criticada por Vigotski, que se apropria

desse conceito, à medida que ele aponta uma contradição na proposição formalista. O objetivo da arte seria inovar – dar outro olhar a – a matéria da obra, o que a tornaria significante (MARQUES, 2015). Vigotski evidencia a limitação do formalismo ao desconsiderar que a escolha do material na arte tem um sentido psicossocial. Portanto, engendram um arranjo artístico, não por acaso, entre a forma e o conteúdo que, de modo, inseparáveis e imprescindíveis, constituem a arte.

No presente capítulo, a partir das considerações vigotskianas de estranhamento, analisaremos as contradições entre forma e conteúdo que possibilitam um novo olhar à forma, aos objetos e aos fenômenos representados no filme. Assim, propomos o exercício de estranhar o que emerge na realidade aparente, na tentativa de desvelar seus movimentos dialéticos constitutivos. Ou seja, a base da catarse está na “natureza contraditória que subjaz à estrutura de toda obra de arte” e no antagonismo das emoções suscitadas pelo material e pelas emoções estimuladas pela forma, direcionadas em sentidos opostos (VIGOTSKI, 1965/1999a, p. 270).

Cenas emblemáticas

O filme é parte do banco filmográfico do nosso Grupo de Pesquisa, que contém informações de 112 filmes de 40 países, produzidos entre os anos de 2007 e 2017, o qual retrata crianças e infâncias. Sua escolha se deu a partir da disponibilidade integral da película em plataformas on-line, e pela presença marcante de elementos visuais e contextuais sobre a categoria trabalho vinculada à infância, fenômeno de nosso interesse.

Em fase inicial da investigação, o filme selecionado foi assistido para identificação de cenas emblemáticas (OLIVEIRA; FERNANDES; SARMENTO; NASCIMENTO; PEREIRA; MENEZES, 2019) de infância(s) naquele contexto. Para tanto, considerou-se o protagonismo de alguma criança na cena imersa em aspectos sócio-históricos. Privilegiou-se o recorte das cenas que apresentassem, direta ou indiretamente, o marcador social “trabalho”, por se configurar, no filme, importante experiência para organização subjetiva de uma

das crianças protagonistas, ao mesmo tempo que evidencia formas de viver a infância perpassada pela condição social delas.

Assim, assistiu-se ao filme inúmeras vezes, atentando-se a elementos audíveis e/ou visuais de cenas emblemáticas, com os critérios referidos. A seguir, são escolhidas e descritas, pormenorizadamente, as cenas com a presença de uma ou mais crianças; indícios reveladores de um contexto social, histórico e cultural; e relacionadas à situação de trabalho por criança(s).

As cenas emblemáticas são consideradas pré-indicadores, ou seja, indícios e sinais que, ao serem articulados, compõem um significado. De acordo com Aguiar, Soares e Machado (2015), em função do levantamento de pré-indicadores deve-se identificar “[...] palavras que já revelam indícios da forma de pensar, sentir e agir do sujeito, que, como ser mediado pela história, se apropria das características de sua cultura e as converte em funções psicológicas” (p. 61-62). Adicionamos aos pré-indicadores aspectos não verbais (ações, condutas, olhares e expressões faciais) que surgiram nas cenas.

Uma vez que os pré-indicadores foram localizados, temporalmente no filme e registrados, passou-se para a etapa de articulação de pré-indicadores para formação de indicadores. A sistematização dos indicadores se dá por critérios de similaridade, complementaridade ou contraposição, pretendendo-se apreender como os pré-indicadores se articulam e constituem formas de significação da realidade (AGUIAR; SOARES; MACHADO, 2015). Nesse processo, ocorreu ainda uma aproximação, por meio de leituras localizadas, com a realidade da Argentina, país de origem da película, a fim de realizar um cotejamento com as informações presentes no filme.

Por fim, a construção e análise dos núcleos de significação (AGUIAR; OZELLA, 2006) permite realizar uma síntese dos indicadores e articular similaridades e contradições presentes nos fragmentos extraídos do filme. Tal movimento dialético permite a interpretação da historicidade presente nas categorias trabalho e infância, conforme discutido a seguir.

Estranhamento demarca contradições: trabalho e intersexualidade

As infâncias retratadas no filme argentino *El último verano de la boyita* (2009), por meio dos personagens Mário e Jorgelina, crianças protagonistas, mostram as determinações sociais e culturais que impulsionam modos de viver. A película permite, ainda, relacionar essas diferentes concepções de infância retratadas às influências culturais na zona rural e urbana, como também às atribuições e práticas baseadas em gênero, próprias do momento histórico particular no qual está ambientada a história e estruturam as sociedades, em sua universalidade.

A estruturação formal das cenas no filme leva-nos ao momento de antagonismos entre duas realidades distintas: a infância vivida por Jorgelina na cidade e a de Mário na fazenda. Já em cenas iniciais, Jorgelina é retratada como uma criança extrovertida, que brinca e tem uma relação próxima com a família. A sequência fílmica imprime uma formatação em que, lança luz aos seus deveres escolares, como única atividade obrigatória, o que não interfere em seu tempo disponível para se divertir. Mário, que vive no campo, por sua vez, é retratado em situação de trabalho em diversas cenas (50 s, 14 min 25 s, 15 min 44 s, 16 min 12 s, 17 min 4 s, 23 min 41 s, 37 min 50 s, 42 min 14 s, 49 min 13 s, 50 min 54 s, 1 h 3 min 45s). Esse antagonismo se apresenta como um estranhamento às escolhas de cenas: o trabalho sendo a atividade privilegiada a ser exercida por uma das crianças.

Por intermédio das cenas retratadas nos minutos elencados anteriormente, observa-se que há uma naturalização do trabalho desenvolvido por Mário, sendo este um indicador revelador de sua infância. Mário se configura subjetivamente por relações psicossociais, mediadas pelas atividades do universo masculino, majoritariamente restrito ao convívio com homens adultos que exercem também a atividade rural. Assim, estar a domar e montar cavalos se constitui consonante à função masculina naquele contexto. A cena emblemática, a seguir descrita, retrata a conversa entre Jorgelina e seu pai, em que enfatizam a visão social de Mário, como um homem e as condutas esperadas, como prova de sua masculinidade (22 min 30 s – 23 min 14 s):

Pai de Jorgelina: Trouxe o seu dever de casa? (Jorgelina acena em negativo) Jorgelina!

Jorgelina: Mário saiu da escola.

Pai de Jorgelina: Bem, aqui é diferente. Oscar precisa de ajuda e Mário não é mais uma criança.

Jorgelina: nós vamos para a corrida, não vamos?

Pai de Jorgelina: É claro! É importante para Mário e sua família. Ele precisa provar-se como um homem.

Jorgelina: Por que ele tem que provar? No caso de ele não gostar?

Pai de Jorgelina: Não, quero dizer, para provar a si mesmo... para mostrar que ele é um homem.

Jorgelina: E como ele vai mostrar?

Pai de Jorgelina: É assim que as coisas são aqui.

A cena nos impõe o antagonismo e estranhamento de Jorgelina às vivências de outra infância, opondo-se àquela a que estava habituada. Mário, apesar de ter uma idade próxima à da menina, tem obrigações diferentes: deve ajudar seu pai no trabalho e deve provar para si mesmo e para os outros que é um homem, por meio da corrida de cavalos. As formas fossilizadas de afirmação masculina ganham energia no contexto psicossocial da infância de Jorge. Seu desenvolvimento como sujeito está mediado pelo compartilhamento de significados (ALBERTO; SANTOS, 2011).

As cenas vão ilustrando a masculinidade, imersa no âmbito do trabalho, e sustentam a configuração subjetiva de “Mário trabalhador inserido socialmente em sua comunidade”. Assim, o filme nos indica um importante núcleo de significação. O filme nos prepara outro estranhamento – os indicadores vinculados à sua sexualidade –, que nos revela a contradição em sua inserção no mundo de atividades masculinas. Assim, temos outro núcleo de significação que gesta o estranho, estrangeiro, diferente: “Mário não atende à prescrição de gênero binarista e vivencia a intersexualidade infantil”. A fruição e catarse

vivenciada sintetiza a contradição entre forma e conteúdo. Estabelece-se, assim, o estranhamento dramático.

Nessa direção, considera-se que a intersexualidade é um conceito construído, historicamente, que, a partir do séc. XX, na sociedade ocidental, é associado ao modelo biomédico e significado, de modo fossilizado, a “uma patologização das situações que não condizem com o modelo bipolar do gênero” (CANGUÇU-CAMPINHO; BASTOS; LIMA, 2009, p. 1153). Essa ideia, por enxergar a ambiguidade genital como “anormal”, naturaliza a polaridade feminina/masculina hegemônica, o que reforça e naturaliza os papéis de gênero na sociedade. Diante disso, enfatiza-se a necessária superação do modelo biomédico hegemônico, em direção aos aspectos históricos, sociais e subjetivos da intersexualidade (CANGUÇU-CAMPINHO; BASTOS; LIMA, 2009).

Assim, a trama dramática conduz a um segredo sobre Mário que é desvelado por Jorgelina: a intersexualidade. Nessa condição, Mário percebe a si como anormal, conforme observado em uma cena, considerada emblemática (40 min 40 s – 41 min 30 s):

Mário (caminhando com Jorgelina): Eu não sou como os outros.

Jorgelina: Isso é porque você está mudando. É a adolescência.

Mário: Eu não sou normal.

Jorgelina: Eu também não sou muito normal.

Mário: Isto... não foi feito por ninguém. Não é uma cicatriz (Mário cochicha no ouvido de Jorgelina).

Jorgelina: Bem... minha avó tem um bigode. De todo jeito, eu gosto de você assim.

Mário se compreende como um corpo que escapa à normalidade prescrita e compartilhada socialmente. Os sentidos pessoais são aprendidos nas relações estabelecidas e significadas nesse contexto. As fronteiras entre o “natural” e o “não natural” são determinadas em normas sociais e vinculam-se o não natural à ideia de “anomalia” (CANGUÇU-CAMPINHO; BASTOS; LIMA,

2009; MACHADO, 2005). O corpo e suas vivências se constituem, portanto, como indicador de núcleos de significação da infância diferenciada de Mário.

As cenas indicam sinais de sigilo necessário, conferido pelas próprias crianças (35 min 39 s) e as reações dos pais de Mário. No entanto, quando o segredo vem à tona e uma sequência de vivências nos coloca frente ao novo estranhamento, somos arremessados a afetos contraditórios e constrangedores. Assim, a mãe se nega a aceitar a situação (58 min 41 s) e o pai reprime com violência física (1 h 2 min 3 s).

A adolescência e a sexualidade serão evidenciadas por meio de paradoxos: Jorgelina explora imagens em livros sobre as mudanças anatômicas na puberdade, como que curiosa ou até mesmo, aguardando-as. Contudo, as mudanças ocorrem em Mário, que tenta afastar o desvelar de si e de seu corpo. Afinal, sabia que sua intersexualidade seria negada e violentada, mesmo que, vejamos a agressão física de seu pai, por sombras na janela de seu quarto.

O sentido subjetivo se evidencia nas tentativas de Mário ser reconhecido em atividades rurais masculinas. Assim, o trabalho e a corrida de cavalos permitem um engajamento socialmente aceito e valorizado. Nessa direção, o trabalho se descortina como a atividade humana que produz Mário em todo o enredo. Merchán e Henao (2008), em discussão sobre a dimensão ética e afetiva do trabalho infantil, enfatizam o fazer-se trabalhador como identidade pessoal e social, ou seja, uma maneira de adquirir reconhecimento e respeito dos demais, sobretudo da família. Ainda, Frasco-Zuker (2016), em investigação sobre a experiência do trabalho de crianças em localidade da Argentina, observa que os marcadores de idade e sexo estariam envolvidos na atividade, uma vez que “se tornar homem” implica uma transição para a vida adulta, que é parcialmente promovida por trabalhar.

Destarte, Mário percebe-se e define-se como trabalhador, a exemplo das afirmações à Jorgelina, de que está trabalhando ou tem que trabalhar. Alberto e Santos (2011) apontam que as crianças, em situação de trabalho, estruturam a subjetividade a partir dele. Identificam-se como trabalhadores e reproduzem, no trabalho, o modo de vida adulto. Essas autoras ainda enfatizam que o exercício do trabalho interfere em outras esferas, que seriam importantes na infância, como a educação escolar e o brincar, os quais são tolhidos ou

suspensos. Podemos identificar no filme que, somente após a interferência de Jorgelina, Mário passa a ser retratado em situações diferentes da atividade do campo.

Dessa forma, o drama retrata a história de Mário em constante empenho no trabalho, em detrimento de outros espaços de configuração de subjetividade, os quais permitem uma ampliação de vivências emocionais e desenvolvimento de si, atrelados aos sistemas relacionais, pois (re)constituem significados e sentidos e (re)produzem a humanidade (MERCHÁN; HENAO, 2008). Assim, Mário se constitui em seu contexto de trabalho e nas relações lá vivenciadas, com redução de compartilhamento de experiências em espaços lúdicos ou escolares, conforme relatado na cena descrita (22 min 30 s – 23 min 14 s). Nesse contexto, cabe salientar que Santana, Kiss e Anderman (2019) indicam que trabalho na infância e acesso limitado à escola com pouco contato com os pares, para a realização de brincadeiras, afeta e restringe a diversidade de experiências, durante o desenvolvimento físico, psicológico e social do indivíduo.

Na direção dessas brincadeiras, deparamo-nos com outro estranhamento, ou seja, o que já estava formalmente definido como personagem, ganha uma divergência interessante ao vislumbrar Mário, em momentos de liberdade, ao brincar com Jorgelina. Assim, surge o conteúdo que permite um terceiro núcleo de significação: “As modificações subjetivas mediadas por vivências que as ressignificam”. A relação com Jorgelina oferece a Mário novas possibilidades de vivência e de criação de si. Uma cena emblemática, cuja imagem foi utilizada no cartaz de divulgação do filme, retrata as duas crianças, correndo a galope em um cavalo e com expressões faciais felizes, em notável diversão (32 min 49 s). Revelam encontros que potencializam a expressão e ampliação de consciência.

Na mesma direção, indicamos outra cena emblemática (43 min 40 s – 45 min 11 s), cujo conteúdo privilegia os aspectos visuais, as crianças protagonistas se fantasiam e interpretam papéis contrários ao esperado e prescrito socialmente: Jorgelina se caracteriza com barba e chapéu masculino, e Mário com peruca, chapéu feminino e sapatos de saltos altos. A dimensão imagética e criativa rompe o silêncio relacionado à intersexualidade e permite diferentes existências. Assim, põe-se em evidência a oposição entre a condição estática

da masculinidade no cotidiano de trabalho de Mário e esse outro lugar, de criação e imaginação, que emerge como outra possibilidade de vivenciar a sexualidade, ainda que por meio do brincar.

Essa potencialidade será ainda identificada em dois momentos: (1 h 13 min 10 s) cena da corrida de cavalos, em que ele continua a cavalgar, mesmo após atravessar a linha que o determinava vencedor; (1 h 16 min 27 s) ao se despir e entrar no rio junto à Jorgelina para banharem-se. Nesse momento, parece-nos que há uma conciliação de Mário consigo mesmo. Aqui, vale ressaltar que as cenas ocorrem em uma exuberante ambientação natural, aspecto que nos chamou atenção, pois as fotografias do filme contrapõem as imagens calmas e exuberantes junto à natureza com as tensões vivenciadas por Mário, em meio à profusão de sentidos, emoções e sentimentos vinculados ao corpo.

Jorgelina, por sua vez, retorna à cidade transformada, em decorrência do segredo desvelado. A menina se apresenta quieta em seus pensamentos e reserva aos acontecimentos na fazenda uma dimensão privada (1 h 20 min 2 s – 1 h 20 min 20 s). Essa mudança vai ao encontro de pedidos de privacidade de sua irmã mais velha que, no início do filme, não exibia seu corpo em processo de mudança decorrente da puberdade. Assim, o desfecho, formalmente, retorna às cenas iniciais do filme, com as mesmas pessoas, o que enfatiza um conteúdo de transformação. Ilustra, portanto, um processo dialético de superação e demarca historicamente *El último verano de la boyita*.

Conclusão

Consideramos o potencial interpretativo de filmes para a demarcação de estudos psicossociais das infâncias produzidas em contextos históricos, sociais e culturais. As cenas emblemáticas permitem reunir núcleos de significação, a partir de reprodução da realidade material – localizada geográfica e historicamente – e possibilitou vislumbrar um intercruzamento entre as categorias – infância, trabalho, gênero e classe social.

O trabalho na infância de Mário permitia silenciar sua experiência intersexual e reafirmar sua condição de classe social, em que se naturaliza o trabalho

desde criança nas atividades rurais. O trabalho se configura como importante demarcador social.

A contradição se expressa no encontro com Jorgelina, que estudava na cidade e, também naturalmente, poderia se divertir em suas férias. O encontro com seus corpos e mudanças processuais, na dimensão da sexualidade, será motor de vivências silenciadas, proibidas e transformadoras. Assim, “vivenciar e realizar uma reelaboração criativa de impressões vivenciadas” (VIGOTSKI, 2009a).

Referências

- AGUIAR, W. M. J.; OZELLA, S. Núcleos de significação como instrumento para a apreensão da constituição dos sentidos. *Psicol. cienc. prof.*, Brasília, v. 26, n. 2, p. 222-245, 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932006000200006&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 06 ago. 2020.
- AGUIAR, W. M. J.; SOARES, J. R.; MACHADO, V. C. Núcleos de significação: uma proposta histórico-dialética de apreensão das significações. *Cad. Pesqui.*, v. 45, n. 155, p. 56-75, 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-15742015000100056&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 06 ago. 2020.
- AGUIAR JUNIOR, V. S.; VASCONCELLOS, L. C. F. Infância, trabalho e saúde: reflexões sobre o discurso oficial de proibição do trabalho infantil. *Saúde debate*, v. 41, n. spe2, p. 25-38, 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-11042017000600025&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 02 abr. 2020.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.
- CANGUCU-CAMPINHO, A. K.; BASTOS, A. C. S. B.; LIMA, I. M. S. O. O discurso biomédico e o da construção social na pesquisa sobre

intersexualidade. *Physis: Revista de Saúde Coletiva*, v. 19, n. 4, p. 1145-1164, 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73312009000400013&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 20 maio 2020.

EL ÚLTIMO Verano de la Boyita. Produção e direção: Solomonoff, J. Produção: Salvia, P., Seabra, L., Almodóvar, P., & Arida. M. T. Argentina: Cameo Media, 2009.

ESTRADA-JIMÉNEZ, J. M.; NOVOA-VARGAS, L. N.; GUÍO-NITOLA, L. A.; ESPINEL-MESA, A. P. Dispositivos para generación de discurso y fundamentos conceptuales del trabajo infantil. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, v. 13, n. 1, p. 329-341, 2015. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-715X2015000100020&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 20 maio 2020.

ESTRADA-JIMENEZ, J. M.; GOMEZ, L. M. M. Trabajo infantil y situaciones límite familiares. *Rev. colomb. soc.*, v. 41, p. 189-204, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.15446/rcs.v41n1Supl.65837>. Acesso em: 20 maio 2020.

FRASCO-ZUKER, L. Investigación etnográfica sobre experiencias de trabajo infantil en el noreste argentino. *Rev. latinoam. cienc. soc. niñez juv*, v. 14, n. 2, p. 1205-1216, 2016. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-715X2016000200023&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 22 maio 2020.

FROTA, A. M. M. C. Diferentes concepções da infância e adolescência: a importância da historicidade para sua construção. *Estud. pesqui. psicol.*, v. 7, n. 1, 2007. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812007000100013&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 02 fev. 2020.

GONZALEZ, K. A.; PEREZ, R. Q.; CONTRERAS, M. Y. Determinantes y consecuencias del trabajo infantil: un análisis de la literatura. *Rev. fac. cienc. econ.*, v. 19, n. 1, p. 113-124, 2011. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-68052011000100007&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 22 maio 2020.

- GUZMÁN, M. F. S.; GUZMÁN, M. N. S.; RÍOS, M. D. M. M.; RIVERA, M. M. Impacto de trabajo infantil en el rendimiento escolar de adolescentes en poblaciones rurales: estudio de caso. *Rev. Lasallista Investig.*, v. 12, n. 1, p. 147-153, 2015. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-44492015000100014&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 22 maio 2020.
- INNAMORATO, M. P.; REYES, P. R. Particularidades y complejidades del trabajo infantil: aspectos conceptuales y aproximación empírica a un fenómeno oculto con dimensiones diversas. *Rev. fac. cienc. econ.*, v. 21, n. 1, p. 25-42, 2013. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-68052013000100004&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 26 mar. 2020.
- JUAREZ, S. M.; ALBERTO RE, D. El trabajo infantil rural en México y Argentina. El caso de dos complejos agroindustriales. *Soc. Econ.*, v. 29, p. 91-106, 2015. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1657-63572015000200005&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 05 fev. 2020.
- LABRUNEE, M. E.; LAGUYAS, M. M.; GONI, M. E. Potencialidades locais para a abordagem abrangente do trabalho infantil no partido General Pueyrredón, Argentina. *Trabalhos soc.*, v. 26, p. 309-325, 2016. Disponível em: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1514-68712016000100018&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 10 fev. 2020.
- MACHADO, P. S. O sexo dos anjos: um olhar sobre a anatomia e a produção do sexo (como se fosse) natural. *Cad. Pagu*, n. 24, p. 249-281, 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332005000100012&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 25 mar. 2020.
- MARCHI, R. C. As Teorias da Socialização e o Novo Paradigma para os Estudos Sociais da Infância. *Revista Educação & Realidade*, v. 34, n. 1, p. 227-246, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/8467>. Acesso em: 25 mar. 2020.
- MERCHÁN, M. E. P.; HENAO, M. S. El trabajo infantil como práctica de crianza: contexto de uma plaza de mercado. *Hacia la Promoción de la*

- Salud*, Manizales, v. 13, p. 95-120, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/hpsal/v13n1/v13n1a06.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2020.
- MOLINA, D. G. Arte como procedimento, de Viktor Chklóvski. *RUS*, [S. l.], v. 10, n. 14, p. 153-176, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/153989>. Acesso em: 10 out. 2020.
- OLIVEIRA, A. A. S.; FERNANDES, D. C.; SARMENTO, M.; NASCIMENTO, M. G.; PEREIRA, M. B.; MENEZES, S. K. O. As infâncias e crianças na filmografia de dramas. *Atas do 8º Congresso Ibero-americano de investigação qualitativa*, v. 1, p. 238-247, 2019. Disponível em: <https://proceedings.ciaiq.org/index.php/CIAIQ2019/article/view/2082/2016>. Acesso em: 02 mar. 2020.
- ORGANIZAÇÃO INTERNACIONAL DO TRABALHO [OIT]. *O que é trabalho infantil*. 2020a. Disponível em: https://www.ilo.org/brasil/temas/trabalho-infantil/WCMS_565163/lang-pt/index.htm#:~:text=Nem%20todo%20o%20trabalho%20exercido,seu%20desenvolvimento%20f%C3%ADsico%20e%20mental. Acesso em: 10 jul. 2020.
- ORGANIZAÇÃO INTERNACIONAL DO TRABALHO [OIT]. *Trabalho infantil*. 2020b. Disponível em: <https://www.ilo.org/brasil/temas/trabalho-infantil/lang-pt/index.htm#:~:text=Fatos%20e%20n%C3%BAmeros%20globais&text=Em%202016%2C%20152%20milh%C3%B5es%20de,de%2012%20anos%20de%20idade>. Acesso em: 10 jul. 2020.
- PAZ, J. A.; PISELLI, C. Trabalho infantil e pobreza familiar na Argentina. *Prob. Des*, v. 42, n. 166, p. 135-156, 2011. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0301-70362011000300007&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 22 maio 2020.
- SANTANA, V. S.; KISS, L.; ANDERMANN, A. The scientific knowledge on child labor in Latin America. *Cad. Saúde Pública*, v. 35, n. 7, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X2019000900201&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 20 ago. 2020.
- SILVA, G. C. O.; IRIART, J. A. B.; CHAVES, S. C. L.; ABADE, E. A. F. Características da produção científica sobre o trabalho infantil na América Latina. *Cad. Saúde Pública*, v. 35, n. 7, e00031018, 2019. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X2019000902001&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 mar. 2020.

SILVA, M.; TULESKI, S. Dificuldades de aprendizagem em cena: o que o cinema e a psicologia histórico-cultural têm a dizer sobre a dislexia. *Interfaces da Educação*, v. 5, n. 14, p. 177-199, 2014. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/interfaces/article/view/466>. Acesso em: 20 ago. 2020.

UNICEF. *COVID-19 and Child Labour: a time of crises, a time to act*. UNICEF/ILO joint publication, 2020. Disponível em: <https://data.unicef.org/resources/covid-19-and-child-labour-a-time-of-crisis-a-time-to-act/>. Acesso em: 20 ago. 2020.

VIGOTSKI, L. S. *Psicologia da Arte*. (P. Bezerra, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Original publicado em 1965). 1999a.

VIGOTSKI, L. S. *A Tragédia de Hamlet*, Príncipe da Dinamarca. (P. Bezerra, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Original publicado em 1968). 1999b.

VIGOTSKI, L. S. *Imaginação e Criação na Infância*: ensaio psicológico: livro para professores (Z. Prestes, Trad.). São Paulo: Ática. (Original publicado em 1930), 2009.

Reflexões sobre a história pregressa da criança adotada em *Lion: uma jornada para casa*

Paula Orchiucci Miura
Cristina Generino dos S. Lima Araújo
Alinne Ferreira da Silva

Introdução

A adoção é um tema que tem levantado interesse da humanidade desde a Antiguidade e tem perdurado no decorrer dos séculos, ganhando novos significados e se reafirmando nos tempos atuais. Inicialmente, expressa Dias (2017), os adotados não adentravam de forma legalizada nas famílias, visto que sua permanência tinha por objetivo ser mão de obra gratuita aos senhores de engenho.

A partir da Declaração Universal dos Direitos Humanos, em 1948, e da Declaração dos Direitos da Criança em 1959, as crianças e adolescentes passam a ser considerados sujeitos de direitos, marco este que interfere nas mudanças legais acerca da infância no mundo. No Brasil, a consideração de crianças e adolescentes como sujeitos de direito e em desenvolvimento aconteceu em 1990, com a promulgação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) (BRASIL, 1990).

Com relação ao contexto de adoção, na atualidade brasileira, há leis que visam auxiliar a execução da proteção a crianças e/ou adolescentes que vivem esse processo. Esse arcabouço jurídico demanda a necessidade de profissionais e recursos de preparação psicossocial para os adotantes, de modo que seja assegurado o bem-estar integral dos infantes que serão inseridos em famílias substitutas.

Para compreender o processo de adoção de crianças e adolescentes é necessário salientar que suas vivências são singulares e implicadas histórico e culturalmente em seus respectivos contextos. As histórias das crianças adotadas têm sido objeto de estudo em pesquisas acadêmicas (MACHADO, 2014; MACHADO et al., 2019), visando pensar de que modo se dão as narrativas dos protagonistas dos processos de adoção e, a partir disso, serem criados espaços de reflexão sobre práticas profissionais, dos órgãos de proteção social e dos adotantes frente à responsabilidade destes com o desenvolvimento psíquico, emocional e afetivo do sujeito perfilhado. Este trabalho tem como pressuposto que toda história de vida deve ser respeitada, pois, como afirmam Valandro e Baumkarten (2013), assim como as raízes de uma árvore sustentam sua estrutura, a história da criança dá sentido às suas experiências a partir do sentimento de pertencimento a seus antecedentes.

Pensar sobre história de vida, em especial, sobre a história de crianças que vivenciam a adoção, é pensar sobre casos em que esses sujeitos experienciam lembranças de abandono, de miséria e outras violências. Assim, segundo Alvez, Hueb e Scorsolini-Comin (2017), criar espaços para que a criança consiga expressar seu sofrimento e incompreensão sobre sua história, externalizar suas dúvidas, disponibilizar um ambiente que propicie apoio, segurança e confiança, fará com que ela não precise alimentar defesas contra a angústia do não saber sobre a própria história.

Os autores (2017) relatam que, muitos dos sintomas que aparecem nos sujeitos perfilhados são resquícios, principalmente da falta de conhecimento sobre sua história originária, comumente, em contextos familiares em que a adoção é mantida em sigilo, ou que, apesar de revelada, é um assunto proibido. Sobre o desenvolvimento psíquico e emocional da criança/adolescente adotada, Winnicott (2008) pontua acerca da necessidade de a criança ter contato com sua história primitiva, como respostas às suas dúvidas, conforme surjam, a fim de que ela possa assimilar todo o conteúdo e ser acolhida no seu sofrimento, angústias e/ou sentimentos destrutivos.

Schettini et al. (2006) afirmam que o medo do retorno, reapropriação e sentimentos de perda/roubo do filho, por parte dos familiares naturais, podem gerar nos pais adotivos um distanciamento da compreensão da dupla filiação existente. As autoras (2006) entendem que a família biológica precisa perder o significado de fantasma e ter um espaço de visibilidade de modo integrado à experiência adotiva, posto que ao silenciar sobre a história biológica incorre em alimentar zonas secretas no campo subjetivo da pessoa que se adota. Na mesma perspectiva, Winnicott (2008a) assinala que a criança sabe tudo que acontece ao seu redor, entretanto precisa da ajuda de outros para tomar consciência do todo, para que consiga diferenciar o real do imaginado. Nessa perspectiva, assinala que ao contar à criança sobre sua história passada, é possível integrá-la a partes memoráveis e não memoráveis do passado de modo seguro e compreensível.

A psicanálise winnicottiana assevera que um ambiente suficientemente bom é aquele que supre as necessidades do bebê e que isso favorece seu desenvolvimento integrado e proporciona segurança frente às possíveis crises e testagens por parte da criança, além de possibilitar estabilidade emocional e confiança para que ela possa vivenciar sua criatividade, já que, para o autor, é por meio da criatividade que é possível estar e sentir-se vivo (WINNICOTT, 2005a). Ao tratar sobre relações familiares e seus impactos no desenvolvimento, Winnicott (2005a) pontua a existência de *fatores integradores* (aspectos que contribuem para o desenvolvimento saudável nas relações intrafamiliares) e *fatores de desintegração* (capazes de gerar afetação à família, de modo diverso).

Winnicott (2005) em suas vivências profissionais presenciou casos de *carência infantil*, derivados de fatores de desintegração e apontou que essas situações ocasionavam privação – quando o bebê não teve a possibilidade de vivenciar um ambiente suficientemente bom – ou deprivação – quando o bebê ou a criança teve uma experiência suficientemente boa inicialmente, porém por algum motivo deixa de poder vivenciar esse ambiente por um período maior do que aquele que a criança é capaz de mantê-la na lembrança. Por exemplo: situações de morte de um dos pais; separação de pais; mal desempenho da função parental; função paterna exercida por outros parentes; a não existência de um lar.

Assim, Winnicott (2008) ressalta para as situações em que, se um bebê não possa ter seus cuidados dispensados por seus pais biológicos, a melhor decisão a ser tomada é a adoção. Considerando que a tendência inata ao amadurecimento do indivíduo demanda conjunturas para além de cuidados físicos, mas condições em que a criança possa se sentir amada, cuidada e acolhida.

Sobre a origem da adoção, Winnicott (2008a) observou que a história primitiva da criança é importante, posto que os pais biológicos são desconhecidos e inatingíveis para a maioria dos adotados. Portanto, ainda que os adotantes busquem as mais diversas formas de manejar as necessidades da criança e do adolescente, esses não conseguirão atingir os níveis primitivos da relação inicial da infância. Desse modo, Winnicott (2008a) orienta que, quem adota precisa necessariamente estar preparado para assegurar e sustentar o amadurecimento emocional do filho, por meio da acessibilidade à sua história, na medida do possível, e por meio da disponibilidade de um lar estável e contínuo, para que se promova o desenvolvimento da saúde mental, a partir de sentimentos de identificação com a própria história e vivências.

A temática da adoção além de ser estudada e pesquisada na academia também é retratada na arte cinematográfica, a qual pode oferecer materiais para análise, reflexão e aprofundamento do assunto em questão. Como afirmam Oliveira et al. (2019), as produções cinematográficas apresentam contextualizações que retratam diversidades históricas e culturais, com uso da reprodução de demandas cotidianas da sociedade. Assim, para os autores (2019), é por intermédio dessa arte que há a possibilidade de se ampliar o conhecimento do outro e desse outro para com o mundo, de modo que os

sentimentos comuns da vivência social retratada gerem sentimentos pessoais a quem assiste e esse possa modificar sua realidade. Além da possibilidade de levar por meio das imagens e imaginação os espectadores a um dado tempo e lugar retratado na arte cinematográfica.

O filme *Lion: uma jornada para casa* (2016) vai ao encontro da reflexão e discussão pretendida neste trabalho. A película, sob a direção cinematográfica de Garth Davis, apresenta a seguinte sinopse: “Saroo, um menino indiano de apenas cinco anos de idade perde-se do seu irmão numa estação de trem em Khandwa, indo parar em Calcutá, cidade distante da sua. Acaba por morar na rua e passar dificuldades, até ser adotado pelo casal australiano Brierley e indo com eles morar na Tasmânia. Vinte e cinco anos depois, Saroo resolve procurar seus pais biológicos e reencontrar as origens”. O filme é baseado em fatos e retrata uma história que ocorreu na Índia, no ano de 1986.

Diante do exposto, este capítulo teve como objetivo compreender e refletir sobre a história pregressa da criança adotada em seu processo de constituição da subjetividade.

Método

Este trabalho utilizou-se da estratégia metodológica de análise cinematográfica com recursos de identificação, descrição e observação de cenas emblemáticas, as quais representam questões psicossociais, culturais e históricas acerca de determinado assunto, permitindo ao pesquisador uma análise de seu objeto de estudo, em suas especificidades temporais e geográficas (OLIVEIRA et al., 2019). Para tanto, foram realizadas as seguintes etapas: a) apreensão criteriosa da obra filmográfica; b) construção de categorias de análise; c) identificação das cenas consideradas emblemáticas, as quais retratam a origem familiar de Saroo, assim como o modo que se deu seu conhecimento acerca da própria história e posterior encontro com a sua família biológica; d) apresentação e descrição dessas cenas, a fim de construir uma linha temporal dos acontecimentos; e e) análise das cenas por meio da psicanálise winnicottiana e referências que tratam sobre a história pregressa de sujeitos perfilhados.

Resultados e discussão

O drama filmográfico em estudo retrata a história de Saroo Brierley, junto a sua família biológica (Kamla, Guddu e Shekila) e a adotiva (Sue Brierley, John Brierley e Mantosh, papéis interpretados por Nicole Kidmam, David Wenham e Divian Ladwa, respectivamente). Esta obra é baseada em fatos originados na Índia e remonta a biografia de Saroo, um garoto de cinco anos de origem pobre, que oferece auxílio para seu irmão mais velho (Guddu) em um trabalho que visa ao sustento da família. A mãe biológica de Saroo, Kamla, exercia a atividade braçal de carregar pedras.

Guddu e Saroo chegam em uma estação de trem, perto de onde seu irmão iria trabalhar, na cidade de Khandwa, na Índia. O combinado era que enquanto Guddu trabalhasse, Saroo ficaria dormindo em um banco da estação, até que Guddu voltasse para buscá-lo. Saroo adormeceu, mas ao despertar, não avistou Guddu e saiu a procurá-lo, até adentrar em um trem, por meio do qual viajou sozinho por dias seguidos, chegando a Calcutá, cidade indiana, distante 1.600 km de Khandwa.

Na estação de Calcutá, Saroo buscou ajuda, informando aos adultos e autoridades que morava em “Ganestalay”, uma pronúncia desprovida de sentido mesmo para o cidadão indiano, porém a única forma como Saroo identificava seu lar. Com sua tenra idade e falante da língua indo-ariana hindi, distinto do que era falado em Calcutá, as pessoas não conseguiam compreendê-lo. O pequeno Saroo vivenciou muitas adversidades ao ter que morar na rua e revirar lixo para sobreviver; no entanto, sua busca pareceu terminar quando foi levado a uma instituição de acolhimento para crianças e adolescentes, e um casal australiano o adotou.

Saroo passa a residir na Tasmânia com os pais adotivos que lhe acolheram física e emocionalmente. Aos 25 anos foi para a faculdade de gestão de hotelaria e impulsionado pelos amigos e pela namorada decide retomar a busca por suas origens, montando uma estratégia por meio do *Google Earth*, aplicativo de internet, com mapas e rotas direcionadas a encontrar à famigerada “Ganestalay” da sua infância.

A fim de discutir a história pregressa de Saroo, por meio da proposta de Oliveira et al. (2019), foram selecionadas cenas emblemáticas que auxiliaram na observação dos conteúdos mais significativos relacionados a sua odisseia para casa. Foram elas: **a) As origens de Saroo; b) Em busca da gênese; e c) Retorno à família biológica.**

As origens de Saroo

A primeira parte da obra filmográfica, ocasião em que a infância de Saroo é retratada, recompõe com efeito as primeiras vivências da vida afetiva do menino com sua família biológica até o momento em que se afastou de casa com seu irmão Guddu e perdeu-se na estação de trem, fato que ocasionalmente o levou a Calcutá.

Por intermédio dessas partes do filme foi possível identificar a qualidade das relações familiares que Kamla, mãe da prole, direcionava a seus filhos, assim como a amizade estreita entre Saroo e Guddu.

A família de Saroo foi abandonada pelo genitor da prole, deixando a cargo de sua mãe Kamla a criação dos filhos. Saroo demonstra compreender as necessidades familiares à época ao se prontificar para trabalhar com Guddu, visando contribuir com as necessidades da família.

O menino vive suas primeiras experiências familiares cercado de afeto e proteção, aspectos imprescindíveis para a constituição de sua subjetividade, além disso, é demonstrado nas cenas que sua condição material incerta não o impedia de vivenciar as alegrias, junto a sua família na infância.

Winnicott (2005a) compreende que para que um ambiente possa ser suficientemente bom ao desenvolvimento humano, ele precisa suprir as necessidades da criança e oportunizá-la experiências criativas. Na dinâmica familiar de Saroo, sua família natural demonstrava preocupação com sua infância, oportunizando-o espaços de lazer, amor e cuidado, ainda que as dificuldades financeiras fossem presentes. Aspectos demonstrados pelas cenas em que, o “trabalho” ao qual Saroo desejava realizar, junto a Guddu, é permeado por momentos de brincadeiras e demonstrações de afeto de um para com o outro.

Ressalta-se que Guddu, inicialmente, não queria levar Saroo para o trabalho, no intuito de protegê-lo, mas por insistência de Saroo, acaba aceitando levá-lo.

Observa-se nas cenas a presença muito intensa de relações afetuosas entre os membros da família, demonstrações de cuidado, zelo e aliança que proporcionavam um ambiente seguro e confiável para o protagonista da história. Winnicott salienta que “quando oferecemos segurança, fazemos simultaneamente duas coisas. Por um lado, nossa ajuda livra a criança do inesperado, de um sem-número de intrusões indesejáveis e de um mundo que ainda não é conhecido ou compreendido” (WINNICOTT, 2001, p. 29).

A importância desse ambiente seguro e suficientemente bom oferece as bases essenciais para o processo de amadurecimento do indivíduo. A figura materna adapta-se de forma ativa às necessidades do bebê (WINNICOTT, 2005a). Esse ambiente descrito pelo referido autor preserva o bebê de estímulos intrusivos, os quais ele não teria ainda capacidade de suportar.

Ainda que as vivências iniciais de Saroo tenham sido caracterizadas por uma escassez material, há elementos na obra que reiteram a importância desse ambiente que o sustenta emocionalmente e que lhe oferece condições favoráveis para seu amadurecimento. Alguns deles, por exemplo, aparecem nas cenas em que a família biológica de Saroo oferece-lhe cuidados, proteção e promove brincadeiras.

Em vez desse olhar cuidadoso para as relações afetivas em famílias pobres, observa-se um movimento de culpabilização e padecimento dessas famílias, quando, por exemplo, inúmeras crianças são institucionalizadas devido à condição financeira da família (IPEA, 2003). A partir do ECA (BRASIL, 1990), torna-se proibida qualquer institucionalização de crianças e adolescentes por motivo de pobreza.

Na atualidade, Souza (2018) e Estevan, Baltor e da Silva (2020) observaram que inúmeros rompimentos de vínculos familiares se justificam pela criança “estar em situação de risco”, no entanto verificou-se que essa situação geralmente era atravessada pela pobreza. Diante disso, os autores (SOUZA, 2018; ESTEVAN; BALTOR; DA SILVA, 2020) refletem sobre o processo de

naturalização da família pobre como negligente com intuito de fomentar o processo de institucionalização.

No caso do filme *Lion*, observamos que o afastamento de Saroo de seu lar originário deu-se por um equívoco, quando Guddu, convencido pela insistência de Saroo, parte para uma madrugada de trabalho árduo e este é deixado na estação de trem, momento a partir do qual todo o drama se desenrola.

Em busca da gênese

Em uma reunião com amigos da faculdade, Saroo prova o tão famoso doce de sua infância, *jalebis*, o qual tinha o desejo de experimentar e na infância pedia ao irmão para comprar. Esse momento o faz rememorar suas origens. Na cena Saroo conta sobre sua história de vida aos amigos e influenciado por eles retoma a sua busca com o auxílio de um site localizador, que mostra o planeta Terra em diversas dimensões.

Winnicott (2008a) entende ser extremamente necessário que a pessoa adotada saiba sobre os fatos que envolvem sua adoção, para que a experiência adotiva possibilite a continuidade de seu processo de amadurecimento emocional, a partir da identificação deste com sua própria história de vida.

As cenas que se seguem mostram que mesmo na idade adulta, Saroo relembra ocasiões marcantes de sua infância na saudosa Ganestalay (nome dado por ele a sua cidade natal), quando o drama apresenta *flashes* de memórias afetivas no principal personagem da obra, e o cenário se mostra mais introspectivo. A constante busca e inquietação de Saroo pelas suas raízes é percebida em diversos acontecimentos: rompimento com a namorada; passa muitas horas e noites sem dormir diante do computador, no esquema de rotas disposto em um mural no seu quarto; distancia-se da família e dos amigos.

As lembranças que remontam o cotidiano da infância de Saroo, seja ao carregar pedras com a mãe indiana, seja ao percorrer as ruas de sua cidade natal, seja nas pueris brincadeiras com Guddu, demonstram a presença marcante da história pregressa do menino, personificando o desejo dele de retornar ao lar biológico, lugar onde foram construídas suas primeiras relações afetivas.

De acordo com Winnicott (2001), quando a criança é afastada dessas relações, “[...] o afastamento só se dá em relação à figura externa dos pais. Esse fato constitui como que um cimento da família, pois as figuras reais da mãe e do pai permanecem vivas na realidade psíquica [...]” (p. 81).

Saroo, ainda que tenha aceitado ser adotado pelo casal australiano, carregou lembranças do ambiente suficientemente bom da sua primeira infância permeado por amor e afetos. A busca por sua gênese se deu de modo sigiloso, pois, em sua concepção, a mãe adotiva não aceitaria que ele buscasse a família biológica. Machado et al. (2019) enfatizam que uma das maiores dificuldades acerca do “mito de origem da criança adotada” é o misto de idealização e verdade, haja vista a existência de lacunas na história da criança, demandando dos pais adotivos acolhimento e escuta: contar e recontar sobre as origens dos filhos. Desse modo, de acordo com Weber (1996), comumente os pais revelam a condição de adoção aos filhos; entretanto, é o desejo da criança e a abertura dos pais para conversar sobre isso que viabilizam reviver experiências angustiantes, possibilitando que a criança se sinta pertencente à família e ao ambiente que a cerca. Os filhos por adoção, por meio de um acordo simbólico com seus pais, podem esconder essa necessidade. Existe, como afirma Weber (1996) o medo dos pais adotivos de que o filho volte para a família de origem; e, ao mesmo tempo, os filhos têm medo de falar sobre seus desejos de conhecer a família biológica para não magoar seus pais.

Na obra filmográfica em estudo, Saroo Brierley expressava reminiscências sobre sua infância e questões ainda vagas e incompletas em sua história, mas ao contrário do que o protagonista imaginava sobre as atitudes dos pais adotivos, estes não impediram que suas dúvidas e questões fossem buscadas e respondidas. Para o casal Sue e John Brierley, não havia enigma quanto à origem do seu filho Saroo, tampouco medo em produzir uma narrativa que contemplasse as necessidades do infante.

Destarte, em uma das cenas em conversa com Sue (mãe adotiva), ela afirma que a adoção foi opção do casal e não uma impossibilidade biológica, explicando que a atitude visou ao acolhimento de Saroo e Mantosh (irmão adotivo). A conversa ocorreu após Sue perceber o distanciamento de Saroo, o qual, em momento posterior, compartilhou com ela sua incansável busca, ratificando o quanto esse encontro com sua origem biológica significava para ele. Na ocasião,

afirma que sempre desejou falar sobre isso, mas acreditava que Sue não entenderia essa necessidade. No entanto, Sue acolhe o desejo de Saroo, abraçando-o e desejando que ele encontre sua mãe biológica, para que ela possa vê-lo. Winnicott (2008a) orienta que, quem adota precisa necessariamente estar preparado para assegurar e sustentar o amadurecimento emocional do filho, mediante acessibilidade dele a sua história de origem.

Observamos que Saroo pôde ser acolhido pelos pais adotivos em seu desejo pela busca da família biológica, porém, de acordo com Machado et al. (2019), não é fácil para os pais adotivos terem que lidar com as questões advindas da dupla filiação. Segundo Machado (2014), em sua pesquisa, os pais adotivos temem ter contato com a história inicial dos filhos tendo em vista a existência da fantasia de deslealdade, rejeição, abandono e retorno ao lar biológico, por parte dos adotados. De acordo com a autora (2014), o sentimento de impotência frente ao acesso a essa história pode ter como consequência o apagamento da história inicial da criança, prejudicando os processos de constituição psíquica do adotado.

Diante disso, Albuquerque (2016) enfatiza que o primeiro passo a ser dado seja pensar a história originária da pessoa adotada como essencial a todo o processo de adoção, de modo que se preze por não negligenciar esse conteúdo. Nessa perspectiva, Dantas e Ferreira (2015) assinalam que os adotantes precisam praticar a renúncia a si mesmo visando ao cuidado para com a criança, escuta e compreensão de suas angústias, proporcionando espaços para o diálogo expressivo, sincero e sólido, seja sobre dificuldades, inseguranças, quanto sobre a história de vida de quem se adota.

Retorno à família biológica

Ao encontrar sua cidade natal no mapa, Saroo percebe que sempre pronunciou errado o nome. Depara-se com a nomenclatura real *Ganeshe Talai* e não com a pronúncia *Ganestalay*. Sabendo disso, o jovem decide viajar até a cidade indiana de Khandwa.

Saroo percorre grande distância para retornar ao seu lar de origem, mas ao chegar encontra sua casa abandonada. Solicita informações nos arredores sobre sua mãe Kamla e recebe a notícia de que ela ainda faz parte daquela comunidade na esperança de que um dia ele voltasse, mas reside em outra casa.

O reencontro com sua família é emocionante, coroado com abraços e demonstrações do afeto nunca perdido. Na ocasião, ele descobre que Guddu faleceu ainda jovem e é reapresentado à Shekila (sua irmã mais nova). As pessoas da vizinhança se aglomeram em torno da família e a ovacionam. Essas cenas trazem à tona o clímax do drama, as expectativas de Saroo e a alegria do reencontro.

Após esse momento, o então jovem Saroo, comunica-se com sua mãe adotiva e a informa que suas expectativas e dúvidas acerca de sua família biológica foram atendidas, ao mesmo tempo que agradece por todo carinho, cuidado e amor dispensado a ele.

No final do filme, são passadas imagens da real história, com fotos da infância e da família adotiva de Saroo, assim como o encontro entre as duas mães, permeado de abraços e beijos de Kamla (mãe biológica) e Sue (mãe adotiva), como forma de agradecimento pelos cuidados dispensados a Saroo, tanto no início de sua vida quanto no decorrer dela.

Finamori e Silva (2019) discutem que o imaginário social de família nuclear como único modelo familiar e mais adequado é um dos motivadores para que a família biológica e família adotiva comumente não se unam. No entanto, pais que se permitem compreender a adoção como mais um modo de constituição familiar, por meio da validação da existência de uma família de origem, possibilita aos seus filhos a experiência de ter, conhecer e amar a mais de uma mãe e um pai.

Vale frisar que todos os momentos relacionados ao movimento de Saroo em busca de suas origens foram incentivados e acolhidos por seus pais adotivos. Essa atitude foi fundamental no processo de amadurecimento do protagonista. Sua família adotiva foi suficientemente boa ao estar disponível emocionalmente e ao atender às suas necessidades física, afetiva e emocional.

O filme conduz uma ideia interessante de parentalidade adotiva na figura do casal Sue e John. Ambos são evidenciados pelo produtor do drama, no relato dessa história verídica, como pais que encontraram um caminho satisfatório e fecundo para a construção da filiação, quando a adoção para eles mesmo antes de sua concretização, já significava um objetivo de vida, uma escolha. A forma como a adoção foi vivenciada pelos pais de Saroo, pode ter facilitado a compreensão de Sue acerca do desejo do filho em reencontrar o primeiro colo materno. Não menos, Sue apresentava-se segura diante do desejo expresso pelo filho; segurança esta possivelmente permeada pela existência de um afeto constituído e consolidado entre mãe e filho por adoção. Machado, Feres-Carneiro e Magalhães (2015) expressam que a contemporaneidade traz outros tipos de famílias, elevando a valorização dos laços afetivos na construção da parentalidade e para Sue isso era o suficiente.

Considerações finais

Por meio deste trabalho foi possível compreender e refletir sobre a história pregressa da criança adotada em seu processo de constituição da subjetividade, por meio do filme *Lion: uma jornada para casa*. Observou-se que as primeiras experiências familiares afetivas imprimem marcas significativas na constituição da subjetividade do indivíduo, percebidas no desenvolvimento de toda obra e personificada na biografia de Saroo.

Percebeu-se também o contexto do próprio cotidiano da infância de Saroo, menino pobre, que vivencia a escassez na satisfação de suas necessidades materiais, mas não é impedido de encontrar acolhimento e laços de afeto congruentes com suas necessidades psíquicas. O ambiente suficientemente bom, possibilitado no início da vida do protagonista, foi fundamental para seu processo de amadurecimento emocional.

Reflete-se ainda sobre o alicerce emocional constituído na primeira infância do menino e que culmina no seu incessante desejo de retornar ao primeiro colo materno, ainda que distanciado por longos 25 anos. Ademais, constatou-se neste trabalho a qualidade das relações de Saroo com a família adotiva,

ambiente que também lhe proporcionou segurança e os cuidados indispensáveis à continuidade de ser.

Referências

- ALBUQUERQUE, C. M. M. de. *O processo de filiação de crianças maiores aos pais adotivos*. 2016. 92 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Universidade Católica de Pernambuco, Recife-PE, 2016.
- ALVES, J. K. de; HUEB, M. F. D.; SCORSOLINI-COMIN, F. Desenvolvimento emocional de crianças que vivenciaram o processo adotivo: revisão integrativa da literatura. *Contextos clínicos*, São Leopoldo-RS, v. 10, n. 2, 2017. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cclin/v10n2/v10n2a12.pdf>. Acesso em: 27 maio 2020.
- BRASIL. Lei 8.069. *Estatuto da Criança e do Adolescente*, 13 de julho de 1990. Casa Civil, Brasília-DF. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8069.htm. Acesso em: 27 maio 2020.
- DANTAS, F. S. S.; FERREIRA, S. P. A. Adoção tardia: produção de sentidos acerca da paternagem e filiação em uma família homoafetiva. *Temas em Psicologia*, Ribeirão Preto-SP, v. 23, n. 3, 2015. Disponível: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X2015000300006. Acesso em: 13 abr. 2019.
- DIAS, F. C. de S. C. *A adoção de crianças maiores e a construção do vínculo familiar*. 2017. 142 f.. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Psicologia, Uberlândia-MG, 2017.
- ESTEVAN, C. M.; BALTOR, L. V.; DA SILVA, R. B. Serviços de acolhimento institucional infanto-juvenil: desafios históricos e possibilidades de atuação do psicólogo. *Revista Mosaico*, v. 11, n. 1, 2020. Disponível em: <http://editora.universidadedevassouras.edu.br/index.php/RM/article/download/2274/1369/>. Acesso em: 11 out. 2020.
- FINAMORI, S.; SILVA, A. B. M. da. Identidade e pertencimento: Grupos de apoio à adoção e direito às origens. *Revista Sexualidade, Saúde e Sociedade*,

- Rio de Janeiro-RJ, n. 33, 2019. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1984-64872019000300295&script=sci_arttext. Acesso em: 26 jun. 2020.
- INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA (IPEA). Levantamento nacional de abrigos para crianças e adolescentes. 2003. Brasília: Autor. Disponível em: <http://portaldovoluntario.v02v.net/documents/0000/0189/109726162757.pdf>. Acesso em: 01 out. 2010.
- MACHADO, Rebeca Nonato. *Parentalidade e filiação adotivas: o que revelam e o que ocultam as narrativas dos pais*. 2014. 172 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, 2014.
- MACHADO, R. N.; FERES-CARNEIRO, T.; MAGALHÃES, A. S. *Parentalidade adotiva: contextualizando a escolha*. *Psico*, Porto Alegre, v. 46, n. 4, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-8623.2015.4.19862>. Acesso em: 30 jun. 2020.
- MACHADO, R. N.; FÉRES-CARNEIRO, T.; MAGALHÃES, A.; MELLO, R. O mito de origem em famílias adotivas. *Psicol. USP*, São Paulo-SP, v. 30, 2019. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642019000100202&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 20 jul. 2020.
- OLIVEIRA, A. A. S.; FERNANDES, D. C.; SARMENTO, M.; NASCIMENTO, M. G.; PEREIRA, M. B.; MENEZES, S. K. O. As infâncias e crianças na filmografia de dramas. In: *Congresso Ibero-Americano de Investigação Qualitativa*, Ata: Investigação Qualitativa em Educação, v. 1, 2019. Disponível em: <https://proceedings.ciaiq.org/index.php/CIAIQ2019/article/view/2082>. Acesso em: 27 maio 2020.
- PEITER, C. Resenha do livro: adoção: vínculos e rupturas: do abrigo à família adotiva. *Jornal de psicanálise*, São Paulo – SP, v. 45, n. 82, 2012. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352012000100018. Acesso em: 20 jul. 2020.
- SCHETTINI, S. S. M.; AMAZONAS, M. C. L. de Almeida; DIAS, C. M. S. B. Famílias adotivas: Identidade e diferença. *Revista Psicologia em Estudo*,

Maringá-PR, v. 11, n. 2, 2006. Disponível em: www.scielo.br/pdf/pe/v11n2/v11n2a06.pdf. Acesso em: 27 maio 2020.

SOUZA, M. M. B. da P. *Pobreza e acolhimento institucional de crianças e adolescentes na cidade de Belém*. 2018. 66 f. Dissertação. (Mestrado em Segurança Pública). Programa de Pós-Graduação em Segurança Pública, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém-PA, 2018.

VALANDRO, E.; BAUMKARTEN, S. T. Filhos/as adotivos/as, quando relevar este segredo. *Revista Percursos*, Florianópolis-SC, v. 14, n. 27, 2013. Disponível em: www.periodicos.udesc.br/index.php/percursos/article/download/.../3019. Acesso em: 27 maio 2020.

WEBER, L. N. D. Famílias adotivas e mitos sobre o laço de sangue. *Jornal Contato*. Curitiba-PR, n. 79, 1996. Disponível em: http://www.nac.ufpr.br/wp-content/uploads/2016/07/1996_Familias_adotivas_e_mitos_sob_relacoes_de_sangue.pdf. Acesso em: 9 out. 2020.

WINNICOTT, D. W. Duas crianças adotadas. In: WINNICOTT, D. W. *Pensando sobre crianças*. Porto Alegre: Artmed, 2008, p. 115-125.

WINNICOTT, D. W. A adolescência de crianças adotadas. In: WINNICOTT, D. W. *Pensando sobre crianças*. Porto Alegre: Artmed, 2008a, p. 131-142.

WINNICOTT, D. W. Sobre a criança carente e de como ela pode ser compensada pela vida familiar. In: WINNICOTT, D. W. *A família e o desenvolvimento individual*. 3. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 193-212.

WINNICOTT, D. W. Fatores de integração e desintegração da vida familiar. In: WINNICOTT, D. W. *A família e o desenvolvimento individual*. 3. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2005a, p. 59-72.

WINNICOTT, D.W. *A família e o desenvolvimento individual*. 4. ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2001. 248 p.

Adolescência e a busca do *self*: sobre o retorno de *Alice no País das Maravilhas*

Heliane de Almeida Lins Leitão

O filme *Alice in Wonderland* (2010), Direção de Tim Burton, é uma adaptação da obra de Lewis Carroll, publicada originalmente em 1865, apontada como uma das produções literárias mais influentes e populares do mundo. O clássico de Carroll é considerado um marco inovador na literatura infantil, por apresentar um estilo distinto dos contos de fadas, especialmente por incluir uma crítica ao mundo dos adultos (SEVCENKO, 2009), num enredo que retrata medo e angústia no universo infantil (BIRMAN, 2016).

Tendo sido objeto de inúmeros estudos e releituras literárias, poéticas e fílmicas, a versão de 2010 apresenta um contexto diverso da narrativa original. O filme faz uma projeção ao futuro, apresentando Alice na adolescência, retornando ao País das Maravilhas, anos depois da sua primeira visita. Vários personagens, lugares e experiências da viagem da infância são revisitados, mas não de forma igual. O filme dirigido por Burton nos permite, portanto,

analisar a experiência de Alice na aventura transformadora da adolescência e na resultante emergência da pessoa adulta.

Diferentemente da narrativa de Carroll, os pais de Alice aparecem como personagens nessa versão da história. O filme começa com um *flashback* de uma cena da infância de Alice em diálogo com seu pai, após ter tido um pesadelo:

- *O senhor acha que eu estou ficando maluca?*
- *Eu acho que sim, você está maluca [...], mas eu vou lhe contar um segredo: as melhores pessoas são assim. É apenas um sonho, Alice.*

Essas falas, que irão se repetir no diálogo de Alice com o Chapeleiro, mostram seu espírito imaginativo e questionador de si mesma, herdado do pai. O filme informa que seu pai lhe ensinou a pensar em seis coisas impossíveis diariamente, antes do café da manhã, como meio de fortalecer sua autoconfiança e crença no impossível. Sabemos que Alice foi uma criança curiosa, imaginativa e questionadora. O filme atribui uma importância central ao seu pai no desenvolvimento de sua curiosidade, capacidade crítica e inventividade. Sua identificação com o pai é destacada na narrativa, principalmente no seu desejo de realizar o projeto paterno de embarcar numa audaciosa viagem de negócios, efetivamente empreendida no final do filme.

Agora, aos 19 anos de idade, seu pai está morto e Alice se depara com expectativas familiares e sociais sobre sua entrada na vida adulta, especialmente em relação ao pedido de casamento de um jovem lorde (Hamsh), considerado um “partido perfeito”. Em contraste com sua admiração pelo pai, o filme mostra tensões e distanciamento na relação de Alice com a mãe, na medida que questiona, de forma debochada, as preocupações maternas com trajes e etiquetas femininas. Embora ela esteja surpresa e não demonstre afeição por Hamsh, um rapaz desinteressante e excessivamente conformado às regras, sua mãe e sua irmã mais velha esperam que aceite o pedido, correspondendo à expectativa social para moças de sua idade. A irmã tenta, inclusive,

convencê-la de que o casamento seria melhor do que ficar solteirona como tia Hermógene, que acabou “maluca”.

Numa festa com muitos convidados, no momento solene do pedido de casamento, Alice não sabe o que responder, pede licença e sai correndo. Foge, seguindo o Coelho Branco apressado que perseguiu uma vez na infância, embora não se lembre dele nem do País das Maravilhas. Entra na toca do Coelho e desaparece da cena social constrangedora, na qual experimentou a angústia da dependência e indecisão diante das expectativas externas.

Aonde vai Alice ao seguir o Coelho Branco? O que significam sua fuga e isolamento, no momento crucial de afirmar seu desejo e escolher seu destino? Essa história de Alice ilustra a aventura necessária a cada adolescente, no sentido de mergulhar no cerne de si mesmo, de onde poderá fazer escolhas com autonomia, sem sucumbir aos anseios externos.

A viagem de Alice ao País das Maravilhas ou, no original inglês, *Wonderland*, remete a duas compreensões possíveis que se sobrepõem na obra de Carroll. O substantivo *wonder* pode ser traduzido como “maravilha”, enquanto o verbo *to wonder*, significa “imaginar”. Desse modo, Alice embarca numa viagem à terra das maravilhas ou da imaginação, onde tudo é possível. Ao cair profundamente no buraco, Alice retorna ao País das Maravilhas que representa seu mundo interno, enquanto os vários personagens que ali encontra interpretam partes de si mesma que dialogam entre si. O cerne da aventura de Alice está na sua capacidade de brincar e na busca incansável de descobrir quem é e o que quer. Em diálogo com Winnicott, vamos seguir Alice, buscando entender como ela recorre ao brincar imaginativo como meio de mergulho em seu mundo interno, de modo a descobrir seu verdadeiro *self*. Como o senso de *self* é constituído no contexto de relacionamentos interpessoais, os encontros de Alice com os diversos personagens são centrais nessa aventura.

Alice em busca de si mesma

[...] o adolescente é essencialmente um isolado (WINNICOTT, 2005, p. 118).

A adolescência é, especialmente, um processo de isolamento, associado à busca da identidade pessoal e à necessidade de sentir-se real (WINNICOTT, 2005, 1975). Segundo Winnicott, na adolescência “tudo está em suspenso”, pois o adolescente não sabe bem quem é, nem em que (ou em quem) se tornará (2005, p. 123), situação de incerteza que suscita um sentimento de irrealidade. O adolescente anseia por descobrir quem é, achar um sentimento de existir, de ser alguém real e verdadeiro. Em sua recusa a identificar-se com o adulto, pois isso coloca em risco sua identidade particular, revela sua força pessoal e capacidade de criar algo. A postura questionadora e, por vezes, rebelde, pode produzir uma saudável e valiosa experiência de sentir-se real.

Winnicott considera o isolamento adolescente semelhante ao vivenciado pelo bebê, no sentido de preservar o *self* mais central (1990). O conceito de *self* é fundamental na teoria do desenvolvimento emocional de Winnicott. Enquanto o verdadeiro *self* se refere a existir, o falso *self* tem a ver com reagir ao ambiente, remetendo à parte do indivíduo orientada para o mundo externo e social (WINNICOTT, 1983). Em condições de saúde emocional, uma certa adaptação ao ambiente é necessária e o verdadeiro *self* faz concessões, mas sem renunciar completamente à sua espontaneidade e criatividade. Quando o indivíduo se submete demasiadamente às exigências do ambiente, experimenta a angústia que ameaça a expressão de seu verdadeiro *self* e teme não alcançar a realização de suas possibilidades pessoais. Se as condições ambientais inibem a expressão do verdadeiro *self*, são organizadas defesas que abrandem a angústia e garantam a sobrevivência psíquica. O falso *self* protege o verdadeiro *self* contra a exploração e o aniquilamento, mas assume características patológicas quando a submissão às demandas externas prevalece, inviabilizando o viver espontâneo e criativo.

O principal trabalho psíquico de Alice nessa aventura é descobrir quem ela é realmente, ou seja, encontrar seu verdadeiro *self*. As constantes mudanças

de tamanho e a busca do “tamanho apropriado” em cada ambiente, são metáforas poderosas para traduzir a aflição implicada nas alterações subjetivas impostas pelo processo de crescimento. A angústia e os questionamentos que acompanham Alice em sua incerteza sobre quem é atravessam todo o filme e são explicitados ao longo de vários diálogos dela com os personagens: “– Eu não tenho a intenção de ser a Alice errada...”.

Quem é Alice? Qual a Alice certa (ou verdadeira)? A Alice adolescente é diferente da criança? A verdadeira Alice é maluca?

A lagarta (Absolem) estabelece diálogos questionadores com Alice acerca de quem ela é, pois apenas depois de descobrir “quem é”, ela estará perto de ser ela mesma e resolver seus dilemas. O encontro com o Gato Inglês (Cheshire) retoma a dimensão da incerteza sobre quem Alice é e o que quer, como explicitado no diálogo: “– É melhor seguir seu caminho...” “– Que caminho?”.

Os diálogos com o Chapeleiro são particularmente importantes na descoberta de si mesma, pois ele é o personagem mais empático com Alice, representando o que há de mais profundo nela. Apesar de ela estar diferente da menina da primeira aventura, o Chapeleiro a reconhece imediatamente, afirmando que a reconheceria em qualquer lugar, pois ela é “a mesma”. De forma distinta de outros personagens, o Chapeleiro é capaz de entrar em contato com a verdadeira Alice, reconhecendo-a em sua essência, apesar das mudanças aparentes.

Entretanto, o Chapeleiro aponta mudanças em Alice, ao afirmar que “ela era muito mais ‘muitas’”, que perdeu sua “muiteza”. O sentido de “muiteza” pode ser entendido como a coragem, força e riqueza interna de Alice, que parece depauperada e precisa ser recuperada para que enfrente os desafios em seu caminho. Alice precisa de toda sua autoconfiança e força para aceitar seu destino descrito no oráculo, de matar o poderoso dragão Jaguadarte e, assim, destronar a tirana e cruel Rainha Vermelha. Mas ela não deverá fazer isso por submissão às pressões externas, nem para agradar ninguém, mas apenas quando for capaz de fazer essa escolha e assumir seu destino.

O mundo subterrâneo do País das Maravilhas torna-se repleto de tensões, perigos, ataques e perseguições a Alice, pois estando destinada a matar o Jaguadarte, dragão dominado pela Rainha Vermelha, torna-se sua inimiga.

Ao longo da aventura, Alice se recusa a aceitar tal destino, pois “não pode matar”: “Eu não mato, pode tirar essa ideia da sua mente”, diz Alice ao Chapeleiro. Mas, para ser ela mesma, Alice precisará reconhecer e usar sua agressividade e perícia para matar o dragão e destronar a força tirana e impiedosa que ameaça a vida no seu mundo subterrâneo. Para salvar seu mundo interno, devastado pelo medo e submissão aos padrões impostos sob o domínio da Rainha Vermelha que exige adaptação incondicional, é preciso matar.

Ao final do filme, Alice aceita o desafio, toma a espada e corta a cabeça do Jaguadarte, restituindo o trono à Rainha Branca, amada por todos. Como entender o sentido desse desafio inscrito no destino de Alice, como imperativo em sua aventura de tornar-se adulta?

Alguém precisa morrer

Na fantasia inconsciente total, própria do crescimento na puberdade e na adolescência, há a morte de alguém (WINNICOTT, 1975, p. 196, grifo do autor).

A adolescência é descrita por Winnicott (1975) como período do processo de amadurecimento que compreende a puberdade e suas inerentes mudanças sexuais, quando emerge a potência pulsional adulta com novas possibilidades de realização. Além da intensidade dos impulsos sexuais, a força física, astúcia e perícia alcançadas na adolescência abrem novas modalidades de expressão da agressividade e destrutividade. Segundo Winnicott, “na fantasia inconsciente, crescer é, inerentemente, um ato agressivo” (1975, p. 195). Crescer implica lidar com o desejo de dominância e de ocupar o lugar do adulto, especialmente das figuras parentais, podendo ser vivenciado como uma experiência violenta de busca de autonomia, que implica a morte, ainda que simbólica, dos rivais. Portanto, a adolescência geralmente é um período de relativa turbulência e reativação de conflitos infantis, cujo desfecho depende da história prévia e do padrão constituído de defesas e tolerância ao conflito, incluindo aspectos inconscientes e conscientes (2005, 1975).

A recusa a se submeter às expectativas sociais, afastando-se da identificação com sua mãe, exige de Alice uma boa dose de coragem e agressividade. É na aventura vivida em seu mundo subterrâneo que ela encontrará confiança em sua potência e capacidade para defender sua vida e verdadeiro *self*. No seu último diálogo com a lagarta, Alice afirma sua identidade e lembra de sua primeira visita ao País das Maravilhas, concluindo que “nada disso foi um sonho..., foi uma lembrança... Esse lugar existe”. Tal descoberta muda completamente sua perspectiva, pois o País das Maravilhas (onde tudo é possível) existe e ela pode confiar em sua força interna e imaginação: “Eu posso matar o Jaguadarte”.

Como adolescente, Alice descobre a potência de sua força, astúcia e perícia contra o inimigo, que lhe garantem a vitória. Ao conhecer seu destino, Alice se defronta com medo, culpa e angústia em relação a usar seu ódio e capacidade agressiva em favor de si mesma e do que valoriza. Finalmente, ao confrontá-los e vencê-los, revela seu desejo de dominância e resistência à submissão. Ao cortar a cabeça do Jaguadarte, mata seus próprios medos e reequilibra seu mundo subjetivo. Vencendo a Rainha Vermelha, Alice destrona a figura materna impiedosa internalizada, dando lugar ao reino de bondade e tolerância sob o governo da Rainha Branca. Enfim, na determinação em lutar pelo seu mundo interno, ela recupera sua “muita” e riqueza interior, necessárias para assumir sua vida na realidade, com autonomia e criatividade. O sangue do dragão é sua recompensa e lhe possibilitará voltar para casa, se essa for a sua escolha.

Entre a loucura sã e a sanidade maluca

[...] somos de fato pobres se formos apenas sãos (WINNICOTT, 1993, p. 225).

A riqueza interna e imaginativa de Alice remete à loucura que existe nela, representada principalmente pelo Chapeleiro. É no encontro com ele que as dúvidas sobre sua sanidade mental se aprofundam e sua “loucura” é,

finalmente, integrada ao seu verdadeiro *self*. Afinal, Alice teria que ser meio louca para sonhar com ele:

- *Você também tem que ser meio louca pra sonhar comigo.*
- *Então, eu devo ser. Vou sentir sua falta quando eu acordar.*

O encontro de Alice com sua parte insana é constituinte da descoberta de si mesma. Segundo Winnicott (1975a), há uma tênue distinção entre saúde e doença emocional, condições que se sobrepõem em um campo fluido de imprecisão, entrelaçamento e permuta. Segundo ele, o adoecimento e o sintoma podem sinalizar saúde, enquanto sinais de suposta sanidade; podem evidenciar doença, principalmente na infância e adolescência. Além disso, Winnicott afirma que “os padrões que se manifestam no adolescente normal têm relação com os que se manifestam em vários tipos de distúrbio mental” (2005, p. 124). Daí a dificuldade clínica e diagnóstica em relação ao que é saúde e adoecimento emocional na adolescência.

Se a criatividade excessiva se aproxima da loucura, o apego exagerado à realidade revela pobreza doentia da vida imaginativa e criatividade. Para Winnicott, a capacidade para um estado de não integração, que ocorre durante o repouso, relaxamento e sonho, faz parte da vida mental saudável:

É frequente presumir-se que, na saúde, o indivíduo encontra-se sempre integrado, vivendo dentro do próprio corpo e sentindo que o mundo é real. No entanto, muito do que chamamos sanidade é, de fato, um sintoma, carregando dentro de si o medo ou a negação da loucura, o medo ou a negação da capacidade inata de todo indivíduo de estar não-integrado, despersonalizado e sentindo que o mundo não é real. A falta de sono em quantidade suficiente produz tais efeitos em qualquer pessoa (WINNICOTT, 1993, p. 225).

Ao longo do filme, o tema da loucura é o fio condutor da aventura de Alice. É a sua capacidade de uma loucura “sã” (“as melhores pessoas são assim”) que

a permite entrar no País das Maravilhas (*wonder* = imaginação) e viver uma aventura pessoal e impossível no mundo real. Ao final, porém, Alice retorna do País das Maravilhas para a realidade, como opção para não se submeter completamente ao seu mundo interno e enlouquecer. No último diálogo com o Chapeleiro, ele a convida a ficar para sempre, mas ela faz sua escolha de compromisso e investimento na realidade externa.

Atraída pela ideia de ficar, mas convencida pela necessidade de partir, levando a memória desse lugar ao qual poderá eventualmente retornar, Alice completa o trabalho de integração do seu mundo subjetivo com a realidade:

- *Você podia ficar.*
- *Que ideia! Uma ideia maluca e maravilhosa, mas eu não posso, existem perguntas que eu tenho que responder, coisas que devo fazer... eu voltarei antes do que você pensa.*
- *Não se lembrará de mim.*
- *É claro que eu lembrarei, como posso esquecer?*

Da dependência à autonomia

- *Esse sonho é meu, eu vou decidir para onde ir a partir de agora... eu faço o meu destino (Alice, em ALICE no País das Maravilhas, 2010).*

Uma característica do comportamento adolescente é a oscilação entre uma posição de independência rebelde e dependência regressiva em relação aos pais, ao ambiente e à sociedade (WINNICOTT, 2005), rumo ao alcance de relativa autonomia e capacidade de autocuidado no final desse período. Além disso, a imaturidade é natural, essencial e saudável na adolescência. O adolescente é imaturo no sentido de sua tendência à impulsividade e

impossibilidade de assumir plenamente as consequências de seus atos com responsabilidade.

A imaturidade é uma parte valiosa da adolescência que precisa ser sustentada pelo ambiente, pois nela estão as fontes de liberdade, espírito crítico e contribuição inovadora dos jovens à sociedade, a qual precisa ser abalada pelas aspirações daqueles que não são responsáveis (WINNICOTT, 1975a, p. 198).

A aventura de Alice resulta no seu amadurecimento e aquisição de autonomia e determinação em decidir os rumos de seu destino. Com a roupa suja e amarrotada, Alice sai da toca do Coelho e volta à cena da festa, afirmando que caiu num buraco e bateu a cabeça. Correndo o risco de ser tomada por louca, ela declara autoconfiante sua recusa ao pedido de Hamsh e diz à mãe que encontrará um caminho próprio para sua vida. Rejeitando o pedido de casamento, ela encontra uma saída autônoma para seu dilema e aposta, criativamente, num projeto de viagem em busca de aventura e realização. Se despede dos convidados dançando o “passo maluco” aprendido com o Chapeleiro, como sinal inequívoco de seu triunfo e despreocupação com o julgamento das outras pessoas.

Considerações finais

– Se você conhecesse o Tempo tão bem quanto eu – disse o Chapeleiro – não diria que ele é uma coisa. Ele é uma pessoa (CARROLL, 2009, p. 83).

Essa aventura de Alice no País das Maravilhas retrata, de forma encantadora, o percurso adolescente de transformações subjetivas necessárias ao processo de tornar-se adulto. Sua viagem pode ser comparada a um processo de análise, no qual ela questiona a si mesma e aos seus personagens, sobre quem é, o que quer e o que pode. Dialogando com as diversas faces de si mesma, Alice elabora sua ambivalência afetiva e completa o trabalho de

integração de si mesma, atribuindo sentido à sua “loucura”, superando a dependência e submissão a demandas externas.

O País das Maravilhas de Carroll (2009) pode ser considerado uma metáfora do espaço potencial descrito por Winnicott (1975b). Uma área psíquica intermediária, que não é interna nem externa, mas constituída pela sobreposição do mundo subjetivo e da realidade compartilhada. O espaço potencial é o lugar do brincar criativo, onde a imaginação se utiliza dos elementos encontrados no ambiente externo. Não por acaso, personagens do País das Maravilhas apresentam semelhanças com, ou remetem a, criaturas e pessoas do mundo real de Alice.

Em Winnicott, a experiência no espaço potencial é oportunidade para a integração do mundo interno, possibilitando o gesto criativo na realidade. O retorno de Alice ao seu mundo interno mais pessoal, foi condição necessária para o reencontro consigo mesma e para a descoberta das novas possibilidades adolescentes, permitindo a emergência de seu verdadeiro *self* e do viver criativo.

Para Winnicott (2005), a superação da turbulência vivida na adolescência depende de um processo gradual de amadurecimento, no qual o tempo tem um papel essencial. É preciso esperar (e não apressar) o desenrolar desse processo para que seja bem-sucedido, resultando na emergência da pessoa adulta. Alice “pediu licença” ao mundo e se ausentou, temporariamente, do cenário social para viver seu processo transformador em isolamento. Ao retornar, mostrou-se suficientemente adulta para afirmar seu desejo e estabelecer novas bases relacionais com as pessoas e com o mundo.

Não admira a afirmação de Adam Phillips (1988) de que a escrita de Winnicott é distinta da tradição psicanalítica e, curiosamente, frequentemente se assemelha a de Lewis Carroll.

Referências

ALICE no país das maravilhas. Direção: Tim Burton, Estados Unidos, Disney, 2010. (109min).

- BIRMAN, Joel. Inconsciente e desejo na escrita do infantil: uma leitura de “Alice no país das maravilhas” e de “A travessia do espelho”, de Lewis Carroll. *Tempo Psicanalítico*, Rio de Janeiro, v. 48.2, p. 47-67, 2016. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382016000200004&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 30 set. 2020.
- CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução Nicolau Sevcenko. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 168p.
- PHILLIPS, Adam. *Winnicott*. London: Fontana Press, 1988. 180 p.
- SEVCENKO, Nicolau. O País das Maravilhas e o Reino das Marmotas. In: Carroll, Lewis, *Alice no País das Maravilhas*. Tradução Nicolau Sevcenko. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 168p.
- WINNICOTT, Donald W. Desenvolvimento emocional primitivo. In: *Da Pediatria à Psicanálise: textos selecionados*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. p. 123-134. (Obra originalmente publicada em 1945).
- WINNICOTT, Donald W. Distorção do ego em termos de falso e verdadeiro “self”. In: Winnicott, D. W. *O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional*. Porto Alegre: Artmed, 1983. p. 128-139. (Obra originalmente publicada em 1960).
- WINNICOTT, Donald W. Adolescência: transpondo a zona das calmarias. In: Winnicott, D. W. *A família e o desenvolvimento individual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 115-128. (Obra originalmente publicada em 1961).
- WINNICOTT, Donald W. Comunicação e falta de comunicação levando ao estudo de certos opostos. In: *O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990. p. 163-174. (Obra originalmente publicada em 1963).
- WINNICOTT, Donald W. Conceitos contemporâneos de desenvolvimento adolescente e suas implicações para a educação superior. In: Winnicott, D. W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975a. p. 187-203. (Obra originalmente publicada em 1971).
- WINNICOTT, Donald W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975b. 208p. (Obra originalmente publicada em 1971).

Reflexões sobre adolescência no filme *Hoje eu quero voltar sozinho*

*Paula Orchiucci Miura
Alana Madeiro de Melo Barboza
Kedma Augusto Martiniano Santos
Joelma Correia de Sena*

Introdução

Adolescência configura-se como um período singular na vida de um indivíduo e situa-se entre a infância e a vida adulta. Com base no referencial psicanalítico sobre adolescência, “[...] esta é uma fase que precisa ser efetivamente vivida, e é essencialmente uma fase de descoberta pessoal. Cada indivíduo vê-se engajado numa experiência viva, num problema do existir” (WINNICOTT, 2018, p. 115). Essa fase é demarcada pelas mudanças físicas da puberdade, não obstante a adolescência está para além das transformações

biológicas, pois implica crescimento, maturidade, contudo isso demanda tempo, e enquanto os adolescentes estão nesse crescimento, a responsabilidade assumida pelos pais faz-se necessária (WINNICOTT, 2019a).

Ressalta-se que as transformações físicas provenientes da puberdade e as mudanças psicossociais da fase da adolescência atrelam-se entre si. Assim sendo, a adolescência é uma fase marcada por construção e conquista da subjetividade e individualidade do indivíduo (MACEDO; AZEVEDO; CASTAN, 2012).

Um aspecto relevante quanto à adolescência refere-se ao ambiente, que segundo Winnicott (2018), a relação do indivíduo com o ambiente é muito importante para o alcance de um desenvolvimento considerado satisfatório (WINNICOTT, 2007). De acordo com o autor, apesar de o ambiente não ser determinante, é constituinte, faz diferença e imprime possibilidades de desenvolvimento. É importante ressaltar que o ambiente não diz respeito necessariamente a um local físico, mas a algo ou alguém que o indivíduo esteja em constante contato.

Para continuarmos refletindo sobre a temática da adolescência, convidamos o leitor para trilhar um caminho a partir da arte, visto ser uma das muitas formas de lidar com a dimensão do sensível. A arte aqui tida como base é o cinema, considerado a sétima arte e contemporâneo da Psicanálise.

Mas, para além da psicanálise e o cinema serem contemporâneos, ambos se aproximam pela possibilidade de contribuição com a constituição do sujeito, assim como a possibilidade de significação e ressignificação de conceitos, hábitos e valores (GURSKI; BARROS; STRZYKALSKI, 2019; DUARTE; CARLESSO, 2019). Isso se dá devido ao fato de o cinema não só representar a realidade cultural, mas, assim como a psicanálise, dialogar com o sujeito a partir da identificação com personagens e situações, o que possibilita efeitos subjetivantes. Nesse sentido, essa arte pode ser potencializadora ao permitir que o sujeito vivencie fantasias, o que aproxima o cinema de uma dimensão onírica, e, ao mesmo tempo, possibilita reflexões e discussões acerca das subjetividades e das relações que permeiam a sociedade.

A partir de tais questões, optou-se pelo filme *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014), para discutir elementos relacionados à adolescência, primeiramente,

por ser um filme de origem brasileira, o que possibilita uma maior relação com a realidade e experiências vivenciadas no país. Segundo, pois o filme aborda a vivência de um adolescente de forma realista, com características que podem ser consideradas pontos essenciais da experiência de ser adolescente, o que possibilita maior riqueza na discussão desta temática. Diante do exposto, esse capítulo objetivou identificar e analisar as experiências na adolescência de Leonardo, protagonista do filme *Hoje eu quero voltar sozinho*.

Método

Trata-se de um estudo qualitativo, descritivo-interpretativo, cujo processo de construção desenvolve-se por meio da análise fílmica de Vanoye e Goliot-Lété (2016), proposto no livro *Ensaio sobre a análise fílmica*. De acordo com os autores, essa proposta de análise se dá por meio da produção escrita, considerando “a definição do contexto e do produto final” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2016, p. 10). Para realização desse método, pode-se realizar de forma mais ampla a divisão de dois momentos de análise. No primeiro momento, deve-se analisar o filme na decomposição de seus elementos constitutivos. Isso significa realizar uma desconstrução ao extrair, destacar e denominar elementos distintos do próprio filme (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2016).

Assim, nessa etapa, o filme *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014) foi assistido na íntegra e foram identificadas cenas pertinentes à discussão e subsequente descrição de falas dos personagens e descrição de detalhes da cena relevantes para o objetivo proposto. Nessa perspectiva, também foram identificados momentos e detalhes relevantes para a análise, como: informações de ordem não verbal (elementos do cenário, personagens e relações, direção e ritmo ligados à música e intensidade emocional), que também devem ser vislumbrados numa análise fílmica.

No segundo momento de análise, ocorreu uma associação entre os elementos isolados (recortes de cenas, detalhes e falas) a fim de surgir um todo significativo que tenha relação com o objetivo proposto. Sobre esse momento, Vanoye e Goliot-Lété (2016) apontam que é uma criação diferente do filme concreto, sendo uma recriação assumida por quem se propõe a analisar a

obra. Nesse sentido, aqui, é realizada a análise dos elementos filmicos, associados a discussões teóricas que se relacionam com o objetivo deste artigo. Compreende-se assim que, como afirmado por Vanoye e Goliot-Lété (2016, p. 15) “o filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise”.

Resultados e discussão

A fim de desenvolver a discussão proposta, primeiramente, faz-se importante situar a obra selecionada para este capítulo. O longa-metragem *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014) é uma produção brasileira que teve como base o curta metragem intitulado *Hoje eu não quero voltar sozinho* (2010). A produção cinematográfica foi produzida, dirigida e roteirizada por Daniel Ribeiro. Os principais personagens são: Leonardo (protagonista), Giovana (melhor amiga de Leo), Gabriel (garoto novato na escola que se torna amigo de Leo e Gi e, posteriormente, namorado de Leo) e os pais de Leo. O filme conta a história de Leonardo, um adolescente com cegueira congênita, filho único e que mora com os pais. Apesar da sua condição congênita e superproteção por parte dos pais (principalmente da mãe), o filme demonstra Leo tentando se tornar uma pessoa mais independente e querendo vivenciar experiências com jovens da sua idade. O filme apresenta questões como o desejo de sair de casa, ambivalência na relação com os pais, a rebeldia em quebrar regras, questões de amizade, ciúmes, mudanças corporais, descobertas em relação à sexualidade, paixões e várias outras experiências muito comuns e marcantes da adolescência (HOJE..., 2014).

Para melhor desenvolver uma análise com enfoque nas experiências adolescentes, decidiu-se por dividir a discussão em temas centrais que foram observados no filme, tais como: relações endógenas e exógenas; sexualidade e projetos de vida.

O tema **relações** refere-se àquelas que perpassam a vida do adolescente, sendo descritas a seguir as relações endógenas (familiares) e as exógenas, aquelas constituídas fora do convívio familiar (amizade, namoro).

Relações endógenas

Os genitores de Leo são superprotetores, e a deficiência visual do filho só aumenta esse cuidado. Em uma cena (16 min), os pais de Leo ficam preocupados porque anoiteceu, o filho não voltou para casa e não deu notícias. Sua mãe, agoniada com a situação, liga para a avó do garoto e relata o ocorrido. Ao chegar em casa, Leo é surpreendido pelas broncas e preocupações de sua mãe, que inicia um interrogatório e diz que deveria ter ligado para avisar a demora, enfatizando que sair sozinho, à noite e no escuro, não é algo bom. Leo lhe responde demarcando que para ele sempre é escuro (cegueira). Seu pai entra na discussão e informa-lhe que ainda precisará dar satisfação. O filho responde: “[...] Você também? Será que eu não posso dar um passo sem vocês me vigiarem?”. Segundo Macedo, Azevedo e Castan (2012), é característico do adolescente buscar um afastamento dos pais, ou seja, há um desinvestimento libidinal para com os genitores, como demarcado na saída de Leo e na demora para o regresso ao lar. A confiança e o temor direcionado aos pais na infância dão espaço para uma segurança por parte do adolescente, que busca outras pessoas e objetos para o redirecionamento libidinal. Ressalta-se que, para os pais, observar essa separação e questionamentos do adolescente (valores familiares) configura-se como algo doloroso, como observado na preocupação dos pais do personagem referido. E assim, esse processo do adolescente para a exogamia mostra-se como conflitivo e doloroso para ambas as partes.

Em outra cena (25 min 26 s), durante o jantar familiar, há uma retomada da discussão sobre o dia em que Leo chegou tarde em casa. E depois Leo pede permissão para um acampamento escolar, contudo sua mãe informar-se-ia com a escola. E o adolescente comenta: “[...] Aqui em casa é tudo um grande drama. [...] É eu não poder ficar sozinho em casa, ter que avisar vocês de cada passo que eu dou [...] Vocês têm noção da vergonha que eu passo sendo tratado desse jeito? [...] vergonha... parece que eu tenho 5 anos”. Tal fala do personagem demarca a proteção dos pais, assim como os conflitos que perpassam essa relação. As restrições provenientes dos genitores configuram-se como uma vergonha para Leo, pois recebe um cuidado como se ainda fosse uma criança. De forma gradual, a separação dos pais internos possibilita ao adolescente

outras formas de prazer libidinal, como ídolos, amores platônicos e pais de amigos. E assim, esse vazio deixado pelos pais necessita ser preenchido, e desse modo, o adolescente busca uma substituição, ou seja, outros modelos identificatórios (MACEDO; AZEVEDO; CASTAN, 2012).

Em seguida (45 min), Leo comunica aos pais seu desejo de fazer um intercâmbio para cegos em Los Angeles. Seus pais não recebem essa comunicação de forma amigável; eles discutem por isso, e a mãe de Leo afirma: “Não tem discussão, Leo. Você não vai fazer intercâmbio, ponto”. Assim, observa-se mais um conflito entre Leo e seus pais. Tendo em vista os conflitos, o diálogo entre pais e filhos mostra-se relevante, e uma ferramenta potente para mediar esses momentos (como a discussão entre Leo e os pais) e exigem do adolescente um trabalho psíquico, não só das questões advindas da puberdade, todavia as próprias mudanças psicossociais decorrentes dessa fase do desenvolvimento e que atravessam as relações familiares do adolescente (MACEDO; AZEVEDO; CASTAN, 2012).

Assim como observado nas cenas citadas, Nascimento, Burnagui e Rosa (2016) apontam para o fato de que a conquista por autonomia e independência de adolescentes com deficiência visual podem apresentar maiores dificuldades, e a família possui papel central para o desenvolvimento (ou não) de tais conquistas. Sobre a família, as autoras apontam que é comum o fato de familiares desenvolverem sentimentos de superproteção e cuidado excessivo, mas isso interfere diretamente no processo de o adolescente conseguir se tornar independente (NASCIMENTO; BURNAGUI; ROSA, 2016).

Em outra cena (47 min 39 s), o adolescente pede ajuda do pai para barbear-se, e este mostra-se disponível. Durante a interação entre eles, o genitor traz à discussão o tema do intercâmbio e diz: “[...] Tô tentando entender por que que essa vontade de ir pra tão longe assim? Eu acho muito natural você na sua idade querer... querer, sei lá, conhecer outros lugares, uma gente diferente, fazer outros amigos. [...]. Mas eu acho muito natural também você brigar com seus pais o tempo todo nessa fase [risos]. Eu era assim também”. O pai enfatiza que a mudança de país para evitar brigas com os genitores mostra-se como algo radical, todavia o pai afirma que conversará com a mãe do adolescente e aborda sua preocupação quanto aos motivos da escolha do filho pelo intercâmbio. Salienta-se que, o afastamento do adolescente dos seus genitores

implica angústia tanto para os pais quanto para os filhos. Aos pais é requerido dar conta, ou seja, processar as mudanças deste momento da vida dos filhos – adolescência – “o que os arrebatava ao encontro de elos associativos com suas próprias histórias adolescentes, agora patrimônio do passado” (MACEDO; AZEVEDO; CASTAN, 2012, p. 42). Apesar de possíveis angústias vivenciadas, essa conversa com o pai foi marcante, visto que é na relação familiar que o adolescente pode começar a experienciar condições de independência (NASCIMENTO; BURNAGUI; ROSA, 2016), ao mesmo tempo que vivencia apoio e suporte no cuidado paterno.

Desse modo, observa-se a dificuldade para os pais de Leo cogitarem um intercâmbio do filho e as angústias que perpassam essa relação familiar em face desta possibilidade de afastamento do adolescente. Todavia, a partir do diálogo entre pai e filho, é notório como o genitor foi convocado a uma revisão de suas histórias do tempo de adolescente e este mostrou-se disponível, pôde acolher e ter um cuidado com os projetos do filho.

Relações exógenas

Leo e Giovana são grandes amigos, e Gi mostra-se sempre disponível para Leo, principalmente como um suporte quanto a sua deficiência visual. Eles estudam na mesma escola e cursam o mesmo ano. Giovana, além de ser sua amiga, presta-lhe suporte nas atividades escolares, na locomoção, como tendo o hábito de levá-lo para casa depois da aula, mesmo morando a dois quarteirões da casa do garoto. Tais situações convergem para o que Alves (2020) apontou em sua tese, ao afirmar a relação de cuidado presente na amizade entre pessoas com e sem deficiência. Além disso, durante a adolescência, o papel desempenhado pelos amigos mostra-se evidente; o grupo demonstra sua potência sendo este constituído pela aproximação entre os pares. Essas relações configuram-se como os primórdios investimentos exogâmicos, ou seja, o adolescente afasta-se cada vez mais da família, e investe na relação com os amigos. São novos territórios a serem explorados na vida do adolescente (MACEDO; AZEVEDO; CASTAN, 2012).

Com a chegada de Gabriel, um novo colega de turma, este aproxima-se de Leo e Gi. Em uma cena (26:40 min), Leo aparece deitado no colo de Gi, no intervalo da escola, e esta mostra-se curiosa sobre como foi o dia anterior, se Gabriel perguntou algo sobre ela. Ao que Leo respondeu negativamente e comentou que foram ao cinema em vez de fazer o trabalho, o que deixou Gi muito chateada por não ter sido chamada também. “Eu não acredito que vocês foram no cinema sem mim, Leo. Por que não me chamaram?” (Giovana). Diante disso, observa-se ciúme por parte de Giovana em relação ao Leo, por não ter sido incluída no programa entre os garotos. Cabe ressaltar que as amizades podem ser atravessadas por uma característica de adesividade, como uma conexão forte e intensa nessa relação, e que muitas das vezes demarca a busca por uma exclusividade do amigo (MACEDO; AZEVEDO; CASTAN, 2012).

Em outra cena (55:37 min), durante uma conversa entre Gi e Gabriel, a garota demonstra sua insatisfação pelo afastamento de Leo, presumindo que este não mais a estime, e culpa Gabriel pelo distanciamento entre ela e Leo. “As coisas tavam ótimas antes de você chegar. Agora eu não tô nem mais falando com o meu melhor amigo” (Giovana). Essa fala da personagem dialoga com as autoras supracitadas, sobre a relevância da amizade, e em como pode haver uma busca pela exclusividade da amizade, como demonstrado no ciúme e na culpabilização de Gi sobre Gabriel (ele sendo o pivô do distanciamento entre Gi e Leo).

Em um outro momento (59 min 37 s), Gi presencia outros colegas fazendo *bullying* com Leo, e a garota parte para defender o amigo dos agressores. Observa-se que mesmo Gi estando chateada por se sentir excluída e longe de Leo, a garota importa-se com o amigo e demonstra-lhe cuidado. O que demarca a força e a intensidade da amizade, e como aborda Macedo, Azevedo e Castan (2012), há nesta fase do desenvolvimento a relação com o melhor amigo (como expressado por Gi), e estes compartilham suas vivências, seus conflitos, compartilham a totalidade de si. E assim, a relação de pares (amigos) é constituída pela possibilidade destes se complementarem. Além disso, são cúmplices, parceiros. Tal proceder também é notório no momento de reconciliação entre Leo e Gi (71 min), que pedem desculpas um ao outro e Leo afirma para a

amiga: “[...] Eu nunca vou te trocar”. Podendo assim ser observada essa cumplicidade que supera os conflitos possíveis nessa relação.

As relações exógenas também possibilitaram ao Leo vivenciar situações até então nunca vividas devido à deficiência, mas a relação de amizade com Gabriel lhe proporcionou novas experiências. Aos 32 min, pode-se observar Leo conversando com Gabriel, afirmando que seria impossível andar de bicicleta por causa da sua cegueira congênita. Entretanto, a condição de Leo não parece ser algo limitante para Gabriel que, na mesma conversa, o chama para ver um eclipse de madrugada. Aos 33 min, a cena que discorre é o momento em que Gabriel e Leo estão presenciando o eclipse lunar e Gabriel tenta explicar para Leo como ocorre um eclipse. Como possibilidade de representação, Gabriel utiliza pedras para que Leo possa tocá-las e entender que cada pedra representa o sol, a terra e a lua e, assim, explica para Leo como acontece um eclipse.

Sobre a amizade entre deficientes e normotípicos, Ferraz (2020) afirma que “a amizade é uma forma de se relacionar que não obriga o outro a se enquadrar, mas aceita-o da forma que este prefere vivê-la” (p. 96). Assim, a amizade pode ser considerada uma alternativa que permite criar modos de vida. Amizade como forma de, além de constituir, reafirmar a identidade social do sujeito.

Além dessas cenas, aponta-se também o momento em que Gabriel chamou Leo para ir ao cinema e durante o filme foi explicando o que aconteceu em cada cena. Mais um momento de superação, já que Leo nunca havia ido ao cinema. Diante das variadas possibilidades que Leo vivencia com Gabriel, talvez a mais marcante de superação ocorra na cena final do filme, visto que, mesmo Leo tendo afirmado ser impossível andar de bicicleta, Gabriel possibilita esse momento, e o filme finaliza com Leo pedalando e Gabriel na garupa o guiando pelos ombros.

Para Winnicott, ter amigos relaciona-se com a capacidade do indivíduo de brincar, e a amizade e o brincar ocorrem no espaço potencial. Esse espaço configura-se como uma área onde a experimentação é possível, e o indivíduo pode descansar da difícil tarefa de manter as realidades internas e externas afastadas, vivendo “entre” o mundo subjetivo e objetivo. No espaço potencial

torna-se possível um relaxamento, a espontaneidade, e vivenciar a criatividade. Ressalta-se que a confiança é imprescindível para vivenciar essa área intermediária. Desse modo, uma relação em que há um encontro amistoso, assim como a amizade entre Leo e Gabriel, atravessada pela confiabilidade, espontaneidade, e pela criatividade, pode caracterizar-se como um espaço com grande potência, como demarcado na superação de Leo quanto a algumas limitações vistas por este como impossíveis de serem dribladas. E a criatividade no andar de bicicleta (cena final do filme) mostra-se marcante, pois Gabriel possibilitou ao amigo essa potência para o viver criativo. E assim sendo, tanto o brincar quanto a amizade compõem-se como demarcadores de saúde psíquica, observada nos personagens descritos (LEJARRAGA, 2010).

Sexualidade

O tema **sexualidade** configura-se pelas questões que perpassam a sexualidade dos adolescentes, como: práticas masturbatórias, mudanças corporais e relacionamentos amorosos.

Práticas masturbatórias

Gabriel convida Leo para ver um eclipse. Leo aceita o convite, no entanto, após saber que seria 1h30 da manhã, Leo informa que a mãe nunca o deixaria ir, não obstante, Gabriel sugere que saiam de casa escondido, e assim fizeram. Já em seu quarto, após o passeio escondido, Leo pega o moletom que Gabriel havia esquecido em seu quarto e o cheira. O garoto retira sua roupa para dormir e se deita vestindo o moletom (cheirando-o em vários momentos) e seguidamente começa a se masturbar. As práticas masturbatórias, no início da adolescência, são anteriores ao encontro do jovem com o outro (como o encontro sexual entre Leo e Gabriel). Tais práticas desempenham mais de uma função, tanto para meninos, quanto para meninas. Por meio da masturbação, é possível ao adolescente conhecimento e apropriação do próprio corpo, assim como possibilita uma fantasia da bissexualidade, que com o tempo é

dissipada. Pois, o jovem julga que sozinho possa satisfazer-se, ou seja, é autossuficiente, e assim há um adiamento do encontro com o outro, que mesmo sendo algo desejado, configura-se como algo temível, como observado pela prática de Leo, que ao mesmo tempo que anseia o encontro com Gabriel, como representado ao cheirar diversas vezes seu moletom, ainda assim esse encontro mostra-se temível (MACEDO; AZEVEDO; CASTAN, 2012).

Além disso, a atividade masturbatória pode configurar-se como uma forma do adolescente livrar-se do sexo, e ainda pode possibilitar uma descarga de tensões de cunho sexual. Ressalta-se que essas atividades masturbatórias precederiam a união entre dois indivíduos integrais (WINNICOTT, 2018). Para que seja possível esse encontro com o outro, faz-se necessário ao adolescente deparar-se com a falta, com o sentimento de não ser autossuficiente, contudo ressalta-se que às diferenças não devem recair um sentido de desvalor, todavia uma mola propulsora para que o adolescente possa visar e buscar o desejo pelo outro, e assim, de fato, ser possível usufruir sua genitalidade (MACEDO; AZEVEDO; CASTAN, 2012).

Mudanças corporais

Segundo Winnicott (2018), os adolescentes não sabem o que se tornarão, tudo está em suspenso, acarretando um sentimento de irrealidade e uma necessidade de tomar atitudes que lhes pareçam reais. A indefinição de não saber no que vai se tornar transitam em torno do que Oliveira e Fulgêncio (2010) denominaram como uma nova forma de estar no mundo. Essa nova forma envolve as transformações biológicas e físicas, aspectos do desenvolvimento emocional e as formas de se relacionar com seus pares. Acerca das transformações biológicas e físicas, é possível observar na fala de Leo, na ocasião em que vão acampar com a turma e interagem em um momento de brincadeira na piscina, a insegurança despertada pelas mudanças corporais e pelo olhar do outro. Todos já saíram da piscina para tomar banho e praticar outras atividades, mas Gabriel e Leo permanecem sentados nas cadeiras. Gabriel cogita: “E aí, Leo? Vamos? Acho que a gente já esperou o suficiente, né?”, ao que Leo declara: “Claro que não. Eu não vou tomar banho com um

monte de gente junto, Gabriel”. Após Gabriel insistir, Leo e Gabriel vão para o banheiro e ficam só os dois. Leo diz que já está pronto, mesmo estando de bermuda, ao que Gabriel ri e tira a roupa com naturalidade.

Nesse sentido, Winnicott (2018) ressalta que a adolescência é uma fase de descoberta pessoal e precisa ser efetivamente vivida e que o ambiente desempenha um papel de importância, onde deve existir a continuidade da existência e do interesse do pai, da mãe e da família pelo adolescente, visando lhe fornecer suporte. Como a escola e as relações travadas na escola se configuram como outros ambientes, vistos como extensões da ideia familiar (WINNICOTT, 2019a), tais ambientes também precisam fornecer suporte ao adolescente que ali está inserido. Gabriel, ao tratar com naturalidade o corpo de Leo na cena em que os dois estão tomando banho, tornou o momento descontraído para que Leo não se sentisse inseguro com seu corpo e assim pudesse tirar o short para tomar banho. O paradoxo é que Gabriel ficou desconfortável com os desejos despertados em si pelo corpo desnudo de Leo na sua frente, mesmo que em uma cena anterior Gabriel já tenha beijado Leo, demonstrando nutrir, além do afeto da amizade que estava se construindo, desejo por ele, desejo esse que ressurge na cena em que Gabriel aparenta ficar desconfortável com o que parece ser uma ereção escondida e sucumbida por uma toalha.

Se na adolescência as experiências da infância, muitas guardadas no inconsciente, com o que não é conhecido porque não foi experimentado, afloram, as cenas descritas se relacionam com as mudanças corporais e com a sexualidade; Gabriel pode vir a explorar sua sexualidade com naturalidade posteriormente. E Leo pode transitar pela (re)descoberta de seu corpo e da sua sexualidade, sendo a narrativa do filme um espaço que explora tais temas de forma gradativa, construindo assim uma metáfora em relação à ideia defendida por Winnicott (2019a) de que o adolescente é imaturo e que tal imaturidade se relaciona com a saúde na adolescência. Nela, a passagem do tempo é a cura para a imaturidade, sendo possível acompanhar e estabelecer uma conexão na narrativa do filme acerca da passagem do tempo, com a busca de Leo pelo conhecimento de si e da sua sexualidade, a exploração das suas relações em seus diversos ambientes (família, escola e amigos) tateando o *status* de adulto a ser alcançado futuramente.

Relação amorosa

Há uma cena que retrata um amadurecimento quanto à sexualidade de Leo (87 min 05 s). Após as aulas, Leo, Gabriel e Gi estão saindo da escola, e Leo está segurando no braço de Gabriel (sendo guiado). Ao passarem por um grupo de colegas da escola, um deles provoca Leo e o indaga com ar de zombaria: “Olha só, o namoro tá firme mesmo hem, Leonardo?”. Assim, Leo para, e a cena é focada na mão de Leo no braço de Gabriel. Não obstante, Leo desce a mão e entrelaça seus dedos com os de Gabriel. Nesse momento, o grupo de colegas mostra-se surpreso, e ri do garoto que provocou Leo. Desse modo, é notório um amadurecimento da relação afetiva dos rapazes, chegando ao ponto de Leonardo assumir publicamente seu namoro com Gabriel, mesmo diante de um ambiente escolar invasivo e agressivo.

Winnicott (2019b) aborda que a imaturidade é característica do adolescente e fator importante da saúde deste e para curar a imaturidade, o tempo faz-se cabível, ou seja, com o passar do tempo é possível um crescimento na maturidade. O que pode ser visto da forma como Leo lida com sua sexualidade diante dos colegas de escola. Corroborando as contribuições de Winnicott (2019b), Macedo, Azevedo e Castan (2012) abordam que, com o percorrer do tempo, a impulsividade do adolescente dá espaço para a maturidade e possibilita também relações mais estáveis, assim como as escolhas do adolescente. As autoras enfatizam que dentre as distintas escolhas provenientes da fase da adolescência, encontra-se a escolha objetal. “Espera-se, agora, que seja possível um encontro com o outro de forma mais madura e plena, contando com o acesso à genitalidade. É comum o estabelecimento de relações afetivas estáveis e o real desenvolvimento de planos de uma vida a dois” (MACEDO; AZEVEDO; CASTAN, 2012, p. 51). Dessa feita, observa-se um progresso maturacional de Leo, se considerarmos sua atividade masturbatória (cena descrita anteriormente), enquanto na cena da saída da escola, há uma afirmação de sua escolha objetal, ou seja, Leonardo assume seu relacionamento amoroso com Gabriel, assim como demarca a possibilidade de fazerem planos futuros e planos que incluem um outro – uma relação amorosa.

Projetos de vida

Leo é um garoto superprotegido pelos pais devido a sua especificidade visual. Assim como outros garotos da sua idade, está em processo de desenvolvimento físico e emocional e busca seu lugar no mundo. Como descobrir esse lugar? Sendo a adolescência, conforme fala Winnicott (2018), uma fase de dificuldades, onde há uma mescla de dependência e desafio, que vai diminuindo conforme o adolescente caminha para tornar-se adulto, é nesse momento que os adolescentes, com auxílio dos ambientes nos quais estão inseridos (família, escola e amigos), tendem a fazer projetos de vida. Leo começa a traçar planos de fazer intercâmbio, com o intuito de ir para um lugar onde ninguém o conheça, onde “pode inventar uma personalidade nova”, relatando que gosta da sua personalidade, mas que o problema não é ele. Onde residiria o problema? Na sua relação com os outros?

Em uma cena posterior, após expor para sua família o desejo de fazer intercâmbio, Leo grita pelo pai para que o auxilie a fazer a barba e, pai e filho travam um diálogo acerca da necessidade de o pai entender a motivação do intercâmbio. O pai, em um momento singelo, esboça a necessidade de entender se o filho deseja viajar pelos motivos certos. O pai se configura como um ambiente acolhedor, disposto à escuta com afeto, auxiliando na necessidade do adolescente de traçar planos para que possa seguir rumo à independência. Winnicott (2018) destaca que apesar da adolescência ser tratada como um problema, é esquecido que cada adolescente está passando por um processo em que se tornará um adulto consciente e integrado na sociedade, desde que haja provisões ambientais suficientes.

Nesse sentido, apesar da superproteção dos pais, Leo passa por diversas experiências no ambiente escolar após a chegada de Gabriel, que desperta seu desejo e sua sexualidade, sendo o início do planejamento de um futuro a dois, mostrando que o ambiente familiar foi provedor das suas necessidades para que ele pudesse adolecer no tempo certo. Winnicott (2018) destaca que os adultos são formados por processos naturais, que são impulsionados na adolescência pelas tendências de crescimento. O que é observado na história de Leo é que ele vai, gradativamente, passando por fases da adolescência, traçando projetos, como a necessidade de sair de casa expressa para a avó, o desejo de

fazer intercâmbio e de pensar em viver longe dos pais e do seu ambiente inicial. Tudo isso se configura como projetos de vida que contribuem com a constituição de tornar-se adulto.

Considerações finais

Diante do exposto, foi possível identificar e analisar as experiências adolescentes de Leonardo a partir do filme *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014), dirigido por Daniel Ribeiro. Pôde-se observar as modificações nas relações com os pais, inserção do adolescente nas relações exógenas, mudanças corporais, sexualidade e projetos de vida. Tais aspectos atravessam a referida fase do desenvolvimento; não obstante, ressalta-se a importância de considerar a singularidade de cada indivíduo e, deste modo, apesar das características desta fase, cada adolescente a vivenciará à sua maneira, e o ambiente pode contribuir ou não para uma vivência que o possibilite chegar à maturidade, e consequentemente, à adulez.

Referências

- ALVES, F. F. P. *Vida precária, alegria e solidão: a coragem da verdade na experiência de si de crianças deficientes*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação), Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2020.
- DUARTE, I. T.; CARLESSO, J. P. P. Psicanálise, Cinema e Subjetividade: como a Sétima Arte interfere na construção e reconstrução da subjetividade. *Research, Society and Development*, v. 8, n. 4, 2019. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7164665>. Acesso em: 16 nov. 2020.
- FERRAZ, K. *Governamentalidade, deficiência e educar: possibilidades da ética da amizade como resistência*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Campus de Marília, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2020.

- GURSKI, R.; BARROS, J. F.; STRZYKALSKI, S. O Enlace entre Psicanálise, Educação, Cinema e a Experiência Adolescente. *Educ. Real.*, Porto Alegre, v. 44, n. 2, e85002, 2019. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-62362019000200612&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 16 nov. 2020.
- HOJE eu quero voltar sozinho. Direção de Daniel Ribeiro. São Paulo: Lacuna Filmes, 2014. 1 DVD (96 min.).
- LEJARRAGA, A. L. A noção de amizade em Freud e Winnicott. *Nat. hum.*, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 1-20, 2010. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302010000100003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 24 nov. 2020.
- MACEDO, M. M. K.; AZEVEDO, B. H.; CASTAN, J. U. Adolescência e Psicanálise. In: MACEDO, M. M. K. (org.). *Adolescência e psicanálise: intersecções possíveis*. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.
- NASCIMENTO, G. C. C. do; BURNAGUI, J. G.; ROSA, M. P. da. Autonomia e independência: percepção de adolescentes com deficiência visual e de seus cuidadores. *Revista de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo*, [S. l.], v. 27, n. 1, p. 21-28, 2016. DOI: 10.11606/issn.2238-6149.v27i1p21-28. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rto/article/view/104407>. Acesso em: 24 nov. 2020.
- OLIVEIRA, D. de M.; FULGENCIO, L. P. Contribuições para o estudo da adolescência sob a ótica de Winnicott para a Educação. *Psicol. rev.*, Belo Horizonte, v. 16, n. 1, p. 67-80, abr. 2010.
- VANOYE, F.; GOLLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 7. ed. Campinas-SP: Papyrus, 2016.
- WINNICOTT, D. W. *A família e o desenvolvimento individual*. 4. ed. 3 tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- WINNICOTT, D. W. *O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional*. 3. Ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 2007.
- WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. São Paulo: UBU Editora, 2019a.
- WINNICOTT, D. W. *A criança e seu mundo*. 6 ed. [reimpr.]. Rio de Janeiro: LTC, 2019b.

A dimensão do amor em *A vida invisível*

Priscila Gomes de Oliveira
Susane Vasconcelos Zanotti

Inspirado no livro *A Vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), da autora pernambucana Martha Batalha, o filme *A vida invisível*, de Aïnouz (2019), ganhou o prêmio principal da Mostra Um Certo Olhar, no Festival de Cannes de 2019. Karim Aïnouz, diretor de cinema, roteirista e artista visual brasileiro, é conhecido pelas produções de *Madame Satã* (2002), *O Céu de Suely* (2006) e *Praia do Futuro* (2014), assim como pela repercussão de suas obras na cena social.

A repercussão do filme em questão destaca a problemática do patriarcado no Brasil e a opressão vivida pelas mulheres em 1950, aquilo que ainda insiste atualmente. A invisibilidade no circuito olhar/voz é o aspecto que servirá como bússola para a discussão sobre a dimensão do amor na vida de uma mulher, fundamentada nas contribuições de Freud e Lacan.

O que o amor designa e reúne da relação com o outro diz respeito a uma vastidão de situações, afetos, modulações e nomeações. Como lembra

Roudinesco (2019) ao iniciar seu *Dicionário amoroso da psicanálise* com o verbete *amor* “a questão é tão vasta quanto a palavra que a designa” (p. 11).

Mulheres, entre desejo e silêncio

A trama apresenta a vida de duas irmãs, Guida (Julia Stockler) e Eurídice (Carol Duarte), filhas de um casal de portugueses, residentes no Rio de Janeiro. Com sonhos e aspirações diferentes, porém muito unidas, uma almeja encontrar um grande amor, enquanto a outra sonha em ser uma pianista renomada da escola de Viena.

A grande tragédia é que a época não permite sonhos, pelo menos não às mulheres. O patriarcalismo não deixa espaço para a questão “o que quer uma mulher?” (ANDRÉ, 1991). E logo começa o drama na vida dessas duas personagens. Guida foge para a Europa com um marinheiro que imaginava ser o “seu grande amor”. Supõe-se que por causa disso, Eurídice é obrigada a se casar para manter (ou melhor, limpar) a honra da família e restaurar o orgulho ferido do pai, embora o filme não deixe explícita essa relação. Mesmo ciente dos sonhos da filha, ele a empurra para um casamento com Antenor (interpretado pelo ator Gregório Duvivier) – o caricato homem de bem, capaz de constituir e sustentar uma família nos moldes tradicionais da sociedade brasileira.

A cena que retrata a festa de casamento dos dois, no lugar do que poderia caracterizar uma história de amor, já seria suficiente para indicarmos o quanto as mulheres eram subjugadas aos homens e o quanto sua vontade era negada, apagada ou não reconhecida em virtude do prazer masculino. A mulher estava no mundo para a satisfação do homem – marido/pai. O ato sexual na “lua de mel” consumou as amarras do casamento e da nova vida de concessões de Eurídice.

Após a irmã se casar, Guida retorna ao Brasil, grávida e sem marido. O que já era inaceitável ao pai, tornou-se ainda mais uma expressão de horror e desonra. O patriarca a expulsa de casa e mente sobre Eurídice afirmando que a filha estaria em Viena construindo sua carreira como pianista. Na cena, uma mãe sem voz, apagada, consternada a ser a sombra da figura paterna,

marcada por todos os estigmas do que representa ser uma mulher, não consegue impedir o destino trágico da filha. A mentira contada em um momento de rancor e orgulho separa as duas irmãs para sempre.

Expulsa de casa, Guida passa a viver no subúrbio e luta para criar o filho como mãe solteira, sonhando com o dia em que reencontraria a irmã. Enquanto isso, Eurídice se divide entre a boa esposa, a boa mãe, a boa filha e o sonho de se tornar um dia, a boa pianista. Marcadas por esses sentimentos, as irmãs se distanciam e renunciam aos seus sonhos, sujeitando-se às intempéries da vida.

Separadas inicialmente por suas escolhas, e em seguida, mantidas afastadas pela família, as irmãs não desistem, cada uma a seu modo, de apostar no reencontro. Ao ato inaugural do pai, ao expulsar Guida de casa, interpõe-se o silêncio da mãe e do marido de Eurídice, ao guardar o segredo do retorno de Guida, bem como as cartas por ela endereçadas à irmã.

A partir das considerações lacanianas da década de 1950 (LACAN, 1998), as cartas escritas por Guida, ganham destaque em sua relação com o desejo. “A mensagem da escrita envelopa o desejo, e sua letra equivale à demanda de amor. Nada mais feminino e digno” (CALDAS, 2013, p. 6). Lacan evidencia, em seu primeiro ensino, que “a carta não importa pelo que diz, mas como testemunho do dizer. Endereçar-se é seu destino” (idem, p. 6).

Esse ponto de impossibilidade em *A vida invisível* afeta o telespectador: provoca ânsia, tristeza, raiva, angústia. Se os afetos podem paralisar, paradoxalmente, também põem em movimento. Partimos, assim, de uma cena do filme que toca, especialmente, o insuportável e o **desaparecimento de si**.

“Quando eu toco, eu desapareço”

A cena diz respeito à aprovação de Eurídice no conservatório de música. Sete anos após firmar o matrimônio, Eurídice decide, finalmente, realizar a prova que sempre sonhou. Em meio a uma discussão com Antenor, que não aceitava a possibilidade de escolha da esposa, ele a questiona: “Por que você insiste em tocar piano?”. Ela responde: “Porque quando eu toco, eu desapareço”.

“Eu desapareço”. Ou seja, para Eurídice era preciso desaparecer de forma discreta, na música, para conseguir se conectar a si mesma? Desaparecendo do seu papel social (a boa esposa, a boa mãe, a boa filha), Eurídice parece, paradoxalmente, advir enquanto sujeito desejante.

Uma leitura dessa cena a partir da concepção de Le Breton (2018) indica que o piano permitia a ela “evadir-se do cotidiano e de suas malhas que aprisionam em papéis difíceis de abandonar, mas pesados para serem assumidos por muito tempo” (2018, p. 13) como o matrimônio e a maternidade. É enquanto “desaparecimento de si” (LE BRETON, 2018, p. 13) que bordeamos o amor em sua intrínseca relação com o desejo.

Para Le Breton (2018), desaparecer de si é uma tentação da contemporaneidade; uma nova modalidade de existência. Temos, cada vez mais, inúmeras formas de nos conectarmos ao outro em qualquer momento e em qualquer espaço a velocidades inimagináveis, mas é cada vez mais frequente a tendência ou tentação de desconectarmo-nos ou desaparecer do mundo e da imagem de nós mesmos.

“Entre o vínculo social e o nada, o indivíduo desenha um território intermediário, uma maneira de fazer-se de morto por algum instante” (LE BRETON, 2018, p. 14), de desaparecer de si, de não mais se convocar à cena. Assim, “não é apenas o corpo que se coloca provisoriamente em suspenso, mas o indivíduo todo e, especialmente, seus pensamentos, seus investimentos, sua relação com o mundo” (LE BRETON, 2018, p. 14). Eurídice não percebia mais o seu lugar no mundo. Embora muitas vezes ela tenha se sentido à margem e tentado acomodar-se, o mundo lhe fugia (LE BRETON, 2018). O piano representava para ela um modo de entorpecimento?

Nos moldes do que define Le Breton (2018, p. 15), o instrumento se configurava “um momento paradoxal para se recriar, para se esvaziar, para se despojar daquilo que se tornou uma sobrecarga”. Um fazer-se de morta, para ludibriar e não morrer, até mesmo para evitar assim o suicídio. Silenciando o grito, na tentativa de não se perder (LE BRETON, 2018).

Nessa linha tênue entre a vida e a morte, Le Breton (2018, p. 22) afirma que “existem pessoas que, ao morrerem, só lhes falta o sepultamento, já que há muito tempo desapareceram. Para elas a morte é apenas uma formalidade”.

Existem pessoas que se tornam invisíveis para viver. Pessoas que desaparecem em uma “vida invisível”, título do filme em questão.

Ao mesmo tempo, a contribuição freudiana, a respeito dos efeitos da arte no psiquismo humano em 1930 com *O mal-estar na cultura*, aponta outro aspecto a ser considerado. Segundo Freud (2020, p. 327), “a suave narcose à qual a arte nos transporta não faz mais do que produzir uma libertação passageira das necessidades da vida e não é forte o suficiente para fazer esquecer a miséria real”. Não obstante, essas gratificações substitutivas são ilusões face à realidade que nem por isso são “menos eficazes psiquicamente, graças ao papel que a fantasia conquistou na vida anímica” (FREUD, 2020, p. 319).

Se por um lado, a leitura de Le Breton nos ajuda a circunscrever o real em jogo na referida cena fílmica, por outro, desaparecer em uma vida invisível, não recobre toda a história de Eurídice. Sua relação com o piano parece funcionar como a suave narcose freudiana que, ao contrário da morte, representa um sopro de vida para o sujeito.

Os paradoxos do amor

O tema do amor, em seu enlaçamento à vida, consiste em um elemento primordial à teoria psicanalítica, desde sua função no processo de constituição do sujeito, nos impasses relativos às relações amorosas, até seu uso como artifício no tratamento analítico.

Mais uma vez, Freud, em *O mal-estar na cultura* (2020) circunscreve a respeito dos amantes, a amplitude do amor, ao mesmo tempo que seu enclausuramento. Segundo o autor,

no auge de um relacionamento amoroso não resta nenhum interesse pelo mundo ao nosso redor [...] o casal de amantes basta a si mesmo [...]. Em nenhum outro caso Eros se revela tão claramente o núcleo do seu ser, a intenção de fazer um a partir de vários (FREUD, 2020, p. 359).

Essa suposta complementaridade inscreve-se sob a base da não relação sexual, do que rateia no encontro entre os sexos, este marcado pela ausência de harmonia. Essa fusão dos amantes, tomada das formas mais distintas ao longo da humanidade, caracteriza a ilusão própria ao amor. Como evidencia Lacan em seu *Seminário, livro 20: mais ainda*, de 1972/73 a esse respeito

Nós dois somos um só. *Todo mundo sabe, com certeza, que jamais aconteceu, entre dois, que eles sejam só um, mas enfim, nós dois somos um só. É daí que parte a ideia do amor (LACAN, 2008, p. 53, grifos do autor).*

No que concerne ao “amor romântico”, o primeiro impacto produzido pela trama no espectador diz respeito à observância ao modo pelo qual o machismo e o patriarcado minaram (e ainda o fazem) os sonhos de muitas mulheres. Ancoradas na ideia de que o casamento é a finalidade que deve ser sempre buscada por uma mulher, a película conjuga amor e dor, coloca em primeiro plano os paradoxos do desejo e o ilimitado nas concessões que cada mulher faz para um homem.

Nesse contexto, torna-se imprescindível demarcar a dimensão do amor na vida de uma mulher com relação à sua dupla inscrição, a qual congrega elementos atemporais e elementos próprios à subjetividade de cada época.

Como enfatizado por Rosa (2007), Freud ao contribuir com o debate sobre “a psicologia do amor”, abordou a vida amorosa em termos estruturais em detrimento da dimensão do tempo e dos costumes. Acrescentado a essa concepção freudiana, notadamente estrutural e atemporal, Lacan (2012) ressalta no *Seminário, livro 4: a relação de objeto*, de 1956/57, a importância de o psicanalista banhar-se na atualidade, “tendo por efeito a ativação da perspectiva sobre aquilo que fazem, e sobre o que devem estar prontos a escutar, às vezes, de seus pacientes” (p. 432). Com isso, ele indica, a importância em se considerar as “profundas mudanças nas relações entre o homem e a mulher” demarcadas por períodos históricos (LACAN, 2012, p. 432).

Assim, o amor se inscreve em um campo paradoxal, “constituído pelo que o amor deve à estrutura e à atemporalidade, bem como aos costumes e à

subjetividade de seu tempo” (ROSA, 2007, p. 77). Partindo dessas premissas, as parcerias amorosas são tão variadas e complexas como o referido campo. Um homem pode ser o parceiro-devastação de uma mulher para o melhor e para o pior (MILLER, 2015). Ele pode ser um modo de deslumbramento ou devastação “a ponto de não haver limites para concessões que cada uma faz a um homem: de seu corpo, de sua alma, de seus bens” (LACAN, 2003, p. 538).

A literatura clássica nos dá exemplos dessa parceria que tende ao pior, como a tragédia grega de Eurípedes, *Medeia*. A personagem é retratada como uma mulher que ‘desconhece os limites’ do gozo feminino e que, na tentativa de fazer existir a relação sexual – ao colocar-se como complemento do outro, torna-se capaz de assassinar o próprio irmão, em nome do seu amor por Jasão.

No entanto, a história de Medeia sofre uma reviravolta pois, Jasão – seu amor, seu homem – demarca que a relação sexual é inexistente. Ao estabelecer um ponto de basta, ele anuncia o casamento com outra mulher. Traída em seu lugar de boa esposa, boa mãe e na falta de significantes para elaborar a perda amorosa, Medéia finda a vida dos próprios filhos.

Como ressalta Dupim (2014, p. 116), o mais surpreendente na tragédia é que, antes de ser deixada, Medeia ama seus filhos e comporta-se como uma excelente mãe. Ao passo que o “abandono” do seu amor faz com que ela ultrapasse seus limites e revele “a face mais hostil do amor, o gozo feminino” (DUPIM, 2014, p. 116). A partir da dissociação lacaniana entre a mãe e a mulher, a vingança de Medeia exprime o “sem limites” das verdadeiras mulheres (BARBOSA; ZANOTTI, 2020).

Seguir apenas o caminho quanto ao que o filme nos apresenta acerca das relações homem-mulher parece tentador, dada a riqueza de possibilidades de estabelecer conexões entre a psicanálise e o real de suas cenas, sua narrativa e história. O cinema “toca o real sem reduzi-lo ao psicologizável e à interpretação, ao interpretável, deixando entrever os efeitos corporais daquilo que não pode ser enunciado” (BOTREL; PINTO, 2018, p. 26). No entanto, a leitura do filme empreendida delimita o modo como aproximamos Arte e Psicanálise. Apoiados nos preceitos psicanalíticos, concordamos com Caldas (2013) quanto à importância de privilegiar na arte o tratamento que ela confere ao mal-estar, para além de seu produto.

Para a psicanálise, importa na arte não apenas seu resultado como objeto, mas a forma como ela trata o mal-estar, pela retirada de um objeto do senso comum para com ele formatar uma janela quando a estranheza do mundo abre abismos (CALDAS, 2013, p. 9).

Não obstante, a Psicanálise vai ao cinema pois a sétima arte “permite mostrar, a um olhar oblíquo, marcas do que é assunto intocável para cada um, cumprindo a função de tangenciamento da violência, de modo a torná-la suportável ao espectador” (BOTREL; PINTO, 2018, p. 26).

Assim, enfatizamos, ainda a partir da história das duas irmãs, perpassada por dor, amor e solidão, a ameaça da fronteira entre o eu e o objeto, entre sujeito e sujeição. Um “desaparecimento de si” talvez aconteça de fato na vida da personagem com a chegada de uma notícia sobre sua irmã Guida, provocando em Eurídice um descompasso, colocando em risco as delimitações do próprio eu.

A respeito dessas delimitações, Freud (2020) em *O mal-estar na cultura* chama a atenção para a instância do Eu enquanto aquela que aparece para cada sujeito como autônoma, unitária e bem-posicionada diante do mundo. No entanto, o autor afirma haver um estado em que as fronteiras entre o eu e o objeto estão sob ameaça de se sobrepor referindo-se ao enamoramento, ao auge do sentimento de amor. Segundo o autor,

nunca estamos tão desprotegidos contra o sofrimento do que quando amamos, nunca mais desamparadamente infelizes do que quando perdermos o objeto amado ou seu amor (FREUD, 2020, p. 329).

A colocação freudiana se sobrepõe ao momento em que opera na vida de Eurídice uma separação, a partir da morte da sua irmã Guida. Após anos em busca de Guida, ela descobre por um equívoco que a irmã está morta. Esse episódio decorre para intensos sentimentos de solidão e dor. Assim, ciente da impossibilidade de rever a irmã, Eurídice passa ao ato e ateia fogo aos poucos

objetos que remetiam à Guida, inclusive o próprio piano. Com isso, finda a possibilidade de realização de seu sonho e do que era, até então, sua forma de entorpecimento ou apaziguamento de sua angústia.

“Se há alguma constante na arte, esta é o estilo com o qual os artistas ensinam a ler e vislumbrar, sonhar, o feminino” (CALDAS, 2013, p. 9). A partir da invisibilidade a qual o título da obra alude, sobressai o silêncio das mulheres e a impossibilidade de um lugar de fala, seja por meio das cartas que jamais chegaram ao seu destino, seja por seu desaparecimento da cena pública.

A reação fervorosa traz à cena a transfiguração, construída socialmente, das condições de existência de uma mulher somente enquanto triste, louca ou má (FRANCISCO, EL HOMBRE, 2016). “Triste, louca ou má. Será qualificada. Ela quem recusar. Seguir receita tal. A receita cultural. Do marido, da família. Cuida, cuida da rotina” (*ibid.*). Consequentemente, ela é internada pelo marido em uma instituição psiquiátrica.

Se “todas as mulheres são loucas” (LACAN, 2003), os homens seriam enlouquecedores (no pior sentido da palavra)? O orgulho e o rancor possuem a capacidade de direcionar inúmeras vidas rumo ao “pior”, como nos transmite Lacan (2012) em seu *Seminário, livro 19: ... ou pior* de 1971/72. Por conseguinte, a história narrada nos remete ao paradoxo entre a sujeição das mulheres aos homens; ao “destino” de suas histórias e ao mesmo tempo, aos momentos de aparição de um sujeito do desejo, ainda que em intervalos.

É nesse sentido, que podemos afirmar que “há mulheres que chegam em situações extremas em nome do amor ou por causa da perda do amor” (BARBOSA, 2018, p. 7). Deixam-se desaparecer em si mesmas para continuar existindo. Eurídice “renuncia a si como única maneira de não morrer ou de fugir de algo pior do que a morte. [...] Deixa de estar presente, mas reservando-se eventualmente o direito de voltar” (LE BRETON, 2018, p. 34). Torna-se invisível para se fazer vista por nós e por todos.

Conclusão

A *vida invisível* nos permite inferir que apesar das diversas transformações conquistadas pelos movimentos feministas, a realidade vivida por Guida e Eurídice ainda estão presentes na sociedade brasileira. Anos de lutas femininas ainda esbarram na fixidez do que é ser um homem nos moldes do patriarcado.

Concluímos com a questão desde sempre colocada à psicanálise: O que é uma mulher? A ela acrescentamos, qual o preço que se paga por sustentar o desejo? E por não o sustentar? Diante da impossibilidade de determinarmos o que quer uma mulher ou o que é uma mulher, já que “a mulher não existe” (LACAN, 2012), como podemos “queimar o mapa, traçar de novo a estrada, ver cores nas cinzas e a vida reinventar” (FRANCISCO, EL HOMBRE, 2016)?

Se na trama a mulher foi proscrita e perdeu seu lugar de fala, ao mesmo tempo o filme que narra a história de uma vida invisível, daquilo que não pode ser captado pelo olhar, nos captura pela voz. A história de Eurídice Gusmão dá voz às mulheres.

Acreditamos que são múltiplas as possibilidades de relação entre cinema e psicanálise a partir da obra de Martha Batalha e do filme de Karim Aïnouz. Ora pela via do feminino, do movimento feminista, do patriarcado, ora pelos caminhos da arte e suas relações com outros campos de saber, ou ainda pela via do amor, do gozo, da devastação. Assim, seguindo o movimento que se estabelece na invisibilidade do circuito voz-olhar, tentamos com o presente texto apontar o mistério do feminino no que concerne à dimensão do amor.

Referências

- A VIDA invisível. Direção de Karim Aïnouz. São Paulo: Vitrine Filmes, 2019.
- ANDRE, Serge. *O que quer uma mulher?* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991.
- BARBOSA, Marina Silvestre. *Devastação feminina: a outra face do amor* / Marina Silvestre Barbosa. Maceió, 2018.

- BARBOSA, Marina Silvestre; ZANOTTI, Susane Vasconcelos. Feminino: o “sem limites” das verdadeiras mulheres. *Analytica*: revista de Psicanálise, São João del-Rei v. 9, n 16 p. 1-16, 2020. Acesso em: 22 jan. 2021. Disponível em: <http://www.seer.ufsj.edu.br/index.php/analytica/article/view/3112/2390>.
- BATALHA, Martha. *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BOTREL, Rachel; PINTO, Anamaris. A psicanálise lacaniana vai ao cinema. In.: BRISSET, Fernanda Otoni (org.). *A cidade com Lacan – Cinema e Literatura: o feminino, seus corpos e mundos*. Belo Horizonte, EBP, 2018.
- CALDAS, Heloisa. A fala e a escrita da mulher que não existe. *Opção Lacaniana Online*. Ano 4, n. 10, março 2013. Disponível em: http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_10/A_fala_escrita_mulher_que_ao_existe.pdf. Acesso em: out. 2020.
- DUPIM, Gabriella Valle da Silva. *Angústia, corpo e dor*: particularidades nas escolhas amorosas/ Gabriella Valle Dupim da Silva. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.
- FRANCISCO, EL HOMBRE. Triste, louca ou má. *Soltasbruxa*. São Paulo, Estúdio Navegantes, 2016.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar na cultura In.: FREUD, Sigmund. *Cultura, sociedade, religião: O mal-estar na cultura e outros escritos* / Sigmund Freud; tradução Maria Rita Salzano Moraes. (Obras incompletas de Sigmund Freud), Editora Autêntica, 2020.
- LACAN, Jacques. O seminário sobre ‘A carta roubada’. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. O aturrito. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 448-497.
- LACAN, Jacques. Televisão. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 508-543.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 20: mais ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 19: ...ou pior*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

LE BRETON, David. *Desaparecer de si: uma tentação contemporânea*. Editora Vozes, 2018.

MILLER, Jacques-Alain. *O osso de uma análise + O inconsciente e o corpo falante*. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário amoroso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

ROSA, Márcia. Os amores tempestuosos do jovem Werther. In: *Curinga*. Nomes do amor. n. 24, Belo Horizonte: Escola Brasileira de Psicanálise, junho 2007, p. 77-82.

Esculpindo o tempo com Andrei Tarkovski: articulações entre estética, utopia e psicanálise

*Maria Lucia Macari
Amadeu de Oliveira Weinmann*

[...] o artista não pode expressar o ideal ético do seu tempo, a menos que toque todas as suas feridas abertas, a menos que sofra e viva essas feridas na própria carne (Tarkovski, em Esculpir o tempo).

Esculpir o tempo é o modo como o cineasta soviético Andrei Tarkovski (1932-1986) descrevia a essência do trabalho de um diretor. Nessa perspectiva, a matéria-prima do cinema seria o tempo em suas (dis)torções, já que a arte do cineasta poderia ser comparável à de um escultor, o qual, a partir de um bloco de mármore e guiado pela visão interior de sua futura obra, vai eliminando tudo aquilo que não faz parte dela. Do mesmo modo, o cineasta,

a partir de um “bloco de tempo” constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica (TARKOVSKI, 2010, p. 72).

Seguindo esse princípio, Tarkovski criou uma nova linguagem cinematográfica em que a lógica poética ganha corpo, possibilitando um cinema não orientado pelas leis rígidas e extremamente lineares da dramaturgia tradicional. Para o diretor, o material cinematográfico pode ser combinado de modo a permitir que se exponha a lógica do pensamento, o qual não é regido por um tempo linear e cronológico. Por isso, a poesia seria uma forma específica de relacionamento com a realidade, uma espécie de consciência do mundo.

Para construir essa poética, Tarkovski lançou mão de elementos da natureza, como a água, o fogo, o vento e a neblina. Além disso, desbravou o mundo dos sonhos, dos devaneios, dos diálogos existenciais e do silêncio. Tudo isso era uma afronta ao seu contexto, já que nesse período havia uma estética oficial ditando as normas – o realismo socialista –, a qual trazia um modelo rigoroso a ser seguido. Por causa disso, seus filmes sofreram longas perseguições, culminando, mais tarde, na perseguição ao próprio diretor, que acabou tachado de “antissoviético” pelas autoridades, mesmo isso sendo uma injúria.

É por sua inserção na cultura, fazendo furo por dentro nas formas já consagradas, que chamaremos a sua estética de utópica. Neste trabalho, a palavra utopia consiste em um significante, ou seja, ela é tomada em sua polissemia. Nesse sentido, ela se refere tanto ao que Jacoby (2007) nomeia utopias projetivas (o que denominamos utopia estética), quanto ao que esse autor intitula utopias iconoclastas (o que designamos estética utópica). E isso envolve uma concepção de linguagem de acordo com a qual ela pulsa, isto é, tem a possibilidade tanto de abertura às múltiplas significações quanto de fechamento em significações unívocas. E isso ao sabor do que chamamos de políticas de linguagem.

Uma política de linguagem

Após a Revolução Russa de 1917 e a instauração das Repúblicas Socialistas Soviéticas, as artes ganharam novos tons. Com o calor da revolução, as ideias artísticas entraram em efervescência, eclodindo em obras das mais diversas formas e temáticas. Nesse período, são as experimentações vanguardistas que movimentam o ato criativo, trazendo à tona inúmeras possibilidades de jogos com as linguagens artísticas e a contingência do vislumbre de outras articulações discursivas. No cinema, filmes como *O encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, e *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov, são exemplos que ilustram perfeitamente esses experimentos estéticos.

Não é ao acaso que, nesse contexto, os construtivistas ganharam espaço, já que traziam uma arte atrelada à consciência e ao movimento pelas vias do impacto, fosse dos artistas ou do público. Para os construtivistas, não haveria arte revolucionária sem uma forma revolucionária que mobilizasse seu público no sentido da remontagem de uma realidade cristalizada. Desse modo, a arte socialista era pensada como uma atividade coletiva e socialmente útil, em oposição ao trabalho individual feito no mundo capitalista (FREDERICO, 2018). Com isso, percebe-se que a arte possuía uma função, não apenas de representar o mundo em que era produzida, mas de oferecer os recursos para que fosse possível recriá-lo, modificá-lo e reinventá-lo.

No entanto, após a morte do líder bolchevique Vladimir Lenin, as artes ficaram à mercê de disputas políticas e da burocratização dos rumos da revolução, sofrendo graves consequências. Isso culminou com a instauração do realismo socialista como estética oficial, na década de 1930. Sua proposta era contrária às experimentações vanguardistas, tendo como norte a educação das massas por meio dos heróis positivos, representados por personagens com uma sólida consciência política, capazes de qualquer sacrifício pela pátria mãe. Além disso, essa estética deveria exaltar os líderes e as qualidades do socialismo, sem jamais tecer autocríticas. Nas palavras de Dobrenko (2017, p. 37), “o realismo socialista era a máquina de destilação da realidade soviética em socialismo”.

Por causa disso, dizemos que esse realismo se constituiu como uma utopia estética, com características projetivas (JACOBY, 2007). Isso porque, a partir de um molde pronto, ele trazia uma verdade sobre como as coisas deveriam ser, mapeando o futuro em cada detalhe. Nesse sentido, atuou como uma política de linguagem, já que designava os códigos com os quais os artistas deveriam operar, restringindo o escopo de possibilidades criativas e, por consequência, de leituras das obras.

Código, aqui, é caracterizado pela correlação fixa entre signos e o que eles expressam, ao contrário da linguagem, na qual, segundo Lacan (1998a, p. 298),

os signos adquirem valor por sua relação uns com os outros, tanto na divisão léxica dos semantemas, quanto no uso posicional ou flexional dos morfermas, que contrastam com a fixidez da codificação aqui exposta.

Isso nos remete a Barthes (2013), quando aponta as relações de poder articuladas a partir da linguagem, fazendo menção à virtualidade fascista da língua, não pelo que ela nos impede de dizer, mas, principalmente, pelo que nos obriga.

De certo modo, Barthes está fazendo uma denúncia das diversas faces do poder, já que o discurso da arrogância, que seria o discurso do poder, não estaria apenas do lado dos governantes e porta-vozes do sistema, mas seria um mecanismo intrínseco à linguagem, estando presente nas modas, opiniões públicas, espetáculos, relações familiares etc. Nessa perspectiva, podemos pensar em uma intoxicação do sentido, isto é, na totalização dos discursos que tendem a não permitir brechas. Ao mesmo tempo, entendemos que o autor também mostra o outro lado da moeda, isto é, as diversas virtualidades da linguagem, pois, mesmo que ela possua uma tendência ao encerramento das significações, também é animada por uma tendência à proliferação dos sentidos.

Como estamos tratando mais especificamente do cinema, cabe lembrar que este se constitui como uma linguagem singular, diferentemente da língua,

objeto da linguística e, por causa disso, demanda uma semiótica própria (METZ, 1972). Nesse sentido, cabe a nós colocar em evidência a constituição formal do filme priorizando suas operações, por meio das quais os signos fílmicos suscitam efeitos de sentido quando remetidos uns aos outros (WEINMANN, 2017).

Sendo assim, percebemos que, ao se impor uma estética estrita às artes, se restringe o escopo de possibilidades discursivas e, conseqüentemente, de articulações sociais. Com isso, os sujeitos tendem a ficar tolhidos em uma determinada lógica de sentido designada por uma instância maior. Nesse caso, trata-se de uma realidade soviética projetada nos moldes ideais como substitutos imagéticos da realidade material. Em outras palavras, pela sua tendência totalizante, o realismo socialista dificulta que se vislumbre outras realidades possíveis para além daquelas que são designadas de forma unívoca. Desse modo, a arte perde grande parte de sua potência transformativa, de sua capacidade de movimentar os sujeitos em sentidos distintos aos designados socialmente.

No entanto, em meados dos anos 1950, após a morte de Stalin e as controversas aberturas que seguiram o *Discurso secreto* de Nikita Kruschov, seu sucessor, uma “nova onda” do cinema soviético entra em cena. Com a “desestalinização” da cultura, obras de outras nacionalidades começaram a circular pelo cenário cultural, servindo de inspiração para muitos artistas. Não é ao acaso que Marshall (1992) fala em “filmes difíceis”, referindo-se às obras que começaram a surgir naquele período e que não se encaixavam nas categorias prescritas pelo realismo socialista, nem faziam parte da demanda de filmes entendidos como comerciais.

É nesse contexto que Tarkovski surge, trazendo uma nova linguagem cinematográfica, tornando-se referência para os artistas de sua época e dos anos que viriam.

Uma (po)ética do cinema

Quando estreou sua carreira no cinema com o filme *A infância de Ivan*, em 1962, Tarkovski precisou romper com a estética oficial do Estado para poder colocar sua arte em cena. Para que isso fosse possível, precisou transformar o roteiro literário em uma nova trama que, em uma determinada etapa da realização do filme, passa a se chamar decupagem técnica. Desse modo, ao longo do trabalho sobre o roteiro, o autor do filme tem o direito de introduzir no enredo as modificações que achar necessárias: “Tudo o que importa é que a sua visão seja coerente e integral, e que cada palavra do roteiro lhe seja cara e venha filtrada pela sua experiência criativa pessoal” (TARKOVSKI, 2010, p. 16).

Dito de outro modo, assim como os cineastas das “novas ondas” do cinema europeu, como o Neorrealismo italiano e a *Nouvelle vague* francesa, Tarkovski reivindicava para si o direito de ser autor de um roteiro, em um período em que a literatura dominava, hierarquicamente, o cinema no país (JALLAGEAS, 2007). Portanto, o diretor passou a ver o roteiro não mais como uma limitação à criação, mas como um possível ponto de partida, cujo sentido deveria ser reinterpretado à luz de sua visão pessoal do filme a ser realizado.

A partir de um “lirismo incomum” (THOMPSON; BORDWELL, 2002, p. 458), Tarkovski assumia uma (po)ética do cinema, colocando em primeiro plano uma ética do artista em relação à sua obra, à sua subjetividade e a seus espectadores. Por meio das associações poéticas, dos jogos com a linguagem cinematográfica, o espectador torna-se mais ativo, de modo que “ele passa a participar do processo de descoberta da vida, sem apoiar-se em conclusões já prontas, fornecidas pelo enredo, ou nas inevitáveis indicações oferecidas pelo autor” (TARKOVSKI, 2010, p. 17). Portanto, se poderia criar mais livremente e possibilitar, aos espectadores, múltiplos caminhos possíveis de interpretação. Segundo as palavras do diretor:

O método pelo qual o artista obriga o público a reconstruir o todo através das suas partes e a refletir, indo além daquilo que foi dito explicitamente, é o único capaz de colocar o público em igualdade de condições com o artista no processo de percepção do filme. E,

na verdade, do ponto de vista do respeito mútuo, só esse tipo de reciprocidade é digno dos procedimentos artísticos (TARKOVSKI, 2010, p. 18).

Como podemos perceber, isso evidencia um rompimento radical com os cânones do realismo socialista; um “realismo subjetivo” (THOMPSON; BORDWELL, 2002) ganha espaço, mostrando que há outras realidades além da construída pelo realismo socialista. É por isso que, diferentemente de uma utopia estética, a qual dava corpo à estética oficial soviética, entendemos a obra de Tarkovski como uma estética utópica, a qual comportaria uma tendência iconoclasta, como descrita por Jacoby (2007). Para esse autor, essas utopias não apresentariam medidas exatas de como as coisas deveriam ser, oferecendo pouco de concreto em que se prender, resistindo à “sedução moderna das imagens” (p. 18).

Poderíamos pensar na “ontologia do ainda-não”, proposta por Bloch (2005, p. 23), como aquilo que “existe” como possibilidade, em que “o devir [*Seiende*] está à deriva e oculto de si mesmo”, subjacente a uma consciência antecipatória. Para Bloch, somente ao se abandonar o conceito fechado e imóvel do ser surgiria a dimensão da esperança. Em outras palavras, surgiria a dimensão do “ainda-não-consciente”, aquilo que “ainda-não-se-tornou”, evidenciando a possibilidade do pensar – que, para Bloch, significa transpor. Nesse sentido, a estética utópica, em suas aberturas, colocaria o ser humano em uma “efervescência utópica” (Bloch, 2005, p. 194), apontando linhas de fuga em relação a um presente já saturado.

De certo modo, estamos falando de uma recusa às formas determinantes e absolutas, da espera de que alguma coisa nova seja possível. Nesse sentido, falamos de dissenso, de rupturas utópicas pela construção de outras ficções possíveis sobre o mundo, a partir de novos objetos e novas percepções dos dados comuns que a arte pode incutir na cultura.

De acordo com Sousa (2011), isso ocorreria porque a utopia seria capaz de abrir uma dimensão de reflexão crítica, introduzindo no espaço da vida uma zona de imaginação, de desequilíbrio e de suspensão. Em outros termos, seria a introdução de um estrangeiro que poderia abalar as imagens estagnadas

e a familiaridade reconfortante. Desse modo, a utopia viria como uma oposição à tendência à repetição, rompendo com a paixão da analogia ao propor um não lugar, o qual comporta, também, pequenos movimentos sociais.

É por isso que uma estética utópica seria aquela capaz de nos tirar da inércia e colocar em movimento, a partir de uma experiência no tempo:

o tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo (TARKOVSKI, 2010, p. 66).

O tempo no tempo

O tempo na obra de Tarkovski é fundamental. Para entendermos um pouco mais sua estética utópica, cabe algumas reflexões extras. Para o diretor, o que levaria uma pessoa ao cinema, normalmente, seria o tempo: “O tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado” (TARKOVSKI, 2010, p. 72). Nesse sentido, o espectador estaria em busca de uma experiência viva, a qual poderia ser vivenciada nesse tempo outro que o cinema pode proporcionar.

Esse novo olhar voltado para o cinema como uma arte feita de tempo, não seria apenas uma questão de técnica ou uma maneira de reproduzir o mundo. Para Tarkovski (2010, p. 73), surgia um novo princípio estético, na medida que, pela primeira vez na história, se descobria um modo de registrar uma impressão do tempo, “uma maneira de reconstruir, de recriar a vida”. O processo de criação de seus filmes era marcado pela não rigidez em relação a uma disciplina do tempo, mas pelo clima psicológico que predominava entre os membros da equipe, em um tempo lógico que não poderia ser cronometrado, o que surtia efeitos diversos. Segundo o diretor, as filmagens sempre acabavam antes dos prazos estipulados, já que essa relação outra com o tempo permitia um fluir maior dos artistas.

Ao romper com os paradigmas estéticos de seu tempo, Tarkovski teria dado abertura a uma nova política do sensível, na medida em que a ruptura estética possibilitaria a instalação de uma forma de eficácia singular: a eficácia de um dissenso que, por sua vez, produziria “rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos” (RANCIÈRE, 2012, p. 64). Para Rancière (2012, p. 59), seria

a eficácia de uma desconexão, de uma ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre formas sensíveis, significações que podem nela ser lidas e efeitos que elas podem produzir.

É importante frisar que o dissenso não diria respeito a conflitos de ideias ou sentimentos, mas a conflitos de vários regimes de sensorialidade.

Com isso, estamos vislumbrando os efeitos técnicos do tempo, os quais Lacan (1998a) elucidou em seus escritos. Na clínica, existiria um impasse do tempo, já que “o inconsciente demanda tempo para se revelar” (p. 314) e, como analistas, não temos como prevê-lo. Quando Lacan (1998b) menciona o tempo lógico, está se referindo ao tempo do sujeito do inconsciente, ou seja, àquele tempo que não pode ser mensurado. Se pensarmos nessa relação tempo/inconsciente a partir do campo das artes, a ideia é a mesma. Se na clínica não temos como ter um controle sobre esse tempo, tampouco teremos nas experiências que concernem às artes.

No entanto, se tomamos o cinema a partir do desenvolvimento de Tarkovski, como um produto advindo do tempo, podemos nos aproximar das relações que os sujeitos podem estabelecer com esse tempo outro que diz de suas (nossas) singularidades. Quando Lacan (1998a) disserta sobre os “efeitos técnicos do tempo”, está fazendo menção ao tempo de uma sessão de análise, na medida que o corte do analista proporciona um efeito de ruptura na cadeia significativa do sujeito, possibilitando um novo tempo para compreender e, por conseguinte, novas associações. Com isso, entendemos que o psicanalista está trazendo à tona as incidências subjetivas do tempo, aquilo que, em um

determinado tempo de análise, pode modificar um tempo indeterminado do inconsciente.

Dito de outro modo, é de uma outra temporalidade que estamos falando, que existiria como possibilidade em suas próprias dobras, uma espécie de *tempo no tempo*. É por isso que, segundo Deleuze (2005a), esse tempo não linear, ou não cronológico, não seria nada mais do que “o fora” como tempo, sob a condição da dobra. Logo, uma “violência do fora” seria condição de pensar, já que um sujeito pensante já constituído necessita de um abalo nas certezas constituintes. Para pensar, é preciso sair do campo do conhecido, andar em terras desconhecidas e inesperadas, sentir as forças desconhecidas que pungem desde fora (DELEUZE, 2005b). Nesse sentido, pensar é possibilidade, já que pode acontecer ou não, dependendo das forças desse encontro com o que não se sabe, com a causalidade.

Não é ao acaso que muitos espectadores escreviam ao diretor russo, fosse para fazer críticas, elogios, perguntas, comentários ou confissões sobre suas vidas. Seguem as palavras de uma operária de Novosibirsk, que escreveu a Tarkovski (2010, p. 8), após assistir *O espelho*:

Na semana passada, vi o seu filme quatro vezes. E não fui ao cinema simplesmente para vê-lo. Mas, também, para passar algumas horas vivendo uma vida real, com artistas e seres humanos verdadeiros... Todas as coisas que me atormentam, tudo o que não tenho e desejaria ter, que me deixa indignada, enojada ou que me sufoca, todas as coisas que me iluminam e me aquecem, e pelas quais vivo, e tudo aquilo que me destrói – está tudo ali, no seu filme; vejo-o como se num espelho. Pela primeira vez na minha vida um filme tornou-se algo real para mim, e é por essa razão que vou vê-lo: quero impregnar-me dele, para que possa realmente sentir-me viva.

Em outro momento, um professor da mesma cidade escreve:

Nunca escrevi a nenhum autor para dizer o que sinto sobre um livro ou filme. Este, porém, é um caso especial: o filme livra o homem do encantamento do silêncio, permite que ele liberte o espírito das ansiedades e das coisas vãs que o oprimem. Participei de um debate sobre o filme. Tanto os “físicos” quanto os “líricos” foram unânimes: o filme é profundamente humano, honesto e relevante – tudo isso se deve ao seu autor. E todos os que falaram, disseram: “Este filme fala de mim” (TARKOVSKI, 2010, p. 5).

Cartas como essas deixam clara a potência do cinema em movimentar algo da subjetividade dos espectadores, tocando no mais estranho e no mais familiar de cada um. Nesse sentido, é o tempo em seus desdobramentos que opera, causando um abalo que necessita ser narrado e endereçado a alguém. O inquietante irrompe dando notícias do que não se sabe.

Portanto, pelas vias do dissenso, das rupturas causadas por uma estética utópica, Tarkovski e tantos outros artistas que ousaram em seus contextos possibilitaram aberturas para se pensar mais além do já consagrado. A arte, aqui, é feita para movimentar, cortar, abrir linhas de fuga.

Considerações transitórias

A arte plasma nossa compreensão do mundo e de nós mesmos. Ao transitarmos pelo cinema de Tarkovski, em seu **tempo no tempo**, percebemos os efeitos desse “realismo subjetivo” em nossas experiências de vislumbre do próprio mundo. Uma estética utópica, por sua constituição iconoclasta, dá alento ao novo pelo espaço de reflexão que abre naquilo já afamado como verdade. Dito de outro modo, em vez de nos encarcerar em um fascínio infinito, nos lança questões pelas vias do equívoco.

A partir do dissenso, de uma certa “violência do fora”, coloca em cena o pensar, que seria a condição de qualquer movimento cultural. Assim, de uma utopia estética a uma estética utópica, o significante utopia ganha motilidade revelando que é pelo pulsar da linguagem, seja ela qual for, que a cultura ganha

novos tons fugindo das armadilhas que pregam sentidos unívocos aos detalhes do mundo. Em suma, a possibilidade de pensar fora das fantasias emolduradas, cortando por dentro as formas já consagradas.

Referências

- A INFÂNCIA DE IVAN. Direção de Andrei Tarkovski. União Soviética: Mosfilm, 1962.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Tradução de Nélio Schneider e Werner Fucks. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins São Paulo: Brasiliense, 2005a.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005b.
- DOBRENKO, Evgeny. A cultura soviética entre a revolução e o stalinismo. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 31, n. 91, p. 25-39, set.-dez., 2017.
- FREDERICO, Celso. Movimentos artísticos e política cultural. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 32, n. 92, p. 105-118, jan.-abr., 2018.
- JACOBY, Russel. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- JALLAGEAS, Neide. O Sol negro de Andriêi Arsiênievich Tarkóvski (ou os primeiros quatro minutos e vinte e dois segundos que definiram um cinema). *ARS*, São Paulo, v. 5, n. 9, p. 128-141, 2007.
- KHRUSHCHOV, Nikita. *The secret speech in the 20th congress of the communist party of the Soviet Union*. Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/khrushchev/1956/02/24.htm>. Acesso em: 18 ago. 2020.

- LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998a. p. 238-324.
- LACAN, Jacques. O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998b. p. 197-213.
- MARSHALL, Herbert. The new wave in soviet cinema. In: Lawton, Anna (org.). *The red screen: politics, society, art in soviet cinema*. London: Routledge, 1992. p. 173-190.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- O ENCOURAÇADO POTESKIN. Dirigido por Sergei Eisenstein. União Soviética: Goskino, 1927.
- O ESPELHO. Dirigido por Andrei Tarkovski. União Soviética: Mosfilm, 1975.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C, Benedetti. São Paulo: WMF Martin Fontes, 2012.
- SOSA, Edson Luiz André. Por uma cultura da utopia. *E-topia: revista eletrônica de estudos sobre a utopia*, n. 12, 2011.
- TARKOVSKI, Andrei. A. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- THOMPSON, K.; BORDWELL, D. (2002). *Film story: an introduction*. 2. ed. New York: McGraw-Hill, 2002.
- UM homem com uma câmera. Dirigido por Dziga Vertov. União Soviética: filme experimental, 1929.
- WEINMANN, Amadeu de Oliveira. Sobre a análise fílmica psicanalítica. *Subjetividades*, Fortaleza, v. 17, n. 1, p. 1-11, jan. 2017.

Eu, Daniel Blake: reflexões sobre o desamparo e a precarização dos laços sociais

Perla Klautau
Maria Manuela Dias Ramos de Macedo

O filme *Eu, Daniel Blake* (2016) possibilita discutir como o desamparo por parte do Estado, associado ao discurso neoliberal produzem sofrimentos cujo pano de fundo é marcado pelo processo de precarização tanto do trabalho, quanto dos laços sociais. A partir desse contexto, analisaremos a luta do personagem principal para se adequar às exigências de competitividade, flexibilização e produtividade impostas pelo sistema de seguridade social. Tal cenário engendra uma situação constante de vulnerabilidade que afeta o espectador durante toda a narrativa.

Carpinteiro viúvo, após sofrer um infarto e quase cair de um andaime, contando já com 40 anos de trabalho, Daniel Blake busca acessar os benefícios trabalhistas do Estado inglês. De acordo com as orientações médicas, ele não

está apto a retornar ao trabalho. Porém, para ter acesso ao direito previsto em lei, a indicação médica não é válida, sendo a sua elegibilidade para o auxílio-doença determinada por uma empresa americana terceirizada, contratada pelo governo para o serviço de avaliação.

Já nos primeiros minutos de filme, fica evidente que a sua saga em busca do benefício previdenciário não será nada fácil. Ainda antes de qualquer imagem, escuta-se um trecho de uma das entrevistas realizadas por Daniel, com perguntas banais, as quais não poderiam indicar o seu real estado de saúde, tais como: “Você consegue andar mais de 50 metros sem a ajuda de outra pessoa? Você consegue levantar os dois braços, como se colocasse alguma coisa no bolso da camisa? Você consegue apertar botões como esses no telefone? Você consegue fazer tarefas simples, como ajustar o despertador?”.

Sem êxito, o personagem tenta argumentar sobre o seu laudo médico, anexado ao processo, questionando a competência técnica da entrevistadora para a atividade que está executando. Quando perguntado sobre a sua formação acadêmica, repetidas vezes a atendente responde ser “profissional da área de saúde nomeada pelo Departamento de Trabalho e Previdência para fazer as avaliações para o auxílio-doença”. Logo na sequência, Dan recebe via correio uma carta informando que não tinha o direito ao benefício de auxílio-doença. Em um misto de indignação e desesperança, o personagem efetua uma chamada para o setor governamental de consulta a benefícios. Após quase duas horas de espera em uma ligação tarifada pela companhia telefônica, o atendente explica que ele obteve apenas 12 pontos, sendo 15 a pontuação mínima necessária para a sua concessão. Portanto, de acordo com a perita, ele estava apto para o retorno ao trabalho. Após a solicitação de Dan ter sido negada, inicia-se a sua luta para a entrada de um recurso contra o parecer. Contudo, mesmo para recorrer à sentença, era preciso, primeiro, obter da agência uma notificação mantendo a decisão.

Nesse ponto do filme, é possível ter contato com os afetos que atravessam o personagem principal, os quais oscilam entre momentos de furor e de desânimo. Chama atenção a impotência perante a situação produzida. Impotência essa cada vez mais banalizada na sociedade contemporânea.

Enquanto isso, ainda buscando recorrer ao resultado do seu pedido de auxílio-doença, informam a Daniel que o seguro-desemprego é a única alternativa para recebimento de algum suporte por parte do governo. O que causa impacto, é que para obter o auxílio do governo, mesmo com as condições de saúde apresentadas, ele precisa cumprir uma série de exigências, que vão desde preenchimentos de formulários on-line, participação de *workshops* para a elaboração de currículos, a comprovação de que está à procura de emprego por no mínimo 35 horas semanais.

A falta de nexos entre as situações afeta não só a saúde psíquica do carpinteiro, como também suscita uma crescente sensação de vulnerabilidade que passa a acompanhar o expectador durante o desenrolar da luta de Daniel pelo reconhecimento da doença crônica que, de acordo com os médicos, o impossibilitava de voltar ao exercício do ofício desempenhado por 40 anos. A crescente perda de direitos e de estabilidade imposta pelo regime capitalista, levado às últimas consequências, descortina um paradoxo fabricado pela modernidade: a exigência de autonomia diante da ausência de suportes socialmente disponíveis para que esse processo se dê. Para entendermos esse cenário, é necessário destacar alguns pontos característicos da modernidade que vêm sofrendo mutações.

Tempos modernos: repercussões subjetivas das relações de trabalho

Em sua clássica obra intitulada *A história da riqueza do homem*, Huberman (1936) apresenta, de forma entremeada, história e teoria econômica, do feudalismo ao capitalismo, evidenciando as transformações sociais que ocorrem no campo do trabalho com o surgimento da moeda. Sua análise parte da Idade Média, quando a sociedade era composta apenas por três classes: sacerdotes, guerreiros e trabalhadores, sendo os últimos responsáveis pela produção que atendesse às necessidades dos outros dois. Ainda que com uma série de deveres a serem cumpridos por parte dos servos, a sua ilusória proteção estava garantida pelo seu senhor feudal, sem haver qualquer possibilidade de ascensão

social. Isto é, ao nascer, tanto as funções quanto os destinos já estavam determinados.

Com a expansão do comércio, transformações de diversas ordens, inclusive geográficas, ocorrem. Da formação das cidades, emergem novas demandas e, com elas, novas atividades e classes sociais. Vale ressaltar que, embora nessa transição, dos feudos às polis, a atmosfera fosse de liberdade, com o surgimento de uma gama de ofícios, a divisão do trabalho permanecia bastante delimitada.

O progresso das cidades e o uso do dinheiro deram aos artesãos uma oportunidade de abandonar a agricultura e viver de seu ofício. O açougueiro, o padeiro e o fabricante de velas foram então para a cidade e abriram uma loja. Dedicaram-se ao negócio de carnes, padaria e fabrico de velas, não para satisfazer suas necessidades, mas sim para atender procura. Dedicavam-se a abastecer um mercado pequeno, mas crescente (HUBERMAN, 1936, p. 62).

No período mencionado, fica bastante perceptível a função social da atividade laboral exercida por cada sujeito dentro de sua comunidade, com a evidente utilidade da sua mão de obra. Castro (2012) recorre à definição de Rhéaume (2007), que concebe o trabalho não somente como o ato de construção de um objeto, seja ele material ou simbólico, como nos casos de prestação de serviço, mas também como produtor de sentido nas relações humanas. Partindo dessa visão, o autor destaca que devemos considerar três aspectos fundamentais:

o que é produzido (o tipo de objeto ou produto realizado), a atividade realizada pelo sujeito como produtora de si mesmo ou de sua historicidade singular e, por fim, a atividade social, pois, ao produzir algo e produzir a si mesmo, o sujeito estabelece relações sociais e produz a sociedade, seja de que forma for (CASTRO, 2012, p. 296).

Nessa perspectiva, a função do trabalho não se limita ao seu papel econômico. Por se tratar de um elemento estruturante da identidade individual, o trabalho possui relevância na esfera psíquica e, consequentemente, no campo sociológico. Dessa forma, além de fornecer coordenadas identitárias que possibilitam uma forma de reconhecimento do sujeito, a atividade profissional exercida também se configura como uma forma de inscrição e de organização da vida social.

Até esse momento, nota-se com clareza a função social do trabalho, como produtor de sentido e de reconhecimento dos sujeitos. Se o trabalho se configura como uma maneira de inscrição figurada na vida social, é possível observar que o rompimento da tradicional estabilidade garantida pela tradição medieval possui efeito direto no que concerne à constituição das subjetividades, marcadas pela quebra dos universais e, consequentemente, pela ênfase ao que é próprio a cada indivíduo.

Também na transição para a modernidade, no tocante ao mundo organizacional, a Revolução Industrial não pode deixar de ser mencionada, dado que suas repercussões não se esgotam no novo método de produção. Em uma crítica bastante humorada ao capitalismo, o filme *Tempos Modernos* (1936), produzido e estrelado por Charles Chaplin, retrata a situação de trabalhadores em uma linha de montagem taylorista-fordista. A obra denuncia os maus tratos recebidos pelos operários, por meio da domesticação de seu tempo, e, sobretudo, a perda do sentimento de inscrição social conferida pelo trabalho, por meio da “maquinização” dos sujeitos.

Se entendemos que a construção da identidade da pessoa está atrelada ao seu reconhecimento laboral, quais são os efeitos das transformações expostas nos sujeitos modernos? Isto é, quais as repercussões nos trabalhadores quando a sua atividade se limita a uma única etapa da linha de produção, sem que ele sequer saiba, muitas vezes, qual o produto final a ser realizado ou qual a sua funcionalidade? A essa sensação de inutilidade aliada ao sentimento de vergonha por não ter em sua ocupação o uso da imaginação e/ou da inteligência, Dejours (1992, p. 49) se refere com o termo “indignidade operária”. Sentimento esse oriundo da percepção de que seu trabalho não gera valor para sua família, amigos ou ciclo de pessoas que os cercam.

Podemos inferir que tais modificações ocorridas no âmbito laboral passaram a atuar como fonte de sofrimento à grande parcela da população, quando essas pessoas não viam mais garantidos seus lugares no tecido social. Com o avanço do capitalismo industrial, a classe trabalhadora se viu ameaçada frente às novas tecnologias. Diante da elevada capacidade produtiva, não somente foi reduzido o valor dos produtos manufaturados, mas, principalmente, os sujeitos deixaram de ter o reconhecimento social pelo seu ofício.

Voltando ao filme de Chaplin, observamos que frente ao mal-estar gerado pelas novas formas de relações trabalhistas, os operários se unem em torno de sindicatos, reivindicando melhores condições de atuação e defendendo interesses comuns à classe. Cabe ressaltar que a referida forma de organização dos trabalhadores não é uma invenção desse período, sendo uma evolução natural das antigas associações. Porém, foi a partir da Revolução Industrial que o sindicalismo se expandiu junto ao crescente sentimento de classe e da percepção de apesar de fracos como indivíduos, se unidos, somam forças e poder (HUBERMAN, 1936). Em outras palavras, há nos sindicatos uma função identitária que, em contraposição à fragilização dos laços sociais, devolve aos sujeitos o seu reconhecimento por meio do pertencimento grupal.

Se pensarmos que a saída encontrada para o desamparo oriundo das transformações nas relações trabalhistas esteve na coletividade, como ficam os laços sociais, quando o que se vê é a dissolução dos sindicatos e a exaltação do individualismo, traduzidas pela expressão cunhada por Ehrenberg (2010) “empresário de si mesmo”?

Precariado: o sujeito à mercê da própria insuficiência

Diante desse questionamento, é oportuno retomar à luta do nosso personagem principal por reconhecimento e garantias de direitos referentes ao lugar de cidadão. Conforme é retratado no filme *Eu, Daniel Blake*, junto do avanço do discurso liberal, o que temos visto é a exacerbação da individualidade e a falácia da meritocracia, que atribui ao sujeito a responsabilidade pelo seu sucesso e pelo seu fracasso.

A perda da possibilidade, por causa de um infarto, de dar continuidade ao desempenho da ocupação profissional realizada há mais de 40 anos, configurou-se como motor para a instauração de uma situação de desamparo que colocou Daniel face a face com a angústia, instalando um estado de impotência que, paradoxalmente, funcionou como motor para a sua revolta contra o sistema de seguridade social. Em um de seus recorrentes retornos à agência, Daniel exprime sua revolta:

Esta é uma grande farsa, não é? Você se senta aí com esse nome amigável no peito e do outro lado um homem doente procurando por trabalhos inexistentes, que nem poderia aceitar, de qualquer forma. Perdendo meu tempo, o do empregador, o seu tempo. Só para me humilhar, fazer implorar. Ou será que o objetivo é tirar meu nome desses computadores? Não vou mais fazer isso. Para mim, chega. [...] quando você já perdeu o autorrespeito, está acabado.

Na saída, sob olhares curiosos e sob apoio da comunidade local, picha o prédio onde está localizada a agência com o seguinte dizer: “Eu, Daniel Blake, exijo a data do recurso antes que morra de fome e mudem a porcaria da música dos telefones”. O registro feito com letras garrafais retrata, além da indignação que exprime o sofrimento de Dan, a fragilização dos laços sociais e a crescente sensação de insegurança e de desproteção. Tal estado de coisas, em termos subjetivos, é vivido como situação de desamparo. Isto é, como um perigo que atesta a insuficiência do eu. Impotente e sem redes de proteção, o sujeito entra em pane ou, em outras palavras, se encontra à mercê, desamparado.

Birman (2014) diferencia a experiência do desamparo freudiano da vivência do desalento que, por sua vez, caracteriza como uma espécie de marca do momento atual. Para o autor, a diferença fundamental entre ambos está na existência ou não de esperança, isto é, no fato de ter ou não alguém a quem direcionar o seu apelo. Ao longo do enredo, é possível testemunhar a transição de Daniel Blake, do desamparo ao desalento. Até o trecho anteriormente narrado, o que acompanhamos é um sujeito expressando o seu apelo, ainda na crença de que será amparado. Mesmo que desamparado, havia no

movimento de Dan a esperança de que o Estado cumprisse o seu papel, assegurando-lhe os seus direitos de cidadão e lhe fornecendo uma rede de proteção necessária a uma vida digna.

Para fundamentar a noção de desalento, Birman (2014, 2017) se apoia em outros autores, Debord (1992) e Lasch (1979), os quais também pensam a contemporaneidade como um momento social de exaltação da individualidade, caracterizada pelos referidos autores como sociedade do espetáculo e cultura do narcisismo, respectivamente. Em sua visão, esses são fortes instrumentos teóricos para se pensar as atuais formas de subjetivação e ainda as relações intersubjetivas, que se encontram esvaziadas e desinvestidas de trocas inter-humanas. Como consequência,

na experiência da dor, o sujeito sem abertura para o outro fica entregue ao desolamento, não tendo possibilidade de realizar uma subjetivação possível para aquela experiência. Entregue ao seu solipsismo, o sujeito definha na sua autossuficiência, que o paralisa quase que completamente. Seriam essas a posição e a condição do sujeito na contemporaneidade, ficando à deriva nos fluxos e reflexos dos novos códigos de existência forjados pela mundiação (BIRMAN, 2014, p. 144).

Foi o que aconteceu com Daniel, quando destituído da possibilidade de ocupar um lugar no tecido social a partir da realização do seu ofício de carpinteiro e sem conseguir preencher os requisitos para se tornar elegível para o recebimento do seguro-desemprego, em desalento, o personagem vende seus móveis e objetos particulares para conseguir dinheiro e se manter, ao menos a curto prazo. Nesse momento do filme, fica bastante evidente o quanto o recuo por parte do Estado, em associação ao discurso neoliberal, é produtor de sofrimentos cuja origem está no âmbito social, marcado pelo processo de precarização, tendo o isolamento e a solidão como efeitos da dissolução dos laços sociais.

Do ponto de vista etimológico, a precarização faz referência ao ato ou efeito de tornar precário, do latim *precarius*, cujo significado é escasso,

insuficiente, insustentável ou débil (FERREIRA, 1986). Enquanto a precarização das relações trabalhistas, compreendida como a ação de tornar algo inconsistente, emerge como movimento social, o que se presencia é o surgimento de uma nova estrutura de classe, a qual está sendo nomeada *precariado* (STANDING, 2014).

O trabalho desempenhado pelo precariado é, de sua natureza, frágil e instável, andando associado à casualização, à informalização, às agências de emprego, ao regime de tempo parcial, ao falso autoemprego. Todas estas formas de trabalho “flexível” têm vindo a crescer um pouco por todo o mundo. O que já não é tão visível é que, nesse processo, o precariado se vê obrigado a desempenhar uma proporção elevada e em crescimento de trabalho-para-trabalhar relativamente ao trabalho propriamente dito. Assim, ele acaba por se ver tão explorado fora do local de trabalho e do período laboral remunerado como quando se encontra no emprego dentro do horário normal (p. 12).

Não podemos deixar de mencionar que a produção do precariado está diretamente associada à manutenção do poder, sendo essa uma forma de dominação. Ainda o autor supracitado alerta-nos para o fato de o neoliberalismo ter conquistado o domínio hegemônico dos discursos político, econômico, social e ainda cultural. Com isso, observamos a sistemática retirada de direitos dos próprios cidadãos, legitimada pela atual visão, na qual tudo vale em nome do capital.

Considerações finais: a insuficiência dominante

Para terminar nossas reflexões, gostaríamos de fazer uma pequena referência ao último filme feito por Ken Loach. Nesse, atendo às adversidades das produzidas pelo discurso neoliberal, também denuncia os fenômenos do atual mundo do trabalho e da precarização dos laços sociais. Se, conforme abordamos, em *Eu, Daniel Blake* o protagonista atravessa um martírio burocrático

em busca do seu direito enquanto cidadão contribuinte, em *Você não Estava Aqui* (2020), o drama versa diretamente sobre os efeitos das relações precárias de trabalho.

Na trama em questão, a empresa contratante usa o engodo de que o personagem não seria um empregado, mas sim seu próprio patrão. A partir dessa lógica, o empregado se torna um pequeno empresário, conquista autonomia para gerenciar o seu horário e passa a ter que utilizar meios próprios para desempenhar a função pela qual sua produtividade será remunerada. Por trás da falácia de autonomia e liberdade, revela-se o mecanismo de dominação utilizado pelo discurso neoliberal: a exploração da insuficiência do eu quando este se torna empresário de si mesmo.

O cenário fornecido pelo filme demonstra o que também vem sendo chamada de **uberização** das relações de trabalho, cabendo ao trabalhador-empresa, sem vínculos empregatícios ou direitos sociais, ser responsável pelo seu salário no final do mês e por todos os respaldos e garantias assegurados pela Consolidação das Leis do Trabalho (CLT). Tal configuração engendra uma constante situação de instabilidade. Diante da falta de redes de proteção fornecidas pelo Estado, o trabalhador-empresa encontra-se completamente dependente da própria produtividade. Dessa forma, ao ser remunerado pelo que **entrega**, ou seja, pelo que produz, o sujeito se encontra à mercê da própria insuficiência.

Afinal, sujeito de sucesso não é aquele que **empreende**, que assume riscos e desafios em nome de si mesmo? De acordo com Han (2017), é assim que o sujeito trabalhador, centrado no desempenho, se transformou em autoexplorador. Isso, o final o filme *Você não estava aqui* revela de forma contundente.

Referências

BIRMAN, Joel. *O Sujeito na Contemporaneidade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

- BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CASTRO, Fernando Gastal de. *Fracasso do projeto ser: burnout, existência e paradoxos do trabalho*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.
- DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.
- DEJOURS, Christophe. *A loucura do trabalho: Estudo de psicopatologia do trabalho*. 5ª ed. São Paulo, SP: Cortez - Oboré, 1992.
- EHRENBERG, Alain. *O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa*. Aparecida: Ideias e Letras, 2010.
- EU, Daniel Blake. Direção: Ken Loach. Inglaterra: 2016. (100 min).
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- HAN, Byung-Chul. *A Agonia de Eros*. Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- HUBERMAN, Leo. *A história da riqueza do homem*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1936.
- LASCH, Christopher. *The Culture of Narcissism*. Nova York: Wamer Barnes Books, 1979.
- RHÉAUME, Jacques. L'enjeu d'une épistémologie pluraliste. In GAULEJAC, Vincent Ed. *La sociologie clinique*. Toulouse: ERES, 2007, pp. 57-74.
- STANDING, Guy. O precariado e a luta de classes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 103, p. 9-24, 2014.
- TEMPOS Modernos. Direção: Charles Chaplin. EUA: 1936. (87 min).
- VOCÊ não estava aqui. Direção: Ken Loach. Inglaterra: 2020. (101 min).

Scapinelli e o mal constitutivo

Rodrigo Barros Gewehr

*O demônio procura sempre serrar
o galho em que estás sentado.
(JUNG, 2009/2015, p. 196)*

Scapinelli é o velho aventureiro d'*O estudante de Praga*, segundo a descrição do personagem dada pela versão de 1913 do filme de Hanns Heinz Ewers e Stellan Rye. Desde tempos imemoriais, esse mestre das tramoias ataca as misérias das gentes, oferece reinos, poderes, dinheiros; fecha contratos e nunca deixa de cobrá-los. Mas, que capricho é esse que se renova insistente e arrasta cada qual a própria desgraça e com tamanha graça que faz crer que se trata de bom negócio? Nem Fausto nem Balduin – o estudante de Praga – foram bem-sucedidos em suas barganhas com o velho, ainda que tenham gozado, por certo tempo, dos ganhos da transação, seja conhecimento, dinheiro, amor.

Até onde consta, uma vez firmada a combinação, ninguém nunca lhe passou a perna – ele o rei da trapaça, o grande embusteiro, que semeia o engano. E quem se pode dizer livre do engano? E não estar enganado ao se dizer livre do engano? Essencialmente desenganados, é nas entrelinhas de nossas paixões de onipotência que Scapinelli, ou Mefistófeles se o preferirmos, atuam desde sua primeira aparição como serpente, ainda no Jardim do Éden – o que por si só já desperta a suspeita de que mesmo o paraíso tem seus poréns, que sequer num suposto paraíso se está livre para viver desatento e despreocupado, não somente pelo interdito imposto à árvore do conhecimento, mas também e sobretudo porque o princípio sorrateiro do engano já está ali presente... até mesmo no paraíso.

E que a trapaça seja contemporânea da raiz mais profunda de nossa cultura, isso nos deveria servir de alerta para o estatuto ontológico do engano. Somos fundamentalmente propensos a propostas tentadoras, mesmo que elas se mostrem sempre e repetidamente enganadoras – a começar pela queda mítica do tal jardim até os golpes mais ordinários da vida cotidiana, aos quais as pessoas são arrastadas pela miragem do dinheiro fácil.

Não à toa, os dinheiros têm aqui um lugar de destaque. Como promessa de poder e acesso à fruição das delícias do mundo, ainda que de um mundo desde sempre decaído, o dinheiro foi gradativamente se tornando um avatar do poder (LE GOFF, 2010). Balduin, arruinado até mesmo para uma rodada de cervejas com os amigos, vê-se preso do desalento, desacreditado da vida, e também do amor, mesmo que uma jovem florista, Lyduschka, se mostrasse mais do que disposta a amá-lo. A tragédia de Balduin é irrevogável: amor e dinheiro são para ele variáveis interdependentes e uma vez que não tem dinheiro, conseqüentemente, não está apto a “ter” amor. É nesse território húmido e sombrio da ganância e do desespero que Scapinelli planta sua artimanha e colhe a desgraça do melhor espadachim de Praga. Balduin se esquece que o dinheiro, por atraente que seja, por mais portas que abra – e possivelmente por isso mesmo – é também o esterco do diabo (LE GOFF, 2010).

Após assinado o contrato que garantiu ao velho aventureiro tomar qualquer coisa que quisesse do quarto de Balduin – e este crente que estava no lucro dada sua condição miserável – Scapinelli retira da algibeira uma pequena bolsa de tecido donde moedas de ouro começam a cair sobre a mesa, e mais

e mais e mais, como se o dinheiro saísse de sua própria mão. Em seguida tira cédulas dos bolsos e as atira sobre a mesa, sob o olhar fascinado de seu agora devedor. No entanto, ainda antes de ter seu contrato assinado, ao encontrar o esgrimista arruinado na porta de uma taverna, Scapinelli promete a Balduin que lhe arranjará um bom casamento – e o coloca exatamente no local e no momento exato em que a condessa Margit von Schwarzenberg se encontra em perigo, sendo então salva por Balduin. Eis o primeiro gesto de sedução do velho aventureiro, estendendo o laço de sua armadilha.

Diante do encantamento de Balduin por Margit, e sua constatação do abismo social que os separa, a oferta de dinheiro que o velho lhe fizera parece tanto mais atraente. É nesse contexto de um desespero agora apaixonado que o embusteiro ressurge, oferecendo ao estudante cem mil florins de ouro, sob a condição de assinar com ele um contrato. A dívida, de fato, será paga com a vida, mas no momento, Scapinelli exige como pagamento, ou como penhora a imagem de Balduin refletida no espelho. Num piscar de olhos, Balduin está apaixonado por uma mulher rica, está ele também rico, porém sem sua própria imagem. É esse aspecto que vai interessar Jung, na esteira das histórias sobre o duplo (*Doppelgänger*), e em sintonia com suas teorizações sobre o conceito de sombra.

Embora o cinema fosse já em sua época uma estrela em ascensão, Jung não se dedicou com muito afinho à sétima arte, porém reserva um lugar de destaque a *O estudante de Praga*, e notadamente pelo fato de ele reeditar, em sua leitura, um drama similar ao de Fausto. Jung afirma que o filme é uma “espécie de segundo Fausto” (JUNG, 1938/2005, p. 93) e nesta referência vai um grande peso, se considerarmos a importância de Fausto para a cultura alemã: Jung, referindo-se a Jacob Burckhardt, afirma que Fausto toca uma corda em cada alma alemã (JUNG, 1911 [1952]/1990; 1945/1978), ou ainda que se trata de uma “‘grande imagem primordial’ na alma de cada alemão” (JUNG, 1942/1983, p. 118). Mas não somente. Se descemos do patamar sociológico para o arquetípico, podemos ainda pensar que sob as tintas germânicas de Fausto ou de Balduin há algo que toca a corda da alma de cada um de nós, de uma desgraça comum que nos condena a todos, de forma mais ou menos romântica, à “perda da alma”, à divisão psíquica representada na tragédia de

Balduin pela perda da própria imagem, agenciada pela intermediação de Scapinelli e sua sombria barganha.

É nesse aspecto individual que Jung se deterá ao tratar do filme *O estudante de Praga*¹ e tratará da questão, como salientado anteriormente, a partir do conceito de sombra. Em seu seminário sobre análise dos sonhos [1928-1930], Jung afirma a respeito de Balduin, na sessão de 20 de novembro de 1928: “Trata-se de um homem que está totalmente apartado de sua consciência da sombra. Ele perdeu sua sombra” (JUNG, 1938/2005, p. 93). Mais adiante, em sessão de 12 de junho de 1929, Jung retoma a questão, agora referindo-se especificamente a uma cena do filme em que Balduin é desafiado para um duelo de sabres pelo primo e noivo da condessa. Os efeitos sorrateiros da ação de Scapinelli se fazem notar: Margit e Balduin vão pouco a pouco se aproximando, a ponto de despertar o ódio no noivo preterido. Um duelo de sabres, entretanto, é de uma insensatez sem tamanho da parte do noivo amargurado, pois Balduin é o melhor esgrimista de Praga. Diante disso, o Conde von Schwarzenberg, pai de Margit, pede a Balduin que poupe o desafiante, o que o espadachim hesitantemente aceita. No dia do duelo, entretanto, quando Balduin, atrasado, aproxima-se do local marcado para o combate, vê sua imagem retornando e limpando o sabre ensanguentado. Ele aceitara poupar o noivo, mas não sua sombra.

“O melhor filme que já vi”, afirma Jung, “mostra a separação do homem consciente de sua sombra, de tal sorte que a sombra se move por ela mesma” (JUNG, 1938/2005, p. 359). Isso indica quão radical era a divisão psíquica de Balduin. “A sombra, sem respeito pelas intenções do homem consciente, tinha matado seu adversário”, prossegue Jung (JUNG, 1938/2005, p. 359). Cabe notar, todavia, que a análise dessa cena poderia ser levada ainda mais ao extremo para se pensar, por exemplo, se na imagem desprendida do esgrimista não estaria sua verdadeira intenção – ambas as versões do filme indicam certo índice de hesitação do grande e orgulhoso esgrimista em aceitar o pedido do

1 O filme a que Jung faz referência não é o de Hans Heinz Ewers e Stellan Rye e sim a versão de 1926 de Henrik Galeen. Luke Hockley (2007) deixa em aberto qual versão do filme teria sido a referência de Jung, mas ao menos no que diz respeito ao seminário sobre os sonhos, ao qual Hockley se refere, não há controvérsia possível. A cena que Jung descreve de Balduin fingindo ver sua imagem no espelho num cabeleireiro não consta na versão de 1913.

conde. A versão de 1913, no entanto, é bastante clara em mostrar que Balduin cede, mas contrariado, ao pedido do pai de sua pretendida esposa. Nesse sentido, em se aceitando a ideia de sombra como expressão de tendências recusadas na esfera da consciência, a morte do adversário em duelo também pode ser pensada como verdadeira expressão de uma intensão recusada por mero jogo de compromissos sociais: uma vez que Balduin desejava Margit, aquele pedido de seu pai poderia bem servir como barganha em seu pleito.

As outras menções que Jung faz a esse filme, no seminário Visões [1930-1934] (JUNG, 1997) e no seminário sobre o Zaratustra de Nietzsche [1934-1939] (JUNG, 1988) seguem o mesmo padrão, abordando o problema do duplo, da sombra de Balduin. Seu interesse em todos os momentos em que cita esse filme é o aspecto individual da sombra, e os efeitos da “inconsciência da sombra” (JUNG, 1988, p. 123), da divisão da personalidade que leva a uma condição psicológica na qual “a consciência está meramente como persona (*persona-like*), pintada na parede como bidimensional apenas” (JUNG, 1988, p. 122-123). A perda da imagem corresponde, pois, a ser privado de um importante lastro existencial, daquilo que garantiria a densidade de nossa existência, o contraponto da claridade da consciência, tão importante quanto o pretensão domínio sobre si mesmo; um aspecto inferior da personalidade que, ao se tornar autônomo – porque negado e recusado, leva à destruição pela facilidade com que cede aos encantos do grande embusteiro.

Apesar de não se dedicar diretamente a esse aspecto, nas três menções que faz a *O estudante de Praga*, Jung é unânime em dizer que toda a tragédia que se segue inicia num contrato assinado com o diabo. Na mesma sessão de 28 de novembro de 1928, no seminário dos sonhos, quando Jung menciona pela primeira vez esse filme, ele também traça um diagrama no qual distingue a sombra individual (a imagem de Balduin) da sombra propriamente dita, ou do que poderíamos entender como o aspecto coletivo da sombra.

É nesse aspecto que nos vamos deter, para pensar não mais em Balduin, mas sim em Scapinelli e seus infundáveis artifícios, tão antigos quanto a humanidade e, por conseguinte, ecoando como herança arcaica do engano no fundo de cada qual, e quiçá nos movimentos da história. Nomear Scapinelli como velho aventureiro remete não somente ao aspecto arcaico desta figura – que de antiga serpente converte-se gradativamente em imagem humana,

anticristo, espírito opositor, *malin génie*, figuras históricas da encarnação do mal, mas também ao seu caráter de apostador, *gambler*, dado a jogatinas incertas e arriscadas, mercenário. E ainda alguém que tem a habilidade de prever o futuro, para nosso infortúnio, tornando suas ofertas ainda mais galantes – mesmo que nos revele, deste futuro, só a parte que nos seduz.

Para além de uma função individual, com dinamismo e afetos próprios, a sombra, afirma Claire Dorly (2008), age também ao nível da coletividade e, neste sentido, operando na dinâmica própria aos fenômenos de massa. Dessa feita, o aspecto coletivo da sombra não mais diz respeito apenas à sorte de cada qual, e autoriza pensar nas destinações de um determinado grupo, quiçá na sorte do conjunto dos povos, como se vê nas guerras intestinas e nos grandes conflitos mundiais. Assim como o fado de cada qual está de certa forma determinado também pelos seus infortúnios, a sorte dos povos e do mundo obedece a arranjos sociais e políticos que por vezes ativam dinamismos difíceis de serem contidos, como se povos inteiros “assinassem um contrato com o diabo”, sendo arrastados pela inércia de suas próprias escolhas.

O que está em jogo aqui é a ideia de determinismo psíquico inconsciente, que opera tanto nos vários Balduins da vida, quanto na vida dos tantos povos do mundo. Não há razão alguma para aceitarmos que a sorte de cada um é função de processos que nos escapam e pensar que isso seria diferente no que diz respeito às coletividades. Tão complexo quanto o determinismo inconsciente que envolve as ações individuais, também os acontecimentos coletivos são forjados por um emaranhado de processos que não podem ser resumidos ou reduzidos a um punhado de premissas estanques. E assim como cada qual opera em segredo para sua própria ruína, assinando contratos tácitos os mais diversos com Scapinelli, também os povos forjam as condições de seus desalentos, não necessariamente de forma voluntária, mas como restos da densidade sombria e muitas vezes inescrupulosa que subjaz aos contratos sociais. “O mundo vive dos seus matadouros”, disse certa feita Antonin Artaud (1983/2019, p. 29).

Se há uma “vida de colmeia” da humanidade, tanto ações individuais quanto coletivas estão em alguma medida subordinadas a operações que se sobrepõem às decisões conscientes, que nos capturam e arrastam a situações não raras vezes trágicas. Se podemos, tanto individual quanto coletivamente,

forjar razões e virtudes que pautem nossas ações, em igual medida os subterfâneos lodosos dessas virtudes possuem força e dinamismo, criam processos inerciais que se instalam nas relações cotidianas e não podem ser simplesmente revertidos por um ato voluntário, como se fôssemos autores incontestes das próprias decisões. Se o “eu” não é senhor em sua própria casa, como o disse Freud na conferência XVIII das *Conferências introdutórias sobre psicanálise* (1917/1996), também o “nós” não o é.

Todo homem vive para si, emprega a liberdade para alcançar seus objetivos pessoais e sente, com todo o seu ser, que agora pode ou não pode executar determinada ação; porém, assim que ele a executa, aquela ação, realizada num dado momento do tempo, se torna irreversível e passa a ser propriedade da história, na qual ela não tem um significado livre, mas predeterminado.

Em toda pessoa, a vida tem dois lados: a vida pessoal, que é tanto mais livre quanto mais abstratos são os seus interesses, e a vida elementar, de colmeia, na qual a pessoa cumpre inevitavelmente as leis a ela prescritas (TOLSTÓI, 1869/2019, p. 741).

E mesmo essa concessão de Tolstói à liberdade individual merece ser questionada, se se admite motivos inconscientes na raiz de nossas ações, concorrentes à “lei da coincidência das causas”. O entrelaçamento das ações individuais e dos processos coletivos torna ainda mais nebulosa a determinação das causas, e a hipótese de dinamismos inconscientes subjacentes às escolhas mais decididas permanece como ideia norteadora, no mínimo como uma forma de dar conta dos restos, daquilo que escapa às tentativas de atribuição de séries causais precisas. Mesmo os interesses mais abstratos podem estar a serviço de paixões inconfessadas, ou desconhecidas ao próprio autor da ação.

A ganância de Balduin se esconde por trás de seu desejo de um bom casamento, e quantas não são as razões espúrias nos contratos entre nações, ou em ações supostamente humanitárias.

De um ponto de vista histórico, podemos por certo falar numa lei de coincidência das causas dos conflitos, mas ainda resta o índice que faz essas

causas coincidirem. Satanás, Mefistófeles ou Scapinelli são formas de nomear esse índice de indeterminação que não obstante sobredetermina o emaranhado de paixões que se coordenam para construir uma tragédia.

Ao falar sobre as condicionantes da ascensão do nacional-socialismo na Alemanha, ainda um pouco antes do período de trevas da segunda guerra mundial, Jung afirma que o mundo moderno convenceu-se de ser um mundo razoável, fundamentando esta opinião em fatores econômicos, políticos, psicológicos, e com isso esquecendo o que há de irracional e potencialmente incontrolável no comportamento humano, individual e de conjunto.

Quando voltamos o olhar para o período anterior a 1914, encontramos-nos vivendo em um mundo que teria sido inconcebível antes da guerra. Estávamos mesmo começando a olhar a guerra entre nações civilizadas (sic.) como uma fábula, pensando que tal absurdo se tornaria menos e menos possível em nosso mundo racional e internacionalmente organizado. E o que surgiu depois da guerra foi um verdadeiro sabbath das bruxas (JUNG, 1936/1978, p. 179).

O período entre guerras, não obstante ter suscitado essa sensação difusa de concerto entre nações, deu ensejo ao surgimento de regimes totalitários, dentre os quais o interesse de Jung se volta particularmente ao nazismo. A imagem do *sabbath das bruxas* convoca aqui – para além do que poderíamos atribuir a um conservadorismo do autor – o estado de instabilidade política, de violências e perseguições que se foram instalando e culminaram na segunda grande guerra. Trata-se ainda de convocar uma imagem da irracionalidade que, segundo o autor, opõe-se com força e efetividade à presunção intelectual de um mundo perfeitamente organizado sob os signos do esclarecimento [*Aufklärung*].

A Alemanha sob o nazismo lhe serve de laboratório para pensar as condicionantes arcaicas da explosão de fúria que se preparava, e para indicar o quanto “forças psíquicas”, por vezes encarnadas em figuras históricas ou em representações de deuses, atuam à revelia do concerto de nações ou das

decisões conscientes, na forma de entusiasmos coletivos; na concentração de pulsões agressivas que, num dado momento, explodem em ondas de violência. Essa é a face coletiva da sombra, a presença do matreiro Scapinelli, a fábula dos dramas existenciais dos povos, que nunca cessa de se recolocar.

A esse respeito, Dorly (2008, p. 121) acrescenta:

A multiplicação em grande escala de fenômenos tais como a rejeição e a projeção ocasiona a explosão irreversível de pulsões agressivas. Jung fez parte da geração que viveu as duas guerras mundiais e, a partir de sua análise psicológica do nacional-socialismo em seu artigo sobre Wotan de 1936, [...] até o fim de sua vida, ele se empenhou em descrever os efeitos devastadores desta sombra arquetípica [...]. Nesta dimensão universal, ele qualifica então a sombra de “mal absoluto”. Neste sentido, o mal não pode mais ser o precursor de um bem ulterior, ele se espalha em sua lógica abominável.

Uma aproximação inicial ao problema do mal em seu aspecto coletivo – reproduzindo um mecanismo de base do funcionamento psíquico na psicologia junguiana, é que os dinamismos coletivos se instituem em função de movimentos compensatórios. É nesse sentido que se pode pensar em guerras como efeitos de uma acumulação de fatores que se retroalimentam e canalizam o magma explosivo do ódio. As muitas violências das relações cotidianas – étnicas, sociais, políticas, entre classes e entre nações; mas também as políticas de orgulho de raça, da soberba econômica e intelectual, da pretensão humanista, alimentam gradativamente paixões agressivas que se vão estruturando em torno de inimigos idealizados ou *ad hoc*, e adubam o terreno de “incalculáveis consequências transgeracionais” que moldam “modos de ser e aparelhos psíquicos...” (PRADO DE OLIVEIRA, 2018, p. 64). Aqui, eventualmente, as condições materiais e afetivas se coordenam para que uma série de eventos trágicos se desenvolva, a ponto de nações inteiras serem “possuídas” por alguma “psicose coletiva” (VALOIS, 1992, p. 264).

Por um lado, esse jogo de sombras arquetípicas, para retomar o termo de Dorly, alimenta em certa medida as dinâmicas sociais por meio do medo e comportamentos defensivos os mais diversos, até certo ponto contribuindo inclusive para a coesão de grupos e povos, como Freud aludia em *O mal-estar na civilização* a partir da ideia do narcisismo das pequenas diferenças (FREUD, 1930/1996). Jung também lança mão de um raciocínio semelhante em seu texto *Presente e futuro*:

Assim como o neurótico clássico é inconsciente da outra metade de si mesmo, de sua “sombra”, também o indivíduo normal vê sua sombra, da mesma forma que o neurótico, incarnada em seu próximo, ou a projeta sobre o ser humano que se encontra do outro lado da ravina. Tornou-se mesmo uma tarefa política e social a de decretar que o capitalismo de uns e o comunismo de outros sejam reciprocamente uma encarnação do diabo, o que tem a vantagem de oferecer ao olhar um objeto fascinante e de o desviar da intimidade do ser individual (JUNG, 1957/2008, p. 64).

A dinâmica de compensação aparece uma vez mais para ressaltar a unilateralidade que perpassa as relações humanas e sociais; a facilidade com que se atribui ao outro características que soam indesejáveis em si mesmo, seguindo uma lógica das paixões já amplamente delineada pela psicologia profunda, e que pode ganhar tal grau de autonomia a ponto de converter-se em prática deliberada de agressão. Se isso é perceptível nos arranjos individuais da vida, também o é no que tange aos arranjos coletivos; e é demasiadamente ingênuo acreditar que, mesmo em nome de um suposto bem comum, ou em prol de algum valor ideal de humanidade, gestos de agressão possam ser aceitos indefinidamente por carnes dóceis e espíritos acomodados.

Por mais que tardem em juntar forças para tal, um corpo pisado, um espírito aprisionado, um povo humilhado, um dia se rebelam – e quiçá mesmo se convertam em opressores.

“No fim do humanismo formal e da renúncia filosófica há Hitler”, lembra Aimé Césaire (1950/1978, p. 19). O mal se retroalimenta quando deixado em livre curso, e não há antídoto, voltando a Jung, que não passe por uma reconstrução ativa e engajada de si e das relações com o mundo – mesmo não havendo garantias de que isso funcione. A “imaginação do semelhante” e a sensibilidade ao próximo, lembra Frédéric Gros (2017, p. 128), “estão na raiz da compaixão e do sentimento de humanidade”. E se essa sensibilidade está sujeita a petrificar-se no império da razão instrumental, pode também escapar entre os dedos das virtudes, quando estas não são confrontadas ao que há de rejeição e projeção das próprias sombras no próximo e no semelhante.

Por outro lado, fomentar de tal forma paixões agressivas não é um modo de barganhar com o diabo? Essa “dimensão universal” da sombra, associada ao mal absoluto, leva-nos à questão de um mal que é não somente constitutivo como também desprovido de finalidade. Nada que não seja destruição a alimentar mais destruição. O contrato de Balduin com Scapinelli aparentemente traz àquele tudo o que almejava – dinheiro e a possibilidade de um casamento, mas essas benesses aparentes desencadeiam apenas desventuras e infortúnios. Pensar um mal constitutivo é também estar atento ao fato de que nossos contratos, por mais detalhados que sejam, deixam sempre entrelinhas não explicitadas. Noutros termos, equivale a considerar que do ponto de vista estrutural, bem e mal possuem estatutos ontológicos semelhantes, ainda que este, como reinado de Scapinelli, não tenha outra destinação senão a ruína.

Falar de uma dimensão arquetípica da sombra é a forma de Jung dar sua interpretação, também racional, ao que ele mesmo denomina de irracional. Não deixa de ser uma tentativa laica de nomear aquilo que as narrativas bíblicas e literárias denominam Satanás, ou Mefistófeles, ou Scapinelli; talvez pulsão de morte, se optarmos pela versão freudiana. Tentativas de lidar com essa indeterminação sobredeterminante que se reinscreve incessantemente nas relações humanas, de formas nem sempre tão estéticas quanto n’*O estudante de Praga*, e chegando ao paroxismo do horror na *Shoah*. Mas também de uma violência crua nos regimes escravistas; nos *gulags*, nas muitas formas de genocídio que resistem ao tempo; nas condições atrozes a que são condenadas pessoas forçadas a imigrar pela degradação (calculada?) das condições de vida em seus países; nos eufemismos do “trabalho em condições análogas

à escravidão”, que alimentam injustiças sociais e abastecem os caça-níqueis de regimes ditos democráticos; nos cárceres destes mesmos países que não cessam de cantar seu amor à liberdade e aos direitos humanos e sorrateiramente infringem as leis que impõem ao mundo; na barbárie moderna das novas formas de colonização; na miséria e na fome em que são mantidas populações inteiras.

Rüdiger Safranski afirma que em Auschwitz as “forças assassinas e bárbaras que dormitam na civilização humana se revelaram numa forma sem precedentes, abriu-se um abismo” (1997/2000, p. 228). Abriu-se para nós, numa violência sistemática e fria, a consciência do abismo que desde sempre nos habita; mostrou-se que o velho aventureiro, vestido então de uniformes, nunca deixou de afiar suas presas e desenvolver seu veneno com o passar dos tempos. Descortinou-se a consciência dos muitos abismos que alimentamos em nossos corações, a facilidade com que nos deixamos levar pelo engodo das maquinações de Scapinelli, e a amplitude das consequências que essa tendência inerente ao humano pode atingir – consequências que não cessam de reverberar como ondas de tragédias sucessivas, cujo início é um mito e cujo fim é improvável.

É na beira dos abismos da fome, do desejo de onipotência e da ganância, como lembram os evangelhos de Mateus e Lucas (BÍBLIA, 2017), que Scapinelli arma sua tenda de ilusões. Tal é a destreza desse ilusionista, capaz de revestir de promessas e de ouro aquilo que é tão somente o passo antes da queda, que dificilmente escapamos de um tombo aqui outro acolá. Até a mais sábia e ponderada das criaturas pode um dia tropeçar e há quedas tão profundas que sequer produzem eco. Se é verdade que não podemos dar as costas ao abismo, sob pena de sermos tragados para o fundo de sua escuridão, é bom também lembrar a advertência de Nietzsche: “Quem combate monstruosidades deve cuidar para que não se torne um monstro. E se você olhar longamente para um abismo, o abismo também olha dentro de você” (1886/1992, p. 79).

Referências

- ARTAUD, A. (1983). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2019.
- BÍBLIA. *Novo Testamento* (Os quatro evangelhos). Trad. de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CÉSAIRE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.
- DER STUDENT VON PRAG. Direção de Hans Heinz Ewers e Stellan Rye. Alemanha, 1913. 85 min. On-line.
- DER STUDENT VON PRAG. Direção de Henrik Galeen. Alemanha, 1926. 91 min. On-line.
- DORLY, C. Ombre. In : AGNEL, A. *Dictionnaire Jung*. Paris: Ellipses, 2008.
- FREUD, S. (1917). *Conferências introdutórias sobre psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, S. (1930). *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HOCKLEY, L. *Frames of Mind: A Post-Jungian Look at Film, Television and Technology*. Bristol: Intellect Books, 2007.
- JUNG, C. G. (1911 [1952]). *Symbols of Transformation*. Princeton: Princeton University Press, 1990. (Vol. 5).
- JUNG, C. G. (1936). *Wotan*. Princeton: Princeton University Press, 1978. (Vol. 10).
- JUNG, C. G. (1938). *L'analyse des rêves*. Notes du séminaire de 1928 – 1930. Tome 1. Paris: Albin Michel, 2005.
- JUNG, C. G. (1942). *Paracelsus as a Spiritual Phenomenon*. Princeton: Princeton University Press, 1983. (Vol. 13).
- JUNG, C. G. (1945). *After the Catastrophe*. Princeton: Princeton University Press, 1978. (Vol. 10).

- JUNG, C. G. (2009). *O livro vermelho*. Liber novus. 4. Ed. Petrópolis: Vozes, 2015.
- JUNG, C. G. *Nietzsche's Zarathustra*. Notes on the Seminar given in 1934 – 1939. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- JUNG, C. G. *Visions*. Notes on the Seminar given in 1930 – 1934. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- LE GOFF, J. *Lo sterco del diavolo*. Bari: Editori Laterza, 2010.
- NIETZSCHE, F. (1886). *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PRADO DE OLIVEIRA, L. E. Política, o Outro da Psicanálise: terror e radicalização. *Revista brasileira de psicanálise*. v. 52, n. 4, p. 63-74, 2018.
- SAFRANSKI, R. (1997). *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona: Tustquest, 2000.
- TOLSTÓI, L. (1869). *Guerra e paz*. Vol. I e II. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- VALOIS, R. C. G. Jung et les racines de la guerre. *Laval théologique et philosophique*. v. 48, n. 2, p. 263-277, 1992.

Estranhos estrangeiros vistos pelo cinema

Lineu N. Kohatsu
Rafael Cislinski

Magia e técnica, arte e ciência, ilusão e desencanto

As imagens técnicas serviram tanto à ciência quanto ao espetáculo. Como instrumento científico, tais imagens prometiam à humanidade o desencantamento do mundo e a realização definitiva do espírito do tempo, obcecado pela busca da objetividade, da imparcialidade e da obtenção da prova irrefutável contida no signo indiciário. No entanto, mais do que a realidade do objeto dissecado, o dispositivo da caixa preta revelou também o olhar etnocêntrico e racista do ocidente civilizado.

O desenvolvimento tecnológico acentuou a compulsão escópica, mas contraditoriamente reduziu as possibilidades da experiência estética. A aura presente nos objetos de rituais foi diluída por procedimentos técnicos

(BENJAMIN, 1994). O encantamento provocado pela magia foi substituído pelo fetiche da tecnologia.

A vertigem provocada pela saturação de imagens não anestesiou apenas a percepção, mas reduziu a sensibilidade diante da dor do outro (SONTAG, 2004). Talvez as pessoas ainda se lembrem da foto do menino sírio na praia.¹ Mas, a comoção tem a duração de um instante e se torna tão efêmera e volátil quanto as quase infinitas imagens digitais que circulam incessantemente pelas redes virtuais.

A regressão dos sentidos acompanhou *pari passu* a transformação da arte em divertimento pela indústria cultural (HORKHEIMER; ADORNO, 1985). O desenvolvimento da técnica aprisiona a humanidade conformada às salas de cinema, a caverna de Platão dos tempos modernos. Enfeitiçada pela magia tecnológica, a humanidade vai se tornando cada vez menos capaz de reconhecer a projeção² da própria sombra.

O estrangeiro como estranho

O mundo reduzido a uma grande tela de projeções se torna ainda mais sombrio e assustador após o espetacular atentado terrorista de 2001 (CASTLES; MILLER, 2004), em Nova York. A presença da ameaça batendo à porta de casa, recorda que nesse pesadelo não há mais lugar seguro em canto algum do planeta. Como um intruso, um visitante não convidado e indesejado, o estranho estrangeiro será sempre lembrado de sua condição provisória, cuja permanência não é aceita, consentida, nem legitimada, devendo retornar para o lugar de onde veio.

O estrangeiro é um estranho – *Das Unheimliche* (FREUD, 1919/1976) –, e como um fantasma, a sua presença assombra a nossa casa e impede nosso

1 A foto foi assunto na matéria “Foto de criança síria morta em uma praia: símbolo do drama migratório”, publicada por El País, em 02/09/2015. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/02/internacional/1441203082_093795.html

2 Em *Elementos do antissemitismo*, Horkheimer e Adorno (1995) distinguem a projeção da falsa projeção. Usamos aqui o sentido dos frankfurtianos, mas com o termo originalmente usado por S. Freud.

sono tranquilo. Representa uma ambiguidade desconcertante, porque é um corpo real e um fantasma imaginário. Sob o olhar da sociedade atemorizada, o corpo real se torna invisível, pois é preciso negar a sua existência indesejada, mas, por outro lado, é visível o fantasma que assombra.

Assim como o sonho, o cinema é a dimensão onde são projetadas as imagens que sintetizam os medos, os conflitos e os desejos individuais e coletivos mais profundos (KRACAUER, 1985). Como os sintomas que se repetem, os temas recorrentes dos filmes apontam para o que ainda não pode ser revelado e elaborado.

O cinema, como procedimento mágico-técnico, tem como função primordial enfeitiçar o público, mas o dispositivo do olho mecânico (VERTOV, 1983) pode também tornar visível o corpo-fantasma, que não pode ser visto diretamente por nossos olhos amedrontados. O dispositivo do cinema torna esse corpo invisibilizado, visível. Traz para perto o que está distante; aproxima-nos dessa fronteira. Mas, é preciso advertir que o que vemos na tela são apenas as imagens desses corpos, como o terrível reflexo da Medusa congelado no escudo de Perseu; “como os fantasmas, só têm existência visual” (MERLEAU-PONTY, 1989, p. 53).

Corpos negros, corpos invisibilizados

O continente africano foi marcado pela colonização europeia, que deixou como herança feridas que custam a cicatrizar. Conflitos étnicos, guerras civis, um rastro de pobreza extrema e seguidas epidemias que vitimizam milhões de pessoas, cujas vidas são invisíveis aos olhos da comunidade internacional.

No ano de 2019, havia mais de 21 milhões de africanos vivendo em um país da África distinto de seu país natal; 19 milhões viviam fora do continente, a maioria, 10,6 milhões, na Europa (OIM, 2020). Há um significativo número de deslocamentos internos e externos ao continente provocados por conflitos, guerras e perseguições.

Citamos como exemplo a República Democrática do Congo, ex-colônia belga, que após a independência foi cenário de ditaduras militares apoiadas pelo ocidente. A instabilidade política e os conflitos étnicos resultaram em mais de cinco milhões de mortos e deslocados, o mais sangrento genocídio desde a Segunda Guerra Mundial. O holocausto³ no Congo foi ignorado pela comunidade internacional e silenciado pela imprensa comercial.⁴ No ano de 2018, havia 1,8 milhões de deslocados por conflitos no interior do país, uma das cifras mais altas da África e do mundo (OIM, 2020, p. 64). Além da guerra, milhares de congoleses morreram e continuam morrendo em sucessivas epidemias, como a de sarampo, da covid-19 e do ebola.⁵

Outro exemplo da invisibilidade dos corpos negros e do descaso do ocidente⁶ ocorreu durante a epidemia de ebola, em 2014, que vitimizou milhares de pessoas dos países da África Ocidental como Guiné, Libéria e Serra Leoa. Além da restrição da mobilidade humana, a crise do ebola causou também o recrudescimento da discriminação generalizada de migrantes negros, inclusive não africanos, como ocorreu com os haitianos no Brasil (VENTURA, 2018, p. 23).

A globalização da economia é também uma das maiores causas da migração forçada (JAKOB E OUTROS, 2019). Conforme análise de Sylla (2019), o neoliberalismo intensifica a “migração desesperada”. O economista senegalês menciona o caso dos produtores de tomate de Gana, que foram arruinados

3 Conforme a matéria “Holocausto no Congo: seis milhões de mortes ignoradas pela comunidade internacional”. Disponível em: <https://olharesdomundo.wordpress.com/2016/06/11/holocausto-no-congo-deixa-seis-milhoes-de-mortos/>. Acesso em: 07 set. 2020.

4 Congolese residentes em São Paulo realizaram ato denominado “O custo do silêncio” para denunciar as mortes que continuam ocorrendo no país, conforme a matéria “Congolese reforçam *Black Lives Matter* com ato em SP e chamam atenção contra genocídio no país natal”. Disponível em: <https://www.migramundo.com/congoleses-reforcam-black-lives-matter-com-ato-em-sp-e-chamam-atencao-contra-genocidio-no-pais-natal/>. Acesso em: 07 set. 2020.

5 Conforme a Organização Mundial da Saúde (OMS) em “República Democrática do Congo notifica novo surto de ebola, diz OMS”, de 01/07/2020. Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2020/06/1715342>.

6 Conforme relato dos Médicos Sem Fronteiras *The failures of the international outbreak response*, publicado em 29/08/2014. Disponível em: <https://www.msf.org/ebola-failures-international-outbreak-response>.

pela abertura do mercado, mesmo o país sendo autossuficiente; alguns se suicidaram e outros migraram para a Itália para colher tomates.

Corpos negros, corpos (in)visíveis, corpos videntes: êxodo e diáspora africana no cinema

No presente trabalho, propomos analisar como alguns filmes de ficção têm representado o estrangeiro, mais especificamente o migrante africano.

A análise foi orientada por algumas questões: como o corpo invisibilizado desse estranho se torna visível na tela? Como esse corpo é visto pelos outros personagens e por nós? Como esse corpo, com os olhos de seus personagens, se torna corpos videntes, corpos com alma, e o que veem? O que o cinema, sob a luz de seus holofotes, revela sobre esses corpos tornados visíveis e videntes (MERLEAU-PONTY, 1989, p. 50) e o que esconde para fora de seu enquadramento? Por fim, será que o cinema possibilita a mudança de nosso olhar, de nosso modo de ver? Ou será que só vê aquele que quer enxergar?

Escolhemos quatro filmes que, segundo nosso entendimento, formam uma quadrilogia ao narrar as etapas que compõem a saga do migrante: a partida, os riscos ao cruzar a fronteira e as dificuldades para vencer as barreiras e se estabelecer no país de destino. Quatro produções realizadas por diferentes países – Espanha, Islândia e França, que tematizam a migração e a diáspora originada em diferentes partes da África – Camarões, Somália, Marrocos, Guiné-Bissau, República Democrática do Congo e Senegal.

Usamos a decupagem (XAVIER, 2005) como procedimento de análise fílmica, localizando as cenas, as sequências e os planos, enfim, as imagens, os sons e os diálogos do enredo que compõem a narrativa.

Adú: a partida

O filme tem três eixos narrativos, três perspectivas diferentes sobre a África: na visão de Adú, um menino fugitivo de seis anos; a de Gonsalo, um espanhol que tem uma ONG que atua na proteção de elefantes; e a de Mateo, um guarda civil que trabalha na vigilância e no controle da fronteira em Melilla.⁷

O eixo narrativo de Adú tem dois momentos: com Alika, sua irmã mais velha, e com Massar, que se torna seu amigo. Adú e Alika testemunham o abate ilegal de um elefante e passam a ser perseguidos. Após o assassinato da mãe, fogem e pedem ajuda da tia para encontrar o pai na Espanha. Enganados por um coiote, acabam viajando clandestinamente em um avião. Não suportando o frio, Alika morre durante a viagem e seu corpo cai pelo vão do trem de pouso durante a aterrissagem. No aeroporto de Dakar, Senegal, Adú é descoberto e levado para o posto policial, onde conhece Massar, um mágico de rua, fugitivo da Somália. Massar e Adú escapam e passam a viajar juntos, chegando ao norte do Marrocos. Mesmo doente, Massar se arrisca com Adú na travessia da fronteira pelo mar. Cansados e perdidos na escuridão da noite, Massar e Adú se separam, mas são resgatados pela guarda espanhola,⁸ que os conduz até Melilla, em território espanhol.

O segundo eixo narrativo é protagonizado por Gonsalo, que vive dois conflitos: com os guardas locais que dão suporte à sua ONG e com sua filha Sandra, recém-chegada da Espanha para passar uma temporada com o pai. Sandra demonstra ressentimentos pela ausência do pai desde sua infância e este não disfarça a impaciência com as confusões em que a filha se envolve, principalmente com o uso de drogas. Depois de tentativas frustradas de aproximação, pai e filha viajam para o norte do Marrocos, ponto da separação.

Mateo vive uma crise de consciência pela morte de um homem durante a ação da guarda para conter centenas de imigrantes que tentavam pular a

⁷ Melilla é uma cidade autônoma espanhola situado no norte do Marrocos.

⁸ No período de 2014-2018, 17.919 pessoas morreram tentando atravessar o Mar Mediterrâneo – é o lugar com maior número de morte de migrantes. Somente no ano de 2018, 813 pessoas perderam a vida ao tentar a travessia da África do Norte para a Espanha (OIM, 2020, p. 35).

cerca⁹ da fronteira. Mateo sabe que a morte não foi acidental e que seu colega é o culpado. As imagens gravadas pelos imigrantes e veiculadas pela internet são usadas como prova pela advogada no julgamento, mas ao final os guardas são inocentados.

As histórias se aproximam em alguns momentos, mas os personagens não atravessam a fronteira que separa seus respectivos mundos. No início do filme, Gonsalo avista Alike e Adú pedindo carona na estrada, mas não para e rapidamente vê a imagem das crianças desaparecendo no retrovisor do carro. No final, o olhar de Massar, de dentro da viatura policial, cruza com o olhar de Sandra, cabisbaixa, empurrando a bicicleta que era de Adú e Alike. Por pouco as narrativas poderiam ter desfechos diferentes. Sandra retornou à Espanha com o *souvenir* que ganhou na África; Massar e Adú¹⁰ não tiveram a mesma sorte.

Inspire, Expire: *as barreiras para ingressar*

Na narrativa observamos a alternância de planos e contraplanos de duas personagens. Lara é uma jovem islandesa em dificuldades financeiras e com pouco apoio de familiares e amigos. Mora com o filho Eldar, de 8 anos, e é notificada de despejo iminente. É admitida como funcionária temporária no setor de controle de imigração do aeroporto. Adja é uma fugitiva da Guiné-Bissau¹¹, que viaja acompanhada do filho e da irmã e passam pela Islândia para fazer uma conexão rumo ao Canadá. O destino de ambas se cruza quando Lara identifica irregularidades no passaporte de Adja e avisa aos responsáveis

9 Em agosto de 2020, um imigrante morre ao tentar atravessar a fronteira entre a Espanha e o Marrocos, conforme a matéria “Muere un inmigrante en el salto masivo de la valla de Melilla”, publicada no El Periódico, 20/08/2020. Disponível em: <https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20200820/inmigrantes-valla-de-melilla-sucesos-inmigracion-8081771>

10 Conforme dados do Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR, 2018) havia 25,9 milhões de refugiados no mundo, pessoas que foram forçadas a deixar seus países para fugirem de guerras, conflitos e perseguições; 52% tinha menos de 18 anos de idade, 13,9% eram crianças (OIM/ONU, 2020, p. 11).

11 Ex-colônia portuguesa na África Ocidental, o país atravessou uma guerra civil nas décadas de 1990 e 2000.

no aeroporto, que a detêm, impedindo-a de prosseguir viagem com a irmã e seu filho.

Adja é encaminhada para um abrigo provisório de imigrantes, enquanto aguarda a autorização para prosseguir viagem ou a notificação da deportação.

Lara é despejada de sua casa e passa a morar em seu carro. Ao juntar seus pertences, avisa o filho que irão partir em aventura secreta, escondendo do garoto a situação dramática em que se encontram, numa tentativa de reproduzir o simulacro de *A vida é bela*.¹² Carregam ainda um gato de estimação adotado recentemente. Na manhã do primeiro dia da aventura, estacionados em um lugar afastado, Eldar desperta e sai com o gato para dar uma volta enquanto sua mãe ainda dorme. Quando Lara acorda, não vê o filho nas imediações e desespera-se. Depois de procurá-lo em alguns locais da cidade e passar momentos de tensão, o garoto aparece acompanhado de Adja, que o encontrou perdido. Após esse episódio, Adja hospeda Lara e o filho em seu quarto no abrigo para imigrantes, cuida de Eldar enquanto a mãe trabalha, levando e buscando-o na escola.

Adja presencia a deportação de pessoas que estavam no abrigo, antevendo um futuro difícil que se avizinhava. Após saber de seu veredito determinando a deportação, decide arriscar-se numa viagem clandestina com outros imigrantes. No dia marcado, segue para o porto e, no último instante, desiste de viajar em um contêiner apenas com homens. Lara, que tinha ido atrás de Adja para desencorajá-la da fuga, encontra-a após ter desistido da viagem. Para ajudar Adja, Lara se aproveita de sua condição de agente para ter acesso ao passaporte apreendido na imigração e o entrega para a amiga poder seguir sua viagem.

O filme opta pela narrativa de mostrar e entrecruzar as histórias pessoais de Lara e Adja. Assim como em *Adu*, em que o policial Mateu é apresentado como alguém bem-intencionado e em crise de consciência com o episódio do assassinato na fronteira, Lara também é atormentada pelos danos que causou a Adja, em consequência de seu trabalho.

12 Filme italiano dirigido e protagonizado por Roberto Benigni, que narra a história de um pai e seu filho em um campo de concentração.

O filme apresenta Adja como uma pessoa solidária e leal, distante da filha não por sua vontade, tendo passado por situações de violência pessoal, gerando empatia com a personagem a partir de seu drama. O posterior envolvimento de Lara e Adja, sendo o destino dessa última com final feliz – afinal conseguiu embarcar, conduz o espectador a uma visão ingênua, numa estrutura em que convivem policiais implicados ou desinteressados, sem se deter na origem dos conflitos que motivam as pessoas a emigrarem, a política dos países do norte para a migração e asilo, na burocracia, entre outras, bastando a boa vontade e envolvimento de um agente da lei de baixa patente para que tudo se resolva magicamente.

Bem-vindo à Marly-Gomont: *as barreiras para se estabelecer*¹³

O filme tem início na festa de formatura da turma de Seyolo Zantoko, médico do Congo recém-formado na França, que recebe telefonema com proposta de trabalho, mas se recusa a voltar à terra natal. Consegue, com relativo grau de insistência de sua parte, oportunidade para atender no vilarejo rural que dá nome ao filme, localizado ao norte do país. Com toda sua família residindo no continente africano, Seyolo providencia a mudança da esposa e de seus dois filhos, Sivi e Kamini, ainda crianças, para junto de si, prevalecendo o desejo de permanecer na Europa.

Como médico, imigrante e africano, Seyolo sofre com a desconfiança da comunidade. Desde a primeira conversa com o prefeito, em que fora alertado de que a cidade nunca havia convivido ou sequer visto pessoas negras, a contratação mediante a ausência de candidatos, as tentativas de aproximação que empreende no bar, procurando socializar-se com os locais, revelam um ambiente que resiste em integrar seu mais novo morador. Os demais membros do núcleo familiar, por sua vez, sofrem cada qual a seu modo e por variadas circunstâncias: Anne, mãe e esposa, padece do parco contato com os familiares que ficaram no Congo; as crianças com problemas de adaptação e *bullying* na

13 Roteiro escrito pelo rapper Kamini, filho de Seyolo Zantoko.

escola, aliada à rigidez de Seyolo em relação às questões que remetam às origens africanas, notadamente o idioma lingala e o futebol praticado pela filha Sivi.

Após a realização de um parto com sucesso, a desconfiança dos pacientes por ora superada dá lugar ao desentendimento conjugal e à perda do direito de trabalhar, revertidos com a reeleição do prefeito e mobilização dos moradores para obter a nacionalidade francesa. Após o acerto com Anne e como gesto de gratidão, Seyolo permanece em Marly até o fim de sua vida.

Um elemento a destacar é o ponto de virada do filme, que veio menos pela chave do trabalho de Seyolo, mas sobretudo pela insistência de Sivi com o futebol e da peça representada pelas crianças da escola ao retratar a vida dos imigrantes em Marly, com destaque para o parto e o impedimento ao trabalho. Uma interpretação possível é a da experiência estética com o teatro sendo necessário para a aceitação e elaboração do contato e encontro com o novo, abandonando a condição de estranho, daquele que se tem medo.

Mignonnes

Amy, abreviação de Aminata, é uma garota de 11 anos, muçulmana de origem senegalesa, que vive na França com a mãe, o irmãozinho Ismaël, o bebezinho e a tia-avó. O pai, figura ausente, é lembrado pela incômoda notícia de seu segundo casamento, que a mãe aceita com resignação, diferentemente de Amy.

O filme tem como tema central o conflito vivido por Amy, dividida entre a obediência às tradições culturais e religiosas e o fascínio pela cultura de massa, que tanto atrai as meninas de sua idade. A todo custo, Amy quer entrar para o grupo de dança liderado por Angélica, sua vizinha e colega de escola. Inconsequente, Amy não hesita em cometer pequenos delitos, como furtos, trapacear e até postar nudes, pois parece acreditar que os fins justificam os meios.

A alternância entre comportamentos infantis, atitudes ingênuas e o desejo de parecerem mais velhas e sedutoras é notável nessas garotas: comem balas e algodão doce como crianças, usam maquiagem e fazem danças sensuais.

Amy menstrua e parece se transformar. Muda radicalmente seu visual: cabelo, miniblusa decotada e calça justa, sendo notada por todos na escola e paparicada pelas meninas do grupo em virtude dos *likes* recebidos no vídeo de dança que postaram na internet. Mas, pelas redes sociais veiculam também vídeos que depreciam a sua imagem, o que leva as meninas a lhe expulsarem do grupo de dança.

O dia do concurso de dança coincide com o casamento do pai. Amy se veste, se maquia e vai ao concurso. Surpresas ao vê-la, mas sem alternativa diante da ausência da outra menina, trapaceada por Amy, aceitam sua participação. Durante a apresentação, tudo segue bem até subitamente Amy se lembrar do casamento do pai. Sai correndo do palco e vai para sua casa. Por causa de suas roupas provocantes é advertida pela tia-avó, mas a mãe intervém em defesa da filha.

O filme fecha a quadrilogia e tematiza os conflitos identitários vivenciados pela segunda geração de imigrantes (PORTES; ZHOU, 1993), divididos entre a preservação das tradições culturais originárias e a pressão pela aculturação no país de destino. E é interessante notar como no filme as vestimentas são usadas como signos visuais para representar as diferentes culturas: os vestidos longos típicos e os shorts colados e tops brilhantes.

As questões tratadas no filme foram inspiradas na biografia da própria diretora, conforme relata em entrevista. Maïmouna Doucouré coloca em questão a opressão sofrida pela mulher muçulmana, mas também denuncia a exploração do corpo feminino pela cultura ocidental, tão opressora quanto a cultura do oriente.

Dos corpos (in) visíveis e videntes ao modo de ver a África

Os quatro filmes tematizam os momentos da saga daquele que migra: o êxodo, os obstáculos para ingressar no país de destino, o empenho para se

estabelecer no novo lugar e o esforço dos descendentes para superarem definitivamente a condição de estrangeiros e serem finalmente aceitos como iguais, sem terem de abrir mão de suas origens.

Embora os filmes tenham atores, roteirista e uma diretora de origem africana, foram todos produzidos por países europeus. Ao analisar os filmes em conjunto, ocorreu-nos uma questão: em que medida a quadrilogia retrata uma visão da África ficcionada pelo Ocidente? Será que ainda restam resquícios do olhar europeu etnocêntrico? Será que o outro continua sendo visto como um inseto, conforme disse o escritor e cineasta senegalês Sembène Ousmane ao cineasta e antropólogo francês Jean Rouch (FREIRE, 2007, p. 14)?

Constatamos que algumas problematizações são necessárias: ao apresentar sujeitos em diáspora, questionamos se os filmes, ao jogar luz sobre a migração, não estariam em seu conjunto também reproduzindo uma limitada visão do continente, reduzindo-o a guerras, conflitos e violências de toda ordem. Constatamos que em nossa seleção faltaram filmes produzidos por sujeitos do continente, que retratam a vida cotidiana e seus dramas, com perspectivas não hegemônicas e não colonizadoras sobre os personagens, que revelem outros modos de contar histórias e que possibilitem o reconhecimento do humano genérico e universal em cada drama particular.

Por fim, entendemos que é necessário também discutir os meios pelos quais o público tem acesso aos filmes; discutir não apenas a produção da indústria cinematográfica, mas também problematizar a distribuição dos filmes por gigantescas corporações privadas e comerciais.

Mesmo que algumas plataformas de acesso pago ofereçam alguma diversidade na oferta de filmes, no limite, o critério comercial se sobrepõe ao interesse público; a estratégia dos algoritmos define ao que cada público-alvo deverá assistir, limitando as possibilidades de escolha e dificultando o acesso a filmes produzidos fora do eixo EUA-Europa. Nesse sentido, a mudança de paradigma advinda com os *streamings* parece não ter alterado a dificuldade em fazer chegar a mais pessoas outras narrativas possíveis desde o sul global.

Referências

- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas v. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 91-107.
- CASTLES, Stephen; MILLER, Mark, J. *La era de la migración*. Movimientos internacionales de población en el mundo moderno. México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 2004.
- FREIRE, M. Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo. *Revista Galáxia*, v. 7, n. 14, p. 13-28, dez. 2007. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1484/955>. Acesso em: 02 fev. 2009.
- FREUD, S. O estranho. Em: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XVII. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1917-1919/ 1976, p. 275-314.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.
- JAKOB, C. E OUTROS (org.). *The Atlas of Migration*. Berlin: Rosa-Luxemburg-Stifun, 2019.
- KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler: una história psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985.
- MERLEAU-PONTY, M. O olho e o espírito. In: MERLEAU-PONTY, M. *Textos selecionados*. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p. 47-63.
- ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL PARA LAS MIGRACIONES - OIM. *Informe sobre las migraciones en el mundo 2020*. Ginebra: OIM/ONU, 2020.
- PORTES, A.; ZHOU, M. The New Second Generation: Segmented Assimilation and Its Variants. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*. 530, 1993.

SYLLA, Ndongo Samba. Neoliberalismo y migración: uma visão desde África. *El Salto Diario*. 08/06/2019. Disponível em: <https://www.elsaltodiario.com/fronteras/ndongo-samba-sylla-neoliberalismo-migración-vision-desde-africa>. Acesso em: 8 jun. 2019.

SONTAG, S. Na caverna de Platão. In: SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 65-97.

UNITED NATIONS HIGH COMMISSIONER FOR REFUGEES – UNHCR. *Global trends. Forced displacement in 2017*. Geneva: UNHCR, 2018. Disponível em: <http://www.unhcr.org/statistics> Acesso em: 21 mar. 2019.

VENTURA, D. de F. L. O impacto da crise internacional do Ebola (2014-2015) sobre a mobilidade humana. In: BAENINGER, R. e outros (org.). *Migrações Sul-Sul*. Campinas: Núcleo de Estudos de População “Elza Berquó” – Nepo/Unicamp, 2018.

VERTOV, D. In: XAVIER, I. (org.) *A experiência do cinema* – antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 245-266.

XAVIER, I. A decupagem clássica. In: XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Ficha técnica dos filmes

ADU. Direção: Salvador Calvo. Produção de Alvaro Augustin, Edmond Roch e Ghislain Barros. Espanha: Telecinco Cinema e Ikuru Films, 2020. Disponível e acessado na plataforma Netflix em 03/10/2020 (119 min).

INSPIRE, EXPIRE (ANDIÐ ÐLILEGA). Direção: Ísold Uggadóttir. Produção de Birna Anna Þrnsdóttir. Islândia: Zik Zak Filmworks, 2018. Disponível e acessado na plataforma Netflix em 03/10/2020 (95 min).

BEM VINDO A MARLY-GOMONT (BIENVENUE À MARLY-GOMONT) Direção: Julien Rambaldi. Produzido por David Gauquié, Etienne Maillet, Julien Denis e Marc Dujardin. França: Fidélité Films e Mars Films, 2020. Disponível e acessado na plataforma Netflix em 03/10/2020 (96 min).

MIGNONNES. Direção: Maimouna Doucoré. Produção de Stéphane Mazalaigue. França: BAC Films e Bien ou Bien Productions, 2020. Disponível e acessado na plataforma Netflix em 03/10/2020 (96 min).

Um operário em construção: *A classe operária vai ao paraíso*

Livia Gomes dos Santos

Uma esperança sincera
Cresceu no seu coração
E dentro da tarde mansa
Agigantou-se a razão
De um homem pobre e esquecido
Razão porém que fizera
Em operário construído
O operário em construção.
(Vinicius de Moraes)

Italo Calvino (1993), ao defender a necessidade de se ler os clássicos, propõe-se a explicar o que faz com que alguns livros ganhem essa característica. Entre outros aspectos, ele afirma que um clássico se caracteriza pela capacidade

de sempre apresentar novos elementos, mesmo depois de várias leituras; por ser um livro que nunca terminou o que tinha a dizer; e que um clássico serve, sobretudo, “para entender quem somos e aonde chegamos” (CALVINO, 1993, p. 16). De fato,

o clássico não necessariamente nos ensina algo que não sabíamos; às vezes descobrimos nele algo que sempre soubéramos (ou acreditávamos saber) mas desconhecíamos que ele o dissera primeiro (ou que de algum modo se liga a ele de maneira particular). E mesmo esta é uma surpresa que dá muita satisfação, como sempre dá a descoberta de uma origem, de uma relação, de uma pertinência (CALVINO, 1993, p. 12).

Sem dúvida, *A classe operária vai ao Paraíso* é um clássico. O filme italiano lançado no ano de 1971 e dirigido por Elio Petri nos conta a história de um operário, Lulu, que tem sua vida completamente transformada quando perde um dedo durante o trabalho. Trata-se de um drama político que aborda uma série de elementos que usualmente encontramos nas discussões de Psicologia e Trabalho: a alienação, a identidade, a consciência (individual e de classe), as consequências psicossociais do trabalho nos moldes do Taylorismo-Fordismo são alguns dos temas que transparecem ao longo do filme, fazendo também com que rever o filme seja sempre se tomar pela sensação de descoberta de algo novo, um elemento que não tinha sido percebido anteriormente. Sinteticamente,

O filme é um clássico do cinema engajado, entre outras coisas, por trazer uma discussão que se atualiza, mesmo com as formas do trabalho tendo se transformado enormemente nas últimas décadas. Os sujeitos precisam se espelhar na luta política para construir-se como sujeitos que transcendam o trabalho, para que não fiquem somente cativos às formas de um trabalho alienante e fetichizado (BERGAMIN, 2016, p. 21).

Diante da riqueza de possibilidades de análise das interrelações entre esse filme e a Psicologia e ciente da impossibilidade de abordá-lo em sua complexidade, opto por fazer um recorte: analisar a transformação da consciência do personagem principal, destacando como um acidente de trabalho modifica a vida do operário Lulu. Para isso, o artigo está dividido em três partes: na primeira, apresento uma caracterização da consciência e do papel do trabalho na constituição dessa instância do psiquismo. Em seguida, apresento o operário Lulu: sua consciência, completamente marcada pelo trabalho que ele realiza na fábrica e os acontecimentos que fazem com que essa consciência vá sendo modificada. Por fim, apresento as considerações finais, nas quais reforço a necessidade de a psicologia voltar-se mais atentamente para os acontecimentos do mundo do trabalho e de como, nesse processo, as artes podem ser um importante instrumento.

Trabalho e consciência

Ao propor a construção de uma ciência psicológica pautada pelos pressupostos do Materialismo Histórico-dialético, Vigotski (1927/2004) era bastante enfático ao afirmar que a Psicologia não deveria apenas fazer uma coletânea de frases e afirmações dos clássicos do marxismo e chamar isso de Psicologia; era necessário apreender o método e, a partir dele, compreender o que seria específico de cada ciência particular. Isso fez com que ele desenvolvesse uma compreensão de consciência como o conjunto de funções e processos que compõem e promovem o funcionamento psicológico humano. Ela é possível

porque as transformações materializadas sob a forma de construções culturais são passíveis de serem convertidas em instrumentos internos que permitem a orientação dos sujeitos singulares na realidade. É a cultura que constitui a consciência, cuja principal característica é a possibilidade de uso intencional e controle deliberado de cada um dos processos e funções psicológicas. Estes processos e funções, depois que se inicia a mediação semiótica,

são incorporados em um sistema único que nos impossibilita considerá-los de forma absoluta ou separada da integralidade do processo psíquico do qual faz parte (SANTOS, 2018, p. 125).

O primeiro aspecto a se considerar, portanto, é a intrínseca relação com a cultura. A consciência só é possível pela capacidade exclusivamente humana, desenvolvida pelo trabalho (e que dialeticamente alterou as próprias formas de realizá-lo) de abstrair a realidade em signos, que passam a atuar como instrumentos internos. É imprescindível não perder de vista que a cultura é histórica, o que significa dizer que é resultado da produção humana e exatamente por isso não é estática. Também é importante compreender que os sujeitos singulares não têm acesso a toda a cultura e tão importante quanto isso é que não se trata de um processo de cópia do externo no interno: é necessária uma atividade dos sujeitos em relação a determinado conteúdo, como indica Leontiev (2004, p. 290, grifos no original):

As aquisições do desenvolvimento histórico das aptidões humanas não são simplesmente dadas aos homens nos fenômenos objetivos da cultura material e espiritual que os encarnam, mas são aí apenas postas. Para se apropriar destes resultados, para fazer deles as suas aptidões, “os órgãos da sua individualidade” a criança, o ser humano, deve entrar em relação com os fenômenos do mundo circundante através de outros homens, isto é, num processo de comunicação com eles.

O segundo aspecto que aqui destaco é o fato de a consciência ser semioticamente estruturada. Isso significa que ela só é possível graças à linguagem e se organiza a partir da relação que se dá entre sentido e significado: enquanto o significado é o aspecto mais estável, determinado pela sociedade, o sentido é subjetivo, fluido, ligado aos aspectos individuais (e emocionais) na singularidade da existência.

Um terceiro aspecto a ser destacado é a consciência como o processo que permite uma orientação na realidade. Ela é a capacidade que temos de colocar

em palavras as nossas ações, bem como de oferecer uma explicação de si e da realidade circundante. Cumpre destacar que não significa apenas falar; mas a capacidade de apoiar-se nessa explicação para atuar na realidade. Implica também dizer que as mudanças que ocorrem nas explicações que damos a determinados fenômenos resultam também em uma alteração nas formas como nos comportamos; não porque a linguagem cria a realidade, mas porque a transformação da consciência implica uma completa transformação das funções e processos psicológicos, o que inclui uma modificação nas formas como determinado ser singular se insere na realidade. Nessa análise, um aspecto importante a ser considerado desde já é que a constituição do sujeito passa pelo conhecimento do outro, ou como afirma Vigotski (1926/2004, p. 17-18):

O mecanismo da consciência de si mesmo (autoconhecimento) e do reconhecimento dos demais é idêntico: temos consciência de nós mesmos porque a temos dos demais e pelo mesmo mecanismo, porque somos em relação a nós mesmos que os demais em relação a nós. Reconhecemo-nos a nós mesmos na medida em que somos outros para nós mesmos [...]

Por fim, é necessário não perder de vista que “a psique seleciona certos pontos estáveis da realidade em meio ao fluxo geral. Cria para si ilhas de segurança no fluxo de Heráclito. É um órgão seletor, uma peneira que filtra o mundo e o modifica de forma que seja possível agir” (VIGOTSKI, 1927/2004, p. 284): tudo muda o tempo todo, mas temos mecanismos psíquicos e fisiológicos para perceber aspectos estáveis nessa constante mudança. Além disso, a consciência é geneticamente determinada pelas relações reais entre as pessoas; não apenas de forma direta, mas como determinada sociedade se organiza para a produção do trabalho. Este, por sua vez, tem um papel determinante na organização e na constituição da consciência. Isso quer dizer que quando falamos que a consciência é sócio-histórica partimos de uma concepção muito clara de história e de cultura, que são aspectos completamente relacionados à produção humana – logo, ao trabalho – e que as determinações de classe são fundamentais para a compreensão do psiquismo. Não vamos nos ocupar

muito nesse espaço, mas é imprescindível também compreender como essa classe tem raça, gênero, orientação sexual etc. e que essas clivagens também são fundamentais na compreensão da consciência e da própria realidade do trabalhador.

Antes de prosseguir, é importante destacar também que afirmar a centralidade do trabalho não implica de forma alguma em um reducionismo, mas compreender que a vida é produzida (o que também nos abre inúmeras possibilidades: se é construída dessa forma pode também ser construída de outras formas). Além disso,

pelo próprio condicionamento social que circunscreve a vida humana, a vida pessoal reflete o sistema de produção social, da divisão social do trabalho, de sorte que a economia doméstica reflete a economia política. Por conseguinte, as relações interpessoais na esfera da vida familiar, das relações entre os sexos, da amizade, do tempo livre, etc., culminam estruturadas e subjugadas ao sistema de trocas, via de regra, mercantis e contaminadas pelo conflito supracitado. Portanto, o empobrecimento da individualidade humana em condições de alienação abarca tanto sua expressão no âmbito do trabalho quanto no âmbito da vida pessoal, posto que a ordem de relações políticas e econômicas subordina a si a tudo que se produz sob sua égide, no que se inclui a produção da subjetividade (MARTINS, 2020, p. 160).

Portanto, quando falamos em consciência, não estamos falando de uma simples abstração, algo que existe de forma independente ou absoluta. Pelo contrário: ela é completamente dependente da forma como nós construímos a realidade circundante, ou seja, que ela é dependente do contexto no qual se insere e, particularmente, do estado das forças produtivas em determinado momento histórico. Isso porque temos uma existência histórica, o que significa sobretudo produção dos meios para a satisfação das necessidades.

A condição para se fazer história é estar vivo. O que parece óbvio desdobra-se em uma série de exigências que serão imprescindíveis: para manter-se vivo é necessário alimentar-se, proteger-se, procriar; o que leva ao desenvolvimento da produção de alimentos, de vestimentas, de proteção, de garantias para a procriação e de sobrevivência para os novos membros da espécie. A satisfação dessas necessidades cria novas necessidades e tais relações vão se tornando cada vez mais complexas. No seio desse processo, o humano cria as ideias, as teorias que permitem a compreensão da realidade na qual se insere.

Justamente por ser derivada das relações de produção, qualquer análise da consciência deve ter como ponto de partida as condições materiais a partir das quais ela foi desenvolvida. No sistema em que nos encontramos, as classes sociais estão em polos opostos e têm interesses antagônicos. Essa relação de conflito – fundamentada na divisão social do trabalho, na propriedade privada dos meios de produção e nas relações de assalariamento – serve de base material para o processo de alienação. É necessário reforçar isso: embora se expresse na consciência, a alienação não tem origem nela, mas na atividade material humana. Ou seja, a forma que o trabalho assumiu na sociedade capitalista faz com que o produto seja tão estranhado de quem o produziu que é impossível ao operário se reconhecer nos resultados de sua produção. Seja porque ao final do processo o produto não lhe pertença, seja porque ele sequer tem conhecimento de todo o processo de produção. O produto aparece como algo estranho ao trabalhador, algo que lhe escapa totalmente.

Esse fato não exprime senão: o objeto que o trabalho produz, o seu produto, enfrenta-o como um ser estranho [ein fremdes Wesen], como um poder independente do produtor. O produto do trabalho é o trabalho que se fixou num objeto, se coisificou, ele é a objetivação do trabalho. A realização do trabalho é a sua objetivação. Esta realização do trabalho aparece na situação nacional-econômica como desrealização do operário, a objetivação como perda do objeto e servidão ao objeto, a apropriação como

alienação [Entfremdung], *como* desapossamento [Entäusserung] (MARX, 1844/2011, p. 95, *grifos no original*).

Nesse processo, o operário não apenas produz mercadoria, mas produz a si próprio como uma mercadoria. Ele torna-se aquilo que recebe e, mais especificamente, aquilo que ele pode comprar com o que recebe.

Podemos dizer, então, que alienação é o processo no qual as atividades humanas começam a se realizar como se fossem autônomas ou independentes dos homens e passam a dirigir e comandar a vida dos homens sem que estes possam controlá-las (MARTIN, 2020, p. 93).

Essas características da consciência no modelo capitalista de produção ficam evidentes em diversas cenas do filme, como veremos adiante.

Um operário em construção

Lulu é um operário italiano, trabalhador de uma fábrica de peças. Peças de que, para quê? Não sabemos. Nem Lulu sabe: ele “faz peças, que vão para uma outra máquina, que não está ali”. Mas que peças, para que máquina? O único fiapo de reconhecimento de si no produto do seu trabalho que sobra a Lulu é ver-se como as máquinas que ele repetidamente opera; assim como a máquina, ele é um suceder-se de movimentos: “Está tudo aqui, no cérebro. O cérebro é a direção central. Decide, faz projetos, programas. O indivíduo põe em marcha a produção. [...] O indivíduo é igual uma fábrica. Uma fábrica de merda!”. Não é o homem que opera a máquina: é a máquina que caracteriza o homem.

Chegando na fábrica, Lulu passa por estudantes que estão fazendo um discurso sobre como eles estão sendo explorados. Lulu ouve, mas não se importa – demonstrando o que falamos sobre a consciência não ser um processo de conhecimento, mas de apropriação: é necessário que a atividade do sujeito

possibilite que ele atue sobre os conteúdos culturais para que se tornem instrumentos de seu psiquismo. Há um movimento na fábrica de greve e de busca por direitos trabalhistas; naquele momento, a queixa principal era o controle do tempo e do movimento, prática taylorista-fordista que começa a ser implementada na fábrica e que reflete diretamente no salário dos trabalhadores. Quem fizer os movimentos mais rápidos (e consequentemente produzir mais) tem os melhores salários.

Mas, naquele momento inicial do filme, Lulu é ainda um operário padrão, um exemplo para os gerentes e que não tem a menor preocupação com outros colegas. Em uma cena ele critica um colega de trabalho por ser muito lento na máquina e, logo em seguida, ao ser requisitado para fazer o treinamento de dois novos operários, ele diz que não importa seus nomes, tampouco qualquer reclamação acerca das formas de realização do trabalho. Não importam seus colegas; ele mesmo está vazio, é necessário apenas continuar produzindo, afinal: nas palavras de Lulu “estou oco por dentro [...]”. A vida é uma corrida e eu sou o campeão”.

Ao entrar na fábrica, uma voz diz a todos os operários o quanto é necessário tratar com carinho a sua máquina. Lulu, por sua vez, vê na máquina a bunda de uma colega de trabalho, Narcisa. O machismo de Lulu – que vai aparecer com muita força em outros momentos do filme – é relacionado com a humanização da máquina: a máquina-Narcisa é tratada com mais carinho e respeito que a pessoa-Narcisa. Nesse momento, Lulu diz que o Paraíso está no sexo, ou entre as pernas de uma mulher: o humano reduzido às suas condições animais. Mas Lulu, ainda que fale que o sexo é o seu paraíso, está tão oco que não sente fome, e sua mulher reclama de ele não fazer sexo com ela: está muito cansado, explica ele; a fábrica o consome.

Como dissemos anteriormente, a autoconsciência é possível porque compreendemos quem somos em relação com os outros. Lulu compreende-se a si mesmo (logo, aos demais) como uma máquina que deve fazer um trabalho; vazio, sem sentimentos, sem vontades, em uma corrida na qual está cada um por si. É chamado de puxa-saco, o que não concorda e tenta explicar por que ele só faz o trabalho e isso não é ser um puxa-saco – isso demonstra que, ainda que a autoconsciência dependa do outro não se reduz ao que diz o outro.

Em um dia que parecia outro qualquer, Lulu perde um dedo na máquina. A cena desse acontecimento demonstra o quanto Lulu havia se separado e isolado de seus colegas: sem o dedo, vendo o sangue na máquina que ele trabalhava, Lulu olha desesperado em volta sem saber o que fazer, sem saber o que falar e tem dúvidas se deve pedir ajuda. É só depois de um tempo que ele consegue gritar por socorro e todos em volta se solidarizam e, em torno de Lulu, começam a socorrê-lo e acusar a gerência, lembrando o quanto esse tipo de acidente de trabalho é resultado da organização da produção na fábrica.

Lulu, que era o operário-máquina, transforma-se no operário sem um dedo. A todos os que ele encontra, ele repete: “Você soube? Perdi o dedo”; a repetição, talvez, seja também uma forma de lidar com essa perda. Ele precisa reconhecer-se nessa nova forma e para isso precisa que todos saibam do acontecimento.

Afastado do trabalho, um encontro com a loucura: ele encontra Militina, um antigo trabalhador que agora está em um hospício. Esse encontro se dá porque Lulu teme estar ficando louco e precisa que alguém lhe diga que ele não está, precisa do olhar do outro para se (re)conhecer. O hospício é igual à fábrica, a mesma repetição, mas abre espaço para a tomada de consciência. Militina talvez coloque uma minhoca na cabeça de Lulu: um homem não tem direito de saber o que faz? Curiosamente, o “perturbado” do filme é o único com o qual se pode raciocinar. De operário-máquina, Lulu converte-se em operário que teme ficar louco.

O acidente dele faz com que intensifique o movimento de reivindicações na fábrica e Lulu descobre que alguns colegas foram demitidos por causa dele. Isso abre mais espaço para o reconhecimento de si como parte de um coletivo, como um operário entre outros operários – não necessariamente em uma corrida, mas em uma distinta rede de solidariedade e de implicação na vida uns dos outros. Mas, Lulu entra na fábrica e encontra a mais absoluta normalidade. Mais do que isso, um chamado dos patrões: nós confiamos em vocês, vocês têm que amar a máquina. O retorno da máquina-Lulu é comemorado: que bom que você voltou, a produção havia caído 7%. Nem uma palavra sobre a pessoa: o operário é descartável, ainda que seja prejudicial para a produção descartar um operário tão produtivo.

Então, (re)começa o mesmo trabalho repetitivo, mas que agora ele começa a fazer de forma lenta, entoando uma canção, recusando-se a ser apenas a máquina que repete os gestos, questionando e desafiando os controladores. É interessante destacar a forma como a Psicologia é tratada no filme: a revolta dele é absolutamente resumida à associação entre perder o dedo e a impotência sexual. A Psicologia foi – é – uma das grandes consolidadoras dessa forma de ser na realidade. O trabalho é, no máximo, considerado o lócus onde se dão os conflitos e dramas pessoais, subjetivos, ligados à nossa suposta animalidade. Na psicologia tradicional, problemas no trabalho são considerados como exclusivamente problemas pessoais, muitas vezes ligados à sexualidade. Desconsideram-se todas as relações de produção, as opressões, as formas de embrutecer e animalizar o ser humano e toma-o como completamente descolado das relações das quais faz parte.

Mas, dessa vez, isso não foi suficiente. Há uma assembleia na qual a revolta atinge o ponto máximo. Lulu já não se reconhece nesse lugar de máquina, por isso ele passa a se envolver com os estudantes e participar ativamente de discussões sobre as condições e as relações de trabalho, demonstrando que, finalmente, ele consegue compreender como é deles que estão falando e de como “os dirigentes que organizam cientificamente nossa exploração” devem ser enfrentados. Mesmo sem saber como chamar seus colegas de trabalho, ele convoca-os à luta mais extrema: vamos parar o trabalho.

No processo de reconfiguração da sua identidade, para reconhecer-se como trabalhador, ele deve parar de trabalhar: é preciso que ele se negue como trabalhador para perceber-se como trabalhador dentro de um sistema, participe dos movimentos, com uma certa consciência (e solidariedade) de classe. Outra alteração na consciência de si: Lulu agora é o operário-luta.

No meio de uma mobilização, ele foge com a colega Narciso e faz sexo com ela em uma fábrica abandonada: ele já não está tão cansado, já tem condições de fazer algo além de repetir os mesmos movimentos. Essa cena é uma das grandes demonstrações de dois aspectos da transformação da consciência e da tomada de consciência de classe: 1) trata-se de um processo, às vezes muito longo. Não foi perder o dedo, encontrar com o Militina, saber que outros trabalhadores foram demitidos por causa dele, voltar a trabalhar, que fez com que ele tomasse essa consciência, mas sim o conjunto dessas – e talvez de

outras – situações culminou em uma ação dele. A consciência sempre depende da atividade e é no ato de colocar-se na assembleia que podemos observar mais claramente a modificação do operário em direção a uma compreensão das relações às quais ele estava submetido. E o princípio de superação da alienação – a qual em uma sociedade de classes nunca vai ser completamente superada – não se dá pela compreensão de sua situação, mas pela transformação dessa compreensão em luta, em ação. Entretanto, também é necessário compreender que: 2) Nesse processo, não existe uma superação imediata e automática de todas as diferentes opressões que existem em nossa realidade e que são reproduzidas cotidianamente pelos sujeitos singulares. Pelo contrário, as contradições permanecem e Lulu continua sendo um misógino, que usa a mulher para o seu prazer sem se preocupar efetivamente com ela. De fato, parece se preocupar (e se encantar) muito mais com o carro do que com a mulher; afinal, sexo é só isso e ponto.

A atuação política de Lulu resulta em uma demissão, que também traz sofrimento, mas o não trabalho também amplia a consciência que ele tem da realidade. Observando – e colocando preços – as suas coisas, ele vai apontando o quanto é cercado de objetos que no fundo não significam nada para ele. O trabalho embrutece, porém a ausência de trabalho, no caso de Lulu, faz com que ele esteja cada vez mais próximo da loucura. Ele não é o operário-máquina, ele não consegue ser o operário-luta; só lhe resta ser o operário-louco.

São os seus colegas que vêm lhe dar outro sentido: ele passa a ser o operário-símbolo.

Adiante, quando os colegas contam que ele foi readmitido, há um misto de emoções: uma alegria (inicialmente bastante leve); a surpresa, talvez um pouco de tristeza; mas o sentido é alterado. Ele passa a ser o operário que foi admitido novamente ao trabalho, que faz parte da unidade sindical, o primeiro operário da província que reincorporam depois de ter sido afastado por problemas políticos. Ele é o operário importante – não em si, mas por fazer parte desse coletivo forte, consciente.

Voltar ao trabalho com esse novo sentido faz com que ele também seja uma pessoa não tão embrutecida e quase esteja tomado de alegria: a luta política permitiu que ele sonhasse com o paraíso. Ela não acabou com o

sofrimento ou levou ao paraíso, mas permitiu uma transformação da auto-consciência, uma compreensão maior de si e da realidade e permitiu que o paraíso fosse visualizado: ainda longe, em sonho, enevoadado, mas onde estão todos os outros operários.

Considerações finais

A utilização da arte como técnica de apreensão de elementos da realidade oferece sempre um material enorme e de qualidade para a compreensão de como as ciências explicam diferentes conteúdos da realidade. De fato, a arte permite que saíamos da vida cotidiana, mas o faz de forma a possibilitar uma análise desse mesmo cotidiano. Dessa forma, diferencia-se da ciência pelos seus métodos, uma vez que também apresenta explicações sobre a realidade humana.

Como afirmado anteriormente, a análise presente neste artigo é apenas um recorte dentro das inúmeras possibilidades levantadas por esse filme, que segue sendo atual e passível de representar incontáveis elementos de nossa vida cotidiana. Entre eles, a necessidade de a psicologia se desenvolver e desenvolver práticas que, com toda a sua limitação, reconhecendo todas as suas dificuldades, busque formas de compreender como as determinações do trabalho atuam na nossa vida e, a partir disso, possamos desenvolver práticas que caminhem em direção a uma transformação radical da realidade. Não podemos seguir sendo a ciência que acriticamente reduz tudo a questões de ordem psicológica, como se ela fosse descolada das relações concretas que se estabelecem na realidade.

Além disso, é indispensável que não percamos de vista justamente o caráter processual de constituição da realidade: ela é opressora e cria uma forma de ser que imobiliza, dificulta vínculos, repele ações coletivas, desenvolve indivíduos prontos para a reprodução social e incapazes de uma atuação ativa e criativa. Mas, é complexa e carrega em si a contradição que nos demonstra que é possível fazer diferente; é possível ter outras formas de ser; é possível o desenvolvimento de indivíduos ativos e criativos; é possível construir formas

de enfrentar o sofrimento oriundo das determinações do trabalho e transformar, inclusive, essas relações.

Na análise aqui proposta, demonstrei o quanto a consciência de Lulu vai sendo transformada e isso é completamente relacionado aos acontecimentos que passam a ocorrer em seu cotidiano. A mudança da consciência implica também uma mudança nas relações e se no começo do filme, Lulu pouco se importava com seus colegas, agora o trabalho é marcado pela comunicação com eles, pela apresentação da possibilidade de um paraíso logo adiante.

Não foi um movimento definitivo, até porque

Ser donos da verdade sobre a pessoa e da própria pessoa é impossível enquanto a humanidade não for dona da verdade sobre a sociedade e da própria sociedade. Ao contrário, na nova sociedade nossa ciência se encontrará no centro da vida. “O salto do reino da necessidade ao reino da liberdade” colocará inevitavelmente a questão do domínio de nosso próprio ser, de subordiná-lo a nós mesmos (VIGOTSKI, 1925/1999, p. 417).

Mas foi um movimento. Um movimento que não se faz sozinho; e é do conjunto desses movimentos, da possibilidade de perceber-se explorado e transformar essa exploração em luta coletiva que podemos construir um novo mundo. Não um paraíso de sonho envolto em névoa, mas uma realidade resultado do trabalho e da atuação consciente dos trabalhadores. Foi um movimento que fez do operário construído, um operário em construção.

Referências

BERGAMIN, M. A. E quando o paraíso é uma névoa? A classe operária vai ao paraíso e o fetiche. *Aurora: revista de arte, mídia e política*, São Paulo, v. 9, n. 26, p. 7-22, jun.-set. 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/29496>. Acesso em: 16 dez. 2020.

- CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LEONTIEV, A. *O Desenvolvimento do Psiquismo*. São Paulo, Centauro, 2004.
- MARTIN, S. T. F. Trabalho Alienado, capitalismo e a saúde do trabalhador enquanto processo histórico e social. In TULESKI, S. C.; FRANCO, A. F.; CALVE, T. M. (org.). *Materialismo histórico-dialético e psicologia histórico-cultural: expressões da luta de classes no interior do capitalismo*. Paranavaí: EduFatecie, 2020.
- MARTINS, L. M. Desamparo e sociedade capitalista: O que a Psicologia tem a dizer? In TULESKI, S. C.; FRANCO, A. F.; CALVE, T. M. (org.). *Materialismo histórico-dialético e psicologia histórico-cultural: expressões da luta de classes no interior do capitalismo*. Paranavaí: EduFatecie, 2020.
- MARX, K. *Manuscritos econômicos-filosóficos*. (1844). São Paulo: Boitempo, 2011.
- SANTOS, L. G. Tempo de homens partidos: o inconsciente como quebra da unidade pensar-sentir-agir. In SAWAIA, B. B.; ALBUQUERQUE, R.; BUSARELLO, F. R. *Afeto & comum: reflexões sobre a práxis psicossocial*. Alexa Cultural: São Paulo, 2018
- VIGOTSKI, L. S. *Psicologia da arte* (1925). São Paulo, Martins Fontes: 1999.
- VIGOTSKI, L. S. Os métodos de investigação reflexológicos e psicológicos. (1926) In VIGOTSKI, Lev Semenovitch. *Teoria e Método em Psicologia*. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes: 2004.
- VIGOTSKI, L. S. O significado Histórico da Crise na Psicologia. Uma investigação metodológica. (1927). In VIGOTSKI, Lev Semenovitch. *Teoria e Método em Psicologia*. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes: 2004.

Autoras e autores

Adélia Augusta Souto de Oliveira — Professora Titular do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Alagoas, vinculada ao programa de Mestrado em Psicologia da Ufal. Realizou estágio pós-doutoral na Universidade do Minho e na Universidad de Barcelona. Integrante do Grupo de Pesquisa CNPq Epistemologia e a Ciência Psicológica. E-mail: adeliasouto@ip.ufal.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4894189514649369>

Amadeu de Oliveira Weinmann — Psicanalista, professor do PPG em Psicanálise: Clínica e Cultura da UFRGS e membro do GT ANPEPP Psicopatologia e Psicanálise. E-mail: weinmann.amadeu@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9624749855903162>

Ana Luísa Mota da Fonseca — Discente do curso de Psicologia pela Universidade Federal de Alagoas (Ufal). Participante do Grupo de Pesquisa Epistemologia e Ciência Psicológica. E-mail: ana.fonseca@ip.ufal.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6343643736867017>

Angelina Nunes de Vasconcelos — Docente do curso de Psicologia da Universidade Federal de Alagoas. Doutora em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (2017). Mestra em Psicologia Cognitiva pela Universidade Federal de Pernambuco (2013) e graduada em Psicologia pela Ufal (2010). Pesquisadora com foco nos seguintes temas: psicologia escolar educacional; aquisição da linguagem; argumentação; psicologia

cognitiva. E-mail: angelina.vasconcelos@ip.ufal.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4061413632710947>

Alana Madeiro de Melo Barboza — Graduada em Psicologia pela Universidade Federal de Alagoas (2018). Mestre do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Alagoas. Pós-graduanda em Psicologia e Desenvolvimento Infantil pela FAMEESP. Possui Formação em Psicoterapia com crianças pelo Centro de Pesquisa em Psicanálise e Linguagem (2019). Integrante do Grupo de Pesquisa Epistemologia e Ciência Psicológica. Pesquisadora com foco nos seguintes temas: desenvolvimento humano, Infância, Juventude, cultura, brincar, psicanálise, vulnerabilidade psicossocial e a teoria de Winnicott. E-mail: alessandra.vieira@ufrgs.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8022446113302576>

Alessandra Jacqueline Vieira — Professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas do Instituto de Letras (UFRGS). Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFRGS). Mestra e doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa na Unesp, campus Araraquara. Trabalha atualmente com Aquisição da Linguagem de crianças ouvintes e surdas, humor e a argumentação da criança. E-mail: alana.barboza@ip.ufal.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3470757521359273>

Alinne Ferreira da Silva — Formada em Psicologia pela Universidade Federal de Alagoas; mestranda em Psicologia pela mesma universidade; especialista em Gestão de Projetos Sociais pela Universidade Cruzeiro do Sul; formação em Psicologia Jurídica; psicóloga (CRP-15/5232) do Centro de Referência em Assistência Social de Arapiraca – AL; Membro do corpo docente da Faculdade Maurício de Nassau, Arapiraca-AL. CRP 15/5232. E-mail: alinnepsic1@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7673464882136919>

Arley Andriolo — Professor Associado do Departamento de Psicologia Social e do Trabalho e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Bacharel e licenciado em História (FFLCH e FE-USP), mestre em Estruturas Ambientais Urbanas (FAU-USP) e doutor em Psicologia Social (IP-USP). É coordenador

do Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte. E-mail: arley@usp.br.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7967619610621519>

Camila do Nascimento Lins Buarque — Mestranda do curso de Pós-Graduação em Psicologia pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Participante do Grupo de Pesquisa “Epistemologia e Ciência Psicológica”. E-mail: camila.buarq@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0159078290600922>

Carolina Bezerra Coe — Mestre em Fisioterapia (UFRN), especialista em Fisioterapia Neonatal (Unicamp); graduanda do curso de Obstetrícia (EACH-USP). Pesquisadora voluntária e membro do grupo de pesquisa Mulher & Saúde: Violência doméstica no período gravídico-puerperal. E-mail: carolcoe@usp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0175356909217845>

Cíntia Magalhães Neia — Enfermeira. Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente. Especialista em Enfermagem Psiquiátrica e Forense; gerenciamento de Enfermagem; docência em Urgência e Emergência. Brasil. E-mail: cintia.m.neia@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9362800901520733>

Cristina Generino dos S. L. Araújo — Mestrado em andamento em Psicologia (Ufal-2020.1). Graduação em Psicologia (Ufal-2016) e em Filosofia (Ufal-2008). Especialização em Psicologia Jurídica (2019). Experiência em clínica com crianças e adolescentes. Temas de interesse: alienação parental, adoção, perícia psicológica, violência intrafamiliar e as diversas interfaces entre a Psicologia e o campo jurídico. CRP 15-4626. E-mail: cristinapsiufal@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6582729387163825>

Dora Mariela Salcedo Barrientos — Enfermeira e docente do curso de Obstetrícia da Universidade de São Paulo (USP), Programa de Pós-Graduação na Escola de Enfermagem da USP. Líder do Grupo de Estudo Mulher & Saúde: Violência doméstica no período gravídico-puerperal. Membro do Periferias (IEA-USP). Pós-doutoranda do Instituto de Saúde Pública da Universidade do Porto (ISPUP). E-mail: dorabarrientos@usp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0943356873866523>

Heliane de Almeida Lins Leitão — Psicóloga, com doutorado e pós-doutorado em Psicologia. Docente do Instituto de Psicologia da Ufal. Experiência na

área da Clínica Psicanalítica e publicações sobre o desenvolvimento humano, família e saúde emocional. E-mail: heliane.leitao@ip.ufal.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1840742985404301>

Jadson Marques Dantas — Graduando do curso de Obstetrícia (EACH-USP). Bolsista PUB com o projeto *Contação de histórias: promovendo a saúde das imigrantes no contexto familiar*. Pesquisador e membro do grupo de pesquisa Mulher & Saúde: Violência doméstica no período gravídico-puerperal. E-mail: jadson.dantas@usp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8311374247498920>

João Carlos Neves de Souza e Nunes Dias — Docente do curso de Filosofia e PPGFIL da Ufal. Doutor em Filosofia pela PUC-SP. Realizador cinematográfico, coordenador do Cineclubes Intacta Retina/Ufal e do Mora na Filosofia/Ufal. E-mail: joao.dias@ichca.ufal.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0047604119060569>

Joelma Correia de Sena — Graduada em Psicologia pela Universidade Federal de Alagoas (2019). Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Alagoas na linha “Subjetividades, Políticas e Processos Psicossociais”, desenvolvendo pesquisa acerca da temática violência intrafamiliar. Interesse nos temas: família, violência intrafamiliar, infância, desenvolvimento humano, psicologia jurídica, políticas públicas e teoria winnicottiana. E-mail: joelmasena@ip.ufal.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9275861942468380>

Kedma Augusto Martiniano Santos — Psicóloga pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e discente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia (UFAL). Integrante do Grupo de Pesquisa “Epistemologia e Ciência Psicológica” e do projeto de Pesquisa intitulado “Potencializando Profissionais, Crianças e Adolescentes de uma Comunidade Litorânea de Maceió”, da Universidade Federal de Alagoas, Campus A. C. Simões. E-mail: kedma.santos@ip.ufal.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6141040025702761>

Lineu Norio Kohatsu — Docente do Instituto de Psicologia (USP). Integrante do grupo de pesquisa Migrações e Identidade (Ceru/FFLCH-USP). É pesquisador no Programa Ano Sabático do Instituto de Estudos Avançados

(IEA-USP). Realiza pesquisas sobre educação escolar pública, imigração, xenofobia e sobre o uso de fotografia e vídeo em pesquisas. E-mail: lineu@usp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7570692812404966>

Livia Gomes dos Santos — Psicóloga e mestre em Educação pela UFMS e doutora em Psicologia Social pela PUC-SP, com período sanduíche na Universidad Autonoma de Madrid. Atualmente é professora na UFG, atuando também no Programa de Pós-graduação em Psicologia. Coordena o Grupo de Estudos e pesquisas “Psicologia e Práxis desde a Psicologia Sócio-histórica”. E-mail: livia.gomes@ufg.br. Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4755303U2>

Luciano Domingues Bueno — Psicólogo, com graduação pela Universidade Federal de Alagoas e especialização em Saúde do Adulto e do Idoso pelo Programa de Residência Multiprofissional (HUPAA/Ufal). Atualmente, é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Psicologia (PPGP/Ufal) e bolsista Capes. E-mail: lucianodbueno@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5852838618842619>

Maria Eduarda Ferro — Psicóloga, graduada pela Universidade Federal de Alagoas. Formação em clínica psicanalítica com crianças (CPPL) e pós-graduanda em psicanálise, psicoterapia e psicopatologia do adolescente. E-mail: dudasferro@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3246164299087287>

Maria Lucia Macari — Psicóloga, doutoranda do PPG em Psicologia Social e Institucional da UFRGS, mestra em Psicanálise: Clínica e Cultura pela UFRGS. Bolsista Capes. E-mail: marrymlm@gmail.com Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2368824591046255>

Maria Manuela Dias Ramos de Macedo — Psicóloga, mestranda pelo PPG em Educação da UFF e membro associado em Formação do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ). E-mail: mariamanuelarm@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2314637982805411>

Maria Laura Barros da Rocha — Possui Graduação em Psicologia pela Universidade Federal de Alagoas (Ufal). Atualmente, é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Ufal e bolsista da Capes.

Participante do Grupo de Pesquisa Epistemologia e Ciência Psicológica, desde 2015. E-mail: laurabarrosrocha@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5236299683175268>

Martha Pereira Barbosa — Discente do curso de Psicologia pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Participante do Grupo de Pesquisa “Epistemologia e Ciência Psicológica”. Bolsista Iniciação Científica. E-mail: bp.martha98@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9445564023643603>

Paula Orchiucci Miura — Professora adjunta do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Alagoas (Ufal), vinculada ao programa de Mestrado em Psicologia da Ufal. Mestre em Psicologia Social (PUC-SP), doutora em Psicologia Clínica (PUC-SP) com estágio de doutorado no Serviço de Violência Familiar do Hospital Psiquiátrico de Coimbra e Pós-doutorado em Psicologia Clínica (USP). E-mail: paula.miura@ip.ufal.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6612101090683256>

Perla Klautau — Professora do Departamento de Psicologia Clínica da Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), psicanalista, membro efetivo do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ). E-mail: pklautau@uol.com.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8362303606871481>

Priscila Gomes de Oliveira — Mestranda em Psicologia pela Universidade Federal de Alagoas (Ufal). Psicóloga pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Especialista em Saúde Mental e Rede de Atenção Psicossocial pelo Instituto de Ensino Superior Múltiplo (Iesm). E-mail: priscilagooliveira@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5915361990058906>

Priscila Nunes de Vasconcelos — Docente do curso de Medicina da Universidade Federal de Alagoas, nas disciplinas de Saúde e Sociedade e Gestão em Saúde. Nutricionista graduada pela Ufal. Doutora em Nutrição e Saúde Pública na Universidade Federal de Pernambuco (2019). Temas de interesse: Gestão em Saúde, Epidemiologia Nutricional, Avaliação do Consumo Alimentar, Nutrição em Saúde Pública e Nutrição Materno Infantil. E-mail: alessandra.vieira@ufrgs.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7402783508759474>

Rafael Cislinski — Psicólogo clínico formado pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2009). Tem atuação nas políticas públicas de Assistência Social (2010) e de Saúde (desde 2012), notadamente em saúde mental. E-mail: rcislinski@yahoo.com.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2415443718374971>

Rodrigo Barros Gewehr — Professor do Instituto de Psicologia e da Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Alagoas. Doutorado em Psicopatologia e Psicanálise pela Universidade de Paris VII. Estágio pós-doutoral em Filosofia na Universidade de Coimbra. E-mail: rodrigo.gewehr@ip.ufal.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5323826204760051>

Susane Vasconcelos Zanotti — Professora Associada do Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Mestre e Doutora em Psicologia (UFRJ) com estágio de doutorado no departamento de Psicanálise (Université Paris 8) e Pós-doutorado no Laboratoire de Recherches en psychopathologie clinique: champs et pratiques spécifiques (Université Rennes 2). Membro da Escola Brasileira de Psicanálise/ Associação Mundial de Psicanálise (EBP/AMP). E-mail: susane.zanotti@ip.ufal.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0407376488234305>

Vitória Gabriela Picolo — Graduanda do curso de Obstetrícia (EACH-USP). Pesquisadora e membro do grupo de pesquisa Mulher e Saúde: Violência doméstica no período gravídico-puerperal Pesquisadora e membro do Grupo Internacional e Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em Formação de Professores para Área da Saúde (Gieps). E-mail: vitoriapicolo@usp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6410164960665794>

A apresentação deste *Psicologia e cinema* carrega uma ambiguidade necessária: a “psicologia das imagens” está em movimento como área acadêmica; ao mesmo tempo, amplia-se o interesse da psicologia pelas “imagens em movimento”. A publicação desta coletânea acontece em um momento particularmente significativo, cuidadosamente organizada em seus autores e temáticas, enquadra-se na ampla difusão de pesquisas sobre imagens na psicologia das últimas décadas. Não obstante, convém notar a distinção da psicologia em relação a outras disciplinas das humanidades, igualmente, dos ritmos de apropriação das mídias no interior do próprio campo da psicologia, no qual as imagens fixas (desenhos, pinturas, fotografias etc.) têm angariado maior número de publicações, a despeito de imagens em movimento serem, de longa data, objeto privilegiado sob o olhar do psicólogo...

Arley Andriolo

www.blucher.com.br



9 786555 502541



Blucher