

ANA FÁTIMA AGUIAR
PAULO SERGIO RODRIGUES DE PAULA
(ORGS.)

Psicologia *em* cena

CINEMA,
VIDA E
SUBJETIVIDADE



Quais caminhos aproximam ou separam a vida da arte? Qual a natureza dos sentimentos despertados quando nos apaixonamos por uma história ou personagem? Como explicar o impacto causado por uma música, escolhida especialmente para uma cena, entre tantas de uma trilha sonora? E o que justificaria aquele filme ter nos marcado tanto, arrancado suspiros, provocando lágrimas, gargalhadas ou então reforcando o estômago só de lembrar? São muitos os motivos que nos fazem entender o quão tênue é a linha que separa o real do imaginário, o concreto do abstrato quando falamos de Psicologia e Cinema. Aqui, a palavra fantasia não pode ser aplicada simplesmente como sendo antônimo de realidade. Quando falamos de psiquismo, é imprescindível olharmos atentamente ao nosso mundo interno. Nossa realidade psíquica é quem mais diz sobre nós. Nesse sentido, as identificações e projeções que emergem quando nos deparamos com um enredo, com características de personagens, com as sensações causadas por um figurino ou pelas lembranças e sentimentos acionados por uma sonoplastia, deflagram um universo infinito (e tantas vezes desconhecido) dentro de nós.



Psicologia em cena

Comité Editorial da Série



Filosofia & Interdisciplinaridade

- **Agnaldo Cuoco Portugal**, UNB, Brasil
- **Alexandre Franco Sá**, Universidade de Coimbra, Portugal
- **Christian Iber**, Alemanha
- **Claudio Gonçalves de Almeida**, PUCRS, Brasil
- **Cleide Calgato**, UCS, Brasil
- **Danilo Marcondes Souza Filho**, PUCRJ, Brasil
- **Danilo Vaz C. R. M. Costa**, UNICAP/PE, Brasil
- **Delamar José Volpato Dutra**, UFSC, Brasil
- **Draiton Gonzaga de Souza**, PUCRS, Brasil
- **Eduardo Luft**, PUCRS, Brasil
- **Ernilo Jacob Stein**, PUCRS, Brasil
- **Felipe de Matos Muller**, UFSC, Brasil
- **Jean-François Kervégan**, Université Paris I, França
- **João F. Hobuss**, UFPEL, Brasil
- **José Pinheiro Pertille**, UFRGS, Brasil
- **Karl Heinz Efken**, UNICAP/PE, Brasil
- **Konrad Utz**, UFC, Brasil
- **Lauro Valentim Stoll Nardi**, UFRGS, Brasil
- **Marcia Andrea Buhning**, PUCRS, Brasil
- **Michael Quante**, Westfälische Wilhelms-Universität, Alemanha
- **Miguel Giusti**, PUCP, Peru
- **Norman Roland Madarasz**, PUCRS, Brasil
- **Nythamar H. F. de Oliveira Jr.**, PUCRS, Brasil
- **Reynner Franco**, Universidade de Salamanca, Espanha
- **Ricardo Timm de Souza**, PUCRS, Brasil
- **Robert Brandom**, University of Pittsburgh, EUA
- **Roberto Hofmeister Pich**, PUCRS, Brasil
- **Tarcílio Ciotta**, UNIOESTE, Brasil
- **Thadeu Weber**, PUCRS, Brasil

Psicologia em cena

Cinema, vida e subjetividade

Organizadores

Ana Fátima Aguiar

Paulo Sergio Rodrigues de Paula



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Carole Kümmecke - <https://www.conceptualeditora.com/>

Revisão ortográfica e gramatical: autores e autoras

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR) https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

AGUIAR, Ana Fátima; PAULA, Paulo Sergio Rodrigues de (Orgs.)

Psicologia em cena: cinema, vida e subjetividade [recurso eletrônico] / Ana Fátima Aguiar; Paulo Sergio Rodrigues de Paula (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021.

288 p.

ISBN - 978-65-5917-207-8

DOI - 10.22350/9786559172078

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Psicologia; 2. Cinema; 3. Vida; 4. subjetividade; 5. Coletânea; I. Título.

CDD: 150

Índices para catálogo sistemático:

1. Psicologia 150

Sumário

Apresentação **11**

Ana Fátima Aguiar
Paulo Sergio Rodrigues de Paula

Cena I Psicologia e Clínica

1 **21**

A vida secreta das palavras: uma leitura inspirada na traumatogênese de Sándor Ferenczi

Daniel Kupermann
Renato Tardivo

2 **37**

Melanie Klein vai ao cinema: notas sobre Cidadão Kane

Belinda Piltcher Haber Mandelbaum
Péricles Pinheiro Machado Jr.

3 **56**

XXY: o gênero nas malhas da pluralidade

Ivy Semiguem F. de Souza-Carvalho
Marina Ferreira Rosa Ribeiro

4 **83**

Gritos e silêncios: notas sobre “É apenas o fim do mundo” de Xavier Dolan

Pedro Marky-Sobral
Rafael Cavalheiro

5 **97**

“Como pode um desamparado levitar?”: sobre a experiência estética com o filme “Coringa”

Fátima Flório Cesar

6

112

Divertida mente: um olhar psicanalítico

Manuela Maria Montesi Menezes

7

126

Anima, animus e paixão: uma reflexão sobre o filme “A mulher invisível”

Hellen Macias Dias

8

138

Nasce uma estrela e muitas possibilidades

Jane Freire Rosa Cardoso

Sonia Maria de Oliveira

Cena II
Psicologia e Saúde

9

155

“Fale com ela”: a sutil diferença entre cuidado e violência na abordagem do sofrimento em situações de vulnerabilidade

Maria Livia Tourinho Moretto

10

169

Nise: o coração da loucura”: uma reflexão sobre a saúde mental no Brasil

Marco Polo Soares Dias da Silva

11

182

“Orações para bobby”: quando o preconceito faz a vítima adoecer

Felipe Brito Fernandes

Giovani Anselmo M. Pelógia

Paulo Sérgio Rodrigues de Paula

Cena III

Psicologia e Instituições

12 **195**

Um senhor estagiário: uma análise psicodramática da espontaneidade e da criatividade no papel profissional

Renata Openheimer

13 **213**

Escritores da liberdade: um encontro transformador

Andréia Moreira dos Anjos

Maria José Lima

14 **234**

Repensando o amor e a morte nas e das instituições a partir do filme “Fenômeno”

Solange A. Emílio

Cena IV

Psicologia extramuros

15 **251**

Eu, Daniel Blake: uma análise psicossocial

Camila Young Vieira

16 **266**

A vida cotidiana nas metrópoles: entrelaçamentos entre o filme “O homem das multidões” e o coletivo “Psicanálise na praça Roosevelt”

Ana Carolina Perrella

Anderson Santos

Augusto Coaracy

Sobre os organizadores **282**

Autoras e Autores **283**

Apresentação

Tudo quanto fazemos, na arte ou na vida, é a cópia imperfeita do que pensamos em fazer. Desdiz não só da perfeição externa, senão da perfeição interna; falha não só à regra do que deveria ser, senão à regra do que julgávamos que poderia ser.

Fernando Pessoa

Quais caminhos aproximam ou separam a vida da arte? Qual a natureza dos sentimentos despertados quando nos apaixonamos por uma história ou personagem? Como explicar o impacto causado por uma música, escolhida especialmente para uma cena, entre tantas de uma trilha sonora? E o que justificaria aquele filme ter nos marcado tanto, arrancado suspiros, provocando lágrimas, gargalhadas ou então retorcendo o estômago só de lembrar? São muitos os motivos que nos fazem entender o quão tênue é a linha que separa o real do imaginário, o concreto do abstrato quando falamos de Psicologia e Cinema.

Aqui, a palavra fantasia não pode ser aplicada simplesmente como sendo antônimo de realidade. Quando falamos de psiquismo, é imprescindível olharmos atentamente ao nosso mundo interno. Nossa realidade psíquica é quem mais diz sobre nós. Nesse sentido, as identificações e projeções que emergem quando nos deparamos com um enredo, com características de personagens, com as sensações causadas por um figurino ou pelas lembranças e sentimentos acionados por uma sonoplastia, deflagram um universo infinito (e tantas vezes desconhecido) dentro de nós.

Assim surgiu, durante um evento acadêmico que tratou este tema, a ideia de organizar um livro que abordasse as relações entre Psicologia e Cinema, de uma forma ampla e profunda, que trouxesse ao leitor

interessado por essa temática a possibilidade de mergulhar nesse universo e, através dos belíssimos trabalhos aqui apresentados, refletir sobre as conexões entre a vida, a subjetividade e as produções cinematográficas. E com muito entusiasmo e seriedade, que nós, amigos antigos, psicólogos e professores de cursos de psicologia, decidimos embarcar neste projeto.

As autoras e os autores convidados para nos fazer companhia são psicólogas e psicólogos de áreas e abordagens diferentes, exemplos de competência, ética e engajamento profissional. Cada qual escolheu um filme e construiu uma reflexão sobre ele, à luz de sua área de atuação e vertente teórica no campo da Psicologia.

Para favorecer a fluidez da leitura, o livro ***Psicologia em Cena: Cinema, Vida e Subjetividade*** foi organizado em quatro partes ou cenas, sendo que cada uma delas se apresenta em forma de capítulos que abordam uma área específica de atuação, com análises ou reflexões sobre o filme escolhido a partir da experiência profissional de cada autor, de acordo com sua corrente teórica de base.

A Cena I, ***Psicologia e Clínica: Reflexões a partir das abordagens psicanalítica, analítica junguiana e sistêmica***, é o ponto de partida deste que promete ser um passeio bastante instigante. O trabalho que inaugura essa belíssima coletânea é ***A vida secreta das palavras: uma leitura inspirada na traumatogênese de Sándor Ferenczi***, brilhantemente escrito por *Daniel Kupermann e Renato Tardivo*. Sob o olhar psicanalítico, o texto abre caminhos para uma reflexão sobre a potência transformadora de um encontro sensível, nos confrontando com os limites do testemunho e da perlaboração das experiências radicalmente traumáticas, perturbando nossa inabalável esperança nos poderes curativos da palavra.

Em seguida, contamos com ***Melanie Klein vai ao cinema: notas sobre Cidadão Kane***, um trabalho riquíssimo de *Péricles Pinheiro Machado Jr. e Belinda Piltcher Haber Mandelbaum*, que propõem uma análise crítica

do texto “Notes on Citizen Kane” escrito em 1941 por Melanie Klein, apoiando-se nas contribuições de Laura Mulvey para discutir elementos estilísticos e, em certa medida, metodológicos que caracterizam a abordagem kleiniana de análise do filme.

As autoras *Ivy Semiguem F. de Souza-Carvalho e Marina Ferreira Rosa Ribeiro* nos apresentam ***XXY: O gênero nas malhas da pluralidade***, um texto excepcional que aborda, de forma profunda e poética, o complexo caminho da constituição da identidade de gênero, pensado em sua relação com o sexo, com a cultura e, principalmente, com o inconsciente. Para tal análise, foram utilizados, de modo determinante, pressupostos da teoria da sedução generalizada de Jean Laplanche.

Na sequência, temos ***Gritos e silêncios: notas sobre “É apenas o fim do mundo”***, escrito por *Pedro Marky-Sobral e Rafael Cavalheiro*. A partir do referencial teórico de autores franceses contemporâneos de orientação freudiana como Green, Rolland, Pontalis, Aulagnier e Denis, o texto discute as diferentes nuances e qualidades da comunicação entre os personagens. Os autores examinam a raiz pulsional da enunciação da palavra, com ênfase na transformação da “palavra-canto” em grito através da exaltação pelo ódio, e abordam a intersecção entre direito ao segredo e imperativo de permanecer em silêncio.

O quinto trabalho, ***Como pode um desamparado levitar? Sobre a experiência estética com o filme “Coringa”***, escrito de forma única e admirável pela autora *Fátima Flório Cesar*, parte de alguns conceitos do psicanalista Christopher Bollas, especialmente aqueles voltados à experiência estética, como principais reflexões sobre o filme: os sentidos deste apreendidos, assim como o impacto gerado naqueles que o assistiram.

Fechando o percurso pelo viés psicanalítico aplicado à Psicologia Clínica, ***DivertidaMente: um olhar psicanalítico winnicottiano*** de *Manuela Maria Montesi Menezes*, leva o leitor a pensar, sentir e ativar

lembranças sobre a infância e adolescência, através do alicerce teórico dos conceitos psicanalíticos de D.W. Winnicott, como a teoria do amadurecimento.

Seguimos então com uma análise sob a perspectiva da Psicologia Analítica. Em ***Anima, Animus e Paixão: uma reflexão sobre o filme “A mulher invisível”***, a autora *Hellen Macias Dias* apresenta uma reflexão sobre a paixão e o amor, temas tão inspiradores quanto questionáveis. A autora busca facilitar a compreensão de leitores leigos sobre conceitos Junguianos, instigando uma reflexão sobre como estas vivências podem auxiliar no processo de individuação e repercutir nos relacionamentos afetivos.

A partir do Pensamentos Sistêmico Novo Paradigmático, o texto ***NASCE UMA ESTRELA e muitas possibilidades***, das autoras *Sonia Maria de Oliveira e Jane Freire Rosa Cardoso* apresenta uma reflexão sobre as relações amorosas entre casais, pais, filhos, irmãos e companheiros de trabalho, na vivência da admiração, na construção da intimidade e na inveja, podendo resultar num crescimento ou numa ruptura. Crescer, desenvolver-se como pessoa e permanecer na parceria pode ser um desafio, pois sentimentos mais profundos são despertados nos encontros íntimos.

A Cena II, ***Psicologia e Saúde: Um olhar sensível pelos vieses da Psicologia Hospitalar e das Políticas Públicas***, é inaugurada pelo rico e envolvente texto de *Maria Livia Tourinho Moretto*. ***“Fale com ela”: a sutil diferença entre cuidado e violência na abordagem do sofrimento em situações de Vulnerabilidade***, apresenta algumas reflexões psicanalíticas a partir do filme de Pedro Almodóvar. Segundo a autora, não se trata, propriamente, de uma análise do filme, mas da análise de alguns (não todos) efeitos que o filme produziu nela e que aqui são apresentados por meio de tais reflexões, dando ênfase à discussão sobre relações de cuidado em

situações de adoecimento grave e à abordagem psicanalítica do sofrimento no contexto hospitalar.

O segundo artigo que compõe esta cena é ***Nise: o coração da loucura - Uma reflexão sobre a Saúde Mental no Brasil***, de Marco Polo Soares Dias da Silva. O leitor será convidado a refletir sobre temas relacionados aos Manicômios antes da Reforma Psiquiátrica, bem como sobre o tratamento humanizado que a reforma psiquiátrica introduz. O autor faz uma breve apresentação sobre a história da saúde mental no Brasil, sobre o conceito de Território e Equipamentos que compõe a rede de tratamento para a saúde mental. O texto abre espaço para pensarmos sobre a perda de liberdade dos pacientes internados e sobre a questão da “desinternação”.

Fechando esta cena temos ***Orações Para Bobby: Quando o preconceito faz a vítima adoecer***. Neste texto, os autores Felipe Brito Fernandes, Giovani Anselmo M. Pelógia e Paulo Sergio Rodrigues de Paula, utilizando o enfoque da Teoria do Estresse de Minorias proposta por Meyers, realizam uma análise fílmica, adentrando num universo em que buscam identificar a partir das cenas do filme, não apenas os estressores da experiência de vitimização, mas também a homofobia internalizada, a ocultação da orientação sexual e por último, o suicídio como consequência do estresse vivenciado pelo protagonista, trazendo à tona, os dramas vividos por pessoas que pertencem a grupos minoritários, numa sociedade que apresenta uma série de estigmas sociais direcionados a pessoas que não são heterossexuais.

A Cena III apresenta o tema ***Psicologia e Instituições: Considerações sobre os contextos escolar, do trabalho e das relações institucionais***. Iniciando a cena pela perspectiva da Psicologia do Trabalho e Organizacional, ***Um senhor estagiário: uma análise psicodramática da espontaneidade e da criatividade no papel***

profissional, *Renata Openheimer* nos faz refletir sobre o papel da mulher no âmbito profissional e as pressões sociais que ela sofre, a questão do aposentado na atualidade, as tecnologias, as *startups*, a atribuição do homem como “dono de casa”, os conflitos de gerações, enfim, situações extremamente comuns do mundo atual.

Logo na sequência, focamos nosso olhar no belo trabalho **Escritores da Liberdade- um encontro transformador**, de *Andréia Moreira dos Anjos e Maria José Lima*. Esta análise, pensada no campo da Psicologia Escolar, se desenvolve como um convite reflexivo para as práticas no contexto educacional, perante os desafios de um clima escolar, marcado por situações de comunicação violenta, desencontros, desmotivação e desesperança. No diálogo entre a análise Sistêmica Novo Paradigmática e a experiência da professora com seus alunos, deparamo-nos com o poder terapêutico do encontro dialógico, com a possibilidade de mudança por meio-da educação.

Para finalizar a Cena III, a autora Solange A. Emílio, em **Repensando o amor e a morte nas e das instituições a partir do filme “Fenômeno”**, propõe uma reflexão acerca da influência de *Eros e Tânatos* no contexto e nas relações institucionais. Ao tomar como referência, o filme *Fenômeno*, desvia, propositalmente, o foco de estudo e buscando um distanciamento inicial, para uma posterior aproximação. A leitura institucional é iluminada com considerações de autores como Freud, Bleger, Pichon-Rivière, Enriquez, entre outros.

A Cena IV, **Psicologia extramuros: Instigando olhares da/ na Psicologia Social**, ilumina importantes temas contemporâneos. O excelente texto ***Eu, Daniel Blake: uma análise psicossocial***, de *Camila Young Vieira*, abre brilhantemente a cena, propondo uma análise da realidade a partir da dialética social-subjetiva, realizada por meio de pressupostos

teóricos da Psicologia Sócio-histórica, da historicidade das políticas sociais e das ideias da sociologia do trabalho.

Encerrando esta cena e o livro com um *Grand finale*, temos o texto riquíssimo de Ana Carolina Perrella, Anderson Santos e Augusto Coaracy: ***A vida cotidiana nas metrópoles: entrelaçamentos entre o filme “O Homem das Multidões” e o coletivo “Psicanálise na Praça Roosevelt”.*** Os autores analisam o filme, articulando-o à experiência do projeto *Psicanálise na Praça Roosevelt*, do qual os autores são membros, apresentando uma leitura que, tendo em vista as transformações que o capitalismo introduziu na vida urbana moderna e os impactos das novas tecnologias, abre questionamentos sobre os modos de vida individualizantes e solitários, marcados pelo automatismo e pela impermeabilidade dos corpos, parecendo não haver espaço para o encontro com a diferença.

Assim concluímos esta obra, uma coletânea de trabalhos instigantes, que nos apresentam diferentes olhares do cinema pelas lentes cuidadosas das psicologias, articulando ambos num universo pelo qual abrem-se infinitos caminhos para reflexões fecundas sobre a vida e a subjetividade. Dessa forma, apresentamos com alegria e satisfação essa belíssima produção, ***Psicologia em Cena: Cinema, Vida e Subjetividade***, organizada com compromisso, empenho e uma boa dose de entusiasmo.

Boa leitura a todos!

Ana Fátima Aguiar
Paulo Sergio Rodrigues de Paula
Organizadores

Cena I

Psicologia e Clínica

A vida secreta das palavras: uma leitura inspirada na traumatogênese de Sándor Ferenczi

*Daniel Kupermann
Renato Tardivo*

O filme

A vida secreta das palavras (2005), filme dirigido pela espanhola Isabel Coixet, explora o que pode emergir do encontro entre uma jovem enfermeira, Hanna (Sarah Polley), e um homem acidentado em uma plataforma de petróleo, Josef (Tim Robbins). “Como alguém vive com o que aconteceu? Com as consequências? Como alguém vive com os mortos?”. Essas perguntas, que Josef faz a Hanna, sintetizam a temática da trama, uma história sobre as dificuldades de viver após experiências intensamente traumáticas.

Hanna trabalha como operária em uma fábrica de Copenhague. Ela vive sozinha, não tem amigos ou parentes, e, quando não está desempenhando na linha de produção na fábrica, arruma algo com o que se ocupar – como os bordados que faz para jogar fora em seguida. Obcecada por limpeza, todo contato com resíduos do mundo é vivenciado como sujeira. O uso que ela faz do aparelho auditivo também aponta nessa direção; portadora de um problema no ouvido, Hanna só ouve quando o aparelho está ligado. E, quando quer se fechar, o que faz com frequência, ela o desliga. Outro elemento importante é a presença da voz *over* (voz enunciada por alguém que não está em cena) de uma criança, que apenas Hanna parece ouvir.

No início do filme, Hanna é chamada pelo chefe. Ele a impele a tirar férias, algo que ela não faz há quatro anos. Mas, em vez de aproveitar o

período para descansar ou passear, ela arranja um emprego temporário como enfermeira em uma plataforma de petróleo. Na plataforma, Hanna cuidará de Josef, trabalhador que, após um incêndio, sofreu fraturas, queimaduras e lesões nas córneas – o que o torna temporariamente cego. Além de deixar Josef ferido, o acidente vitimou fatalmente seu amigo. Hanna aplicará analgésicos em Joseph e cuidará dos ferimentos e da higiene dele.

No primeiro encontro entre eles, chama a atenção a cena em que Hanna o ajuda a urinar na comadre, pois contrasta com a assepsia que marca seu contato com os objetos. Joseph, por sua vez, busca se aproximar da enfermeira, por vezes de forma lúdica, brincando com a condição em que se encontra. Ocorre que, a partir da complementaridade entre a postura ativa de Josef (embora acamado e ferido) e a reserva de Hanna (embora manipule o corpo dele), se estabelece uma intimidade que, aos poucos, se revela como cumplicidade.

Hanna não diz seu nome a Josef. Então, inspirado no conto “Senhorita Cora”, de Julio Cortázar (1966), ele passa a chamá-la de Cora. No conto, um jovem de 15 anos, internado com quadro de apendicite, tem complicações e morre. Cora é a enfermeira – no início reservada e distante – por quem o paciente se apaixona. Não é aleatória, portanto, a referência trazida por Josef. Ele também irá se apaixonar pela enfermeira aparentemente inacessível.

As fraturas visíveis de Josef preparam o terreno para a revelação de traumas invisíveis, secretos. Ele se recorda de uma cena da infância, quando o pai, que também não sabia nadar, o jogou no mar com o objetivo de que ele perdesse o medo. Além disso, Josef conta que havia se apaixonado pela mulher do seu melhor amigo (o companheiro de trabalho que morreu no incêndio). Hanna, que já sabe que a morte do companheiro de Josef não foi acidental, junta as peças e compreende que se trata das circunstâncias do incêndio. Ao descobrir o envolvimento da mulher com

Josef, seu amigo se jogou nas labaredas. Portanto, as fraturas de Josef vão além das sequelas físicas.

Ainda mais surpreendentes são as revelações sobre o passado de Hanna. Ela é sobrevivente da guerra da Bósnia, tendo vivenciado situações de horror. Aprisionada pelo exército do próprio país, é submetida tempos depois, por parte de soldados de forças internacionais, a estupro, tem o corpo talhado a faca e assiste à cena em que uma mãe foi obrigada a matar a filha. Então, se Hanna busca o trabalho temporário de enfermeira a fim de se manter em atividade e, nessa medida, protegida do que lhe traz tanto sofrimento, as relações que ela estabelece na plataforma a encorajam a falar. No começo do filme, vemos que ela mantém uma correspondência silenciosa com uma mulher mais velha do que ela. A mulher envia cartas, que Hanna não lê; e Hanna telefona para ela, mas fica em silêncio. A história sobre as dificuldades de viver após experiências intensamente traumáticas é, assim, a história sobre as dificuldades de falar.

Meses depois, fora da plataforma e quando já está fisicamente restabelecido, Josef procura Hanna. Após se encontrar com a mulher para quem Hanna faz as ligações (descobrimos que se trata de uma ex-orientadora dela), ele vai até a fábrica onde ela trabalha, em Copenhague. Joseph a vê pela primeira vez. O filme empreende um salto temporal de alguns anos. Joseph e Hanna agora vivem juntos e têm dois filhos. A voz *over* do início retorna, dando a entender que se trata da criança morta pela mãe na situação de guerra relatada por Hanna, mas vai embora, e “talvez nunca mais volte”.

Clivagem e anestesia de si

Frango grelhado, arroz branco e uma maçã. A dieta insípida repetida cotidianamente por Hanna ilustra o tempero da sua existência. Uma vida monótona, protegida dos estímulos externos e desprovida de modulações

afetivas interiores. Uma vida funcional, tão alienada quanto a tarefa que desempenha na linha de montagem da indústria têxtil na qual trabalha, escudada dos ruídos das máquinas e das vozes humanas. Uma vida anestesiada?

Em sua descrição dos efeitos da experiência traumática sobre a vítima, Sándor Ferenczi indica uma modalidade de defesa até então inédita no pensamento psicanalítico: a identificação com o agressor. O sujeito traumatizado, em sua tentativa de sobreviver às experiências disruptivas, mimetizaria os movimentos subjetivos dos seus agressores, bem como a versão dos fatos por eles narrada - explícita ou implicitamente. Para o psiquismo subjugado, vale o contrário do dito popular: antes mal acompanhado do que só, abandonado frente às angústias traumáticas. O sujeito violado promoveria, assim, uma autoclivagem narcísica por meio da qual geraria, por incorporação, uma parte que *sabe tudo, mas nada sente*, que teria como função proteger a parte sensível - agora destruída - da subjetividade. Sua inspiração é a autotomia da qual se servem alguns animais para sobreviver às custas da perda de uma parte prescindível do corpo - o rabo da lagartixa, o braço do alpinista.

Essa descrição da clivagem nos permite ainda compreender o sintoma cultural prevalente no Ocidente, a partilha entre o sensível e o inteligível que inspirou parte da história da filosofia e que norteia parcela ainda maior das nossas vidas civilizadas. Hipertrofia da consciência moral, atrofia do gesto corporal. Para alguns, a invenção médica da anestesia é perfilada dentre as maiores realizações modernas. No entanto, ao lado das grandes descobertas da ciência, encontramos as vidas anestesiadas pelos traumas das guerras que marcaram a experiência europeia do século XX, e das migrações e da violência urbana características de todo e qualquer continente no nosso século XXI.

A criança traumatizada é aquela que assiste à inversão da dissimetria existente com o universo dos adultos e nas relações de cuidado: ela se vê obrigada a cuidar precocemente de si mesma e, muitas vezes, a cuidar daqueles que deveriam se ocupar dela. Tendem a ser, de acordo com Ferenczi, os *psiquiatras da família*, muitas vezes filhos de pais gravemente deprimidos ou mesmo psicóticos. Na vida social, tendem também a transformar sua dor em vocação, atuando nas diversas práticas de cuidado institucionalizado: hospitais, escolas, proteção e defesa dos direitos humanos. Ferenczi recorre à metáfora da fruta bichada para descrever esse processo de *progressão traumática* por meio do qual a criança traumatizada aparenta um pseudo amadurecimento: madura por fora, deteriorada por dentro.

Uma outra referência importante de Ferenczi é a do *bebê sábio*, presente em sonhos de muitos pacientes. O bebê sábio aparece muitas vezes falando, proferindo palavras de lucidez. A surpresa causada por esses sonhos é correlata da surpresa característica de toda experiência traumática, como encontramos no pensamento psicanalítico desde que Freud se dedicou ao tema do traumatismo psíquico.

Obrigada a tirar férias, sem apetite e sem qualquer desejo de se expandir pelo mundo, Hanna se “salva” encontrando um anúncio buscando uma enfermeira, uma cuidadora. Parte para uma plataforma de petróleo no meio do oceano ao encontro de Josef.

A plataforma, a ilha

Incrustada em alto mar, a plataforma de petróleo para onde Hanna se desloca a fim de cuidar de Joseph é uma espécie de ilha, e, enquanto tal, alude ao isolamento. Nesse “lugar nenhum”, as pessoas que ali trabalham estão apartadas de seus vínculos familiares e sociais e, em certa medida,

distanciadas dos conflitos que deles decorrem. Os silêncios e a fotografia de penumbra são emblemas disso.

Instauram-se nos demais trabalhadores da plataforma, então, experiências atravessadas por essa atmosfera. Vejamos algumas: o jovem oceanógrafo joga basquete sozinho; o cozinheiro procura trazer elementos das culturas de diversos países nos alimentos que prepara e nas músicas que põe para tocar; dois homens, distantes de suas famílias, relacionam-se amorosamente entre si. E aquela que talvez seja a figura mais solitária da plataforma: uma gansa, que pertencia ao homem morto no incêndio, a caminhar sem rumo. Com efeito, mesmo nas situações em que os personagens estão reunidos, durante uma refeição ou interagindo em uma brincadeira, o que parece emergir é a presença de uma ausência. Na ilha, predomina a cultura da solidão: o domínio do inacessível e do incomunicável.

O triângulo amoroso entre Joseph, o amigo morto no incêndio e a mulher do amigo, no entanto, acaba por trazer os conflitos de fora para o cerne da plataforma. O acidente e a morte do amigo representam, até então, o grau máximo de conflito. O incêndio é o disparador da trama, porque é em virtude dele que Hanna é convocada a entrar na cena que virá a protagonizar. E, a esse propósito, há um detalhe sutil e da maior importância: antes de se oferecer para a vaga de enfermeira, Hanna senta-se em um banco à beira mar, na cidade onde passaria as férias que é forçada a tirar, e observa, no horizonte, uma fumaça escura subindo de uma plataforma. Ou seja, do continente, ela testemunha o incêndio no momento mesmo em que ele ocorre.

Nesse sentido, se a motivação de Hanna em se manter ocupada nas férias relaciona-se com sua tentativa de se manter apartada da dor – e a atmosfera de inacessibilidade da ilha reforçaria isso –, por outro lado, ao se deslocar até a plataforma, ela vai ao encontro do trauma. É assim que,

ao cuidar de Joseph, Hanna estará também cuidando de si, e ela enfim pode testemunhar o indizível que viveu.

Quando Hanna começa a contar a Joseph sobre suas experiências traumáticas, ela o faz como se, em algumas situações, estivesse se referindo a outras mulheres. Hanna – Cora, para Joseph – fala de si na terceira pessoa. Uma mulher foi obrigada a atirar na filha, e morreu de sofrimento um pouco depois. Outra mulher teve o corpo todo cortado a faca e agonizou até a morte. Após esse relato, ela abre os botões da camisa e coloca a mão de Josef, ainda cego, sobre as suas cicatrizes. Hanna se recosta junto ao corpo dele e, estando ambos aos prantos, eles se beijam.

Com efeito, devido à anestesia da angústia traumática, Hanna se refugia na posição de observadora daquilo que viveu para se apartar do próprio sofrimento. Nessa direção, o sujeito traumatizado, segundo Ferenczi, muitas vezes não tolera narrar um fato vivido, mas apenas observar o outro, ainda que este outro se assemelhe a si mesmo. De acordo com Julio Verztman, pessoas que passaram por essas experiências são capazes de raro altruísmo, pois tudo o que elas não podem sentir em relação a si mesmas é deslocado ao outro que está em sofrimento. Talvez decorra daí a disposição de Hanna para o cuidado a Joseph. Porém – e é mais uma evidência de que, ao cuidar do outro, ela cuida de si –, quando Joseph pergunta o nome da amiga dela, sua resposta é “Hanna”.

A comunidade de destino

Para Ferenczi, a violação não é em si mesma traumática. Ela caracteriza o primeiro tempo do trauma, que denominamos de *tempo do indizível*. A partir da experiência disruptiva, o sujeito violentado buscaria encontrar um outro, um terceiro em quem confia, de modo a representar o irrepresentável e dizer o indizível. Nomeamos esse segundo momento da traumatogênese de *tempo do testemunho*. O trauma propriamente dito

se configuraria apenas a partir do momento em que o testemunho fracassa, ou seja, quando o outro qualificado para testemunhar o testemunho da violação ausenta-se, tornando o encontro inacessível. O pior, segundo Ferenczi, não é, portanto, a violência sofrida, mas o desmentido (*Verleugnung*); dizerem que nada aconteceu ou mesmo castigarem e punirem a vítima por isso. O circuito do trauma se completa no *tempo do desmentido* e, em condições muito favoráveis de amparo e confiança, o sujeito vitimado repete o *tempo do testemunho*, ainda que correndo o risco do retraumatismo em função de novo desmentido. Temos assim, duas agressões: a violação (física ou psíquica) e o desmentido. E dois agressores: o violador e a testemunha que se omite.

A história de Hanna é uma história de desmentidos. Escravizada com outras mulheres e repetidamente violentada por soldados que repetiam em seu ouvido “I’m sorry... I’m sorry”, Hanna e suas companheiras de cativeiro enfrentaram a maior experiência de abandono que se pode conhecer: o abandono por aqueles que deveriam protegê-las. A partir dessa situação característica da fratura da confiança no outro, não é difícil compreender o movimento de isolamento e de retraimento frente à realidade. Para sobreviver ao horror, é preciso preservar seu núcleo sensível ilhando-se e rodeando-se pela imensidão de um mar de lágrimas.

Josef, por outro lado, também passou por uma experiência de vulnerabilidade radical. Mortifica-se por sua paixão transgressora, que destruiu os vínculos de lealdade com o amigo e que o levou ao suicídio. Ao tentar salvá-lo, Josef arrisca a própria vida e termina temporariamente cego, reeditando ao seu modo a tragédia de Édipo. Joga-se ao fogo assim como seu pai o atirou ao mar para curar a sua própria angústia (do pai) por não saber nadar. O desmentido, no caso de Josef, se dá pela radicalidade do ato do amigo, que encerra o sentido do ocorrido provocando a morte – a sua

e a de Josef, que escapou por muito pouco –, potência do indizível que detém a última palavra.

Curioso pensar nos motivos daquele que viola e daquele que desmente. O termo escolhido por Ferenczi para referir-se ao terceiro tempo do trauma é *Verleugnung*, o mesmo utilizado por Freud para referir-se ao mecanismo psíquico da perversão. No entanto, Ferenczi transpõe o termo para o âmbito relacional – a *Verleugnung* é, primeiramente, cometida pelo outro a quem endereçamos nossa dor. Em um segundo momento, o desmentido acarreta uma outra *Verleugnung*, agora intrapsíquica, na vítima, que promove uma clivagem em sua própria esfera mental de maneira a sobreviver ao abandono traumático. Mas nem todo agressor é perverso. Muitas vezes o violador expressa por meio da agressão o estado psíquico de dessubjetivação no qual se encontra – talvez fosse o caso dos jovens soldados expostos às atrocidades da guerra. E, na maior parte das vezes, o segundo agressor – que pode ser qualquer um de nós – desmente, por meio da indiferença, os testemunhos de horror pelo mesmo fato de que esses são insuportáveis de se assistir e escutar. Por isso os sujeitos traumatizados, quando não sucumbem à repetição da violência que sofreram, tendem a ter a vocação do cuidado com o outro.

A vida secreta das palavras é, assim, uma história de dedicação ao outro. Ao cuidar dos ferimentos de Joseph, Hanna termina por realizar uma bandagem na sua alma despedaçada. Junto à recuperação da visão, Joseph recupera a autoestima, o humor e o desejo de viver. Imagina a cor dos cabelos de Hanna, sonha sua beleza. As práticas de cuidado lhe devolvem o amor próprio e restabelecem seu narcisismo perdido, condição *sine qua non* para amar o outro.

Já Hanna encontra em Joseph uma testemunha para o seu grito emudecido. Talvez possamos dizer que o apassivamento de Joseph o tornara, em um primeiro momento, um confidente efetivamente confiável, dando

a Hanna a certeza de que Joseph, apesar de ser um homem, não repetiria as violações que outros homens lhe impingiram. Impossível não sublinhar o quanto a situação estabelecida entre os dois tem semelhanças com o *setting* psicanalítico. A dupla Hanna-Joseph detém privacidade, exercita a intimidade e a atenção mútua, e conta com o tempo suficiente para a cicatrização das feridas traumáticas de ambos. Há, no entanto, uma inversão: Joseph, que escuta pacientemente Hanna, encontra-se acamado. Não seria justamente a vulnerabilidade inicial de Joseph que permitiu a Hanna imaginar que ele, a experimentar a radicalidade do sofrimento e da dor, poderia compreender, e mais do que isso, acolher, o seu testemunho?

Sándor Ferenczi postulou em um ensaio importante para os caminhos adotados pela terapêutica psicanalítica a imprescindibilidade da *empatia* na experiência clínica. A empatia, *Einfühlung* no alemão, muitas vezes por ele utilizado, é um termo importado do campo da estética e significa literalmente “sentir dentro”. A ideia de Ferenczi é a de que para tratar pessoas que sofreram traumatismo grave e que permanecem emudecidas pela atração do indizível, é preciso alcançar, por meio de uma sensibilidade aguçada, seus núcleos inacessíveis, auxiliando-os na árdua tarefa de testemunhar e, na medida do possível, de perlaborar o horror traumático. Empatizar seria, portanto, contar com a disponibilidade para *sentir o outro dentro de si*, o que implica a aventura momentânea da mistura afetiva por meio do esmaecimento das fronteiras usualmente bastante bem estabelecidas entre o eu e o outro. A empatia, de acordo com Ferenczi, indica tanto a arte da escuta quanto uma modalidade eminentemente estética de comunicação que muitas vezes antecede a enunciação de qualquer palavra. Ela evoca ainda uma experiência que é em si curativa, pelo fato de que é sinônimo de uma qualidade de acolhimento que só tem parentesco com a relação primária entre uma mãe e seu bebê.

A experiência clínica seria, assim, marcada pela *neocatarse* por meio da qual os sujeitos, ao recuperar a ilusão de onipotência, ensaiam uma palavra capaz de expressar o sentido de existir. No encontro com subjetividades traumatizadas, Ferenczi se refere a momentos nos quais tudo se passa como se ambos, analista e analisando, fossem crianças igualmente desamparadas que estabelecem entre si uma comunidade de destino capaz de lhes proporcionar o suporte necessário para restituir em ambos a vontade de viver. Hanna diz a Joseph que se começasse a falar sobre o que sofreu choraria sem parar, e que ele se afogaria. Josef então se dispôs, pela primeira vez na vida, a aprender a nadar, apenas para poder acolher as lágrimas de Hanna.

A criança secreta no adulto

No início do filme, assim que Hanna chega em casa, após ser obrigada pelo chefe a tirar férias, há a inserção de uma voz *over*. A voz é de uma menina, mas o discurso não é infantil. O vocabulário, o raciocínio e a sintaxe remetem a uma pessoa mais madura. “Ela nunca vê meu rosto, embora eu seja sua única companhia” – é a primeira frase dita. Como se contasse a uma terceira pessoa sobre sua relação com Hanna, ela descreve suas roupas, seu cabelo – que nunca é o mesmo; às vezes está longo, às vezes curto – e diz que gosta de leite quente. Quando Hanna vai se deitar, a voz da menina retorna. Agora, diz que Hanna lhe contou histórias assustadoras, mas ficou ao seu lado, acariciando seus cabelos, até que ela dormisse.

Inicialmente, não há muitos elementos para compreender essa narração. Sabe-se que a menina que a enuncia não está em cena e, embora ela se refira a Hanna em terceira pessoa, fica sugerido que se trata de uma voz interna da personagem. Chama a atenção, também, certa inversão com relação à posição de cuidadora. Em um primeiro momento, é enfatizada a

companhia que a menina faz a Hanna, preenchendo seus silêncios, pensando por ela, cuidando dela. Mas, em seguida, é Hanna quem, após contar histórias assustadoras, coloca a menina para dormir e assume o lugar de cuidadora.

À medida que tomamos contato com as situações traumáticas de Hanna, ampliam-se as possibilidades de compreensão da voz *over*. Vimos que Hanna precisou preservar seu núcleo sensível. É nesse sentido que o sujeito abandonado pelo desmentido do outro, segundo Ferenczi, tem a necessidade de criar pela clivagem uma instância auto perceptiva a fim de substituir os cuidadores ausentes. Ora, a inquietude que decorre da incongruência entre a sonoridade infantil da voz e a sofisticação do discurso que ela enuncia aponta para a referência de Ferenczi ao *bebê sábio*, indicando a necessidade de um amadurecimento precoce, uma *progressão traumática*, como condição para a sobrevivência. Acrescenta-se a isso o fato de ela se referir a Hanna em terceira pessoa, como a própria o fará diante de Joseph, corroborando a ideia de que Hanna se refugia na condição de observadora de si.

Na última sequência do filme, Hanna aparece, anos depois, em uma casa iluminada e colorida, o oposto do apartamento onde vivia antes. Ela pega um copo d'água e senta-se sozinha à mesa, com semblante pensativo. Então, a voz *over*, que não aparecia desde o início, retorna. E diz: “Fui embora há muito tempo. Só às vezes, nessas manhãs de domingo, quando ele já está comprando o jornal e o pão, e ela ouve os filhos gritando na casa do vizinho onde foram brincar... sim, agora ela tem dois filhos, meus irmãos. Nessas manhãs frias e ensolaradas, quando ela tem a casa só para ela, ela se sente estranha, frágil e vazia, e, por um momento, ela não sabe se tudo foi um sonho. Então eu volto para ela, e ela me embala e afaga o meu cabelo, e nada, absolutamente nada do que aconteceu poderá nos separar. Mas eu ouço as crianças voltando. Eu vou embora, estou longe agora.

Talvez eu nunca mais volte”. O término do depoimento em voz *over* marca, também, o fim do filme.

Agora Hanna e Josef vivem juntos e têm dois filhos. A voz *over* aparece explicitamente na condição de filha de Hanna, o que se articula à cena do depoimento na plataforma a Joseph, no qual Hanna fala de si em terceira pessoa, em que uma mãe é obrigada a matar a filha. Vale destacar o aspecto onisciente da voz *over* no cinema, também conhecida como voz de Deus. Enquanto uma estratégia não-diegética, isto é, não sendo possível localizar o lugar de onde ela é enunciada, a voz *over* é aquela que habita toda a imagem e, portanto, é voz que, no limite, parte de um núcleo anônimo e incomunicável.

Talvez, com seu final banhado no mistério, a cineasta Isabel Coixet pretendeu ilustrar a dimensão permanentemente anônima de nós mesmos que insistimos em recobrir com palavras e gestos na direção de um outro que, no limite, será também sempre desconhecido. Para nós, psicanalistas, Coixet relança a interminável questão dos limites do testemunho e da elaboração das experiências radicalmente traumáticas, perturbando nossa inabalável esperança nos poderes curativos da palavra.

Referências

- AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho (Homo Sacer III)*. São Paulo, SP: Boitempo Editorial, 2008
- BARBOSA, M. N. P., & KUPERMANN, D. Quem testemunha pelas testemunhas? Traumatismo e sublimação em Primo Levi. *Psicologia USP*, 27(1), 31-40, 2016. <https://dx.doi.org/10.1590/0103-6564D20150013>.
- CORTÁZAR, J. La señorita Cora. In: Cortázar, J. *Cuentos completos – 2*. Buenos Aires, Bs.As.: Suma de Letras Argentina, 2004.

FERENCZI, S. (1916). Dois tipos de neurose de guerra. In S. Ferenczi, *Psicanálise II* (Obras completas de Sandor Ferenczi, 2). São Paulo, SP: Martins Fontes, 1992.

_____. (1917). As patoneuroses. In S. Ferenczi, *Psicanálise II* (Obras completas de Sandor Ferenczi, 2). São Paulo, SP: Martins Fontes, 1992.

_____. (1923). O sonho do bebê sábio. In S. Ferenczi, *Psicanálise III* (Obras completas de Sandor Ferenczi, 3). São Paulo, SP: Martins Fontes, 1993.

_____. (1928). A adaptação da família à criança. In S. Ferenczi, *Psicanálise IV* (Obras completas de Sandor Ferenczi, 4). São Paulo, SP: Martins Fontes, 1992.

_____. (1929). A criança mal acolhida e sua pulsão de morte. In S. Ferenczi, *Psicanálise IV* (Obras completas de Sandor Ferenczi, 4). São Paulo, SP: Martins Fontes, 1992.

_____. (1930). Princípio de relaxamento e neocatarse. In S. Ferenczi, *Psicanálise IV* (Obras completas de Sandor Ferenczi, 4). São Paulo, SP: Martins Fontes, 1992.

_____. (1931). Análise de crianças com adultos. In S. Ferenczi, *Psicanálise IV* (Obras completas de Sandor Ferenczi, 4). São Paulo, SP: Martins Fontes, 1992.

_____. (1932). *Diário Clínico*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1990.

_____. (1933). Confusão de língua entre os adultos e a criança. In S. Ferenczi, *Psicanálise IV* (Obras completas de Sandor Ferenczi, 4). São Paulo, SP: Martins Fontes, 1992.

_____. (1934). Reflexões sobre o trauma. In S. Ferenczi, *Psicanálise IV* (Obras completas de Sandor Ferenczi, 4). São Paulo, SP: Martins Fontes, 1992.

FREUD, S. (1896). Novos comentários sobre as neuropsicoses de defesa. In S. Freud, *Primeiras publicações psicanalíticas* (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. 3). Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1980.

_____. (1920). *Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)* (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. 18). Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1980.

GLICENSTEIN, M. Ferenczi et le savoir des enfants. *Le Coq-Héron*, (125), 49-52, 1992

GONDAR, J., & ANTONELLO, D. F.. O analista como testemunha. *Psicologia USP*, 27(1), 16-23, 2016 <https://dx.doi.org/10.1590/0103-6564D20150010>.

KUPERMANN, D. *Estilos do cuidado: a psicanálise e o traumático*. São Paulo, SP: Zagodoni, 2017

_____. *D. Por que Ferenczi?* São Paulo, SP: Zagodoni, 2019

MAIA, M. S. (Org.). *Por uma ética do cuidado*. Rio de Janeiro, RJ: Garamond, 2009

MÉSZÁROS, J. Elementos para a teoria contemporânea do trauma: a mudança de paradigma de Ferenczi. *Percurso*, 23(46), 2011

OSMO, A., & KUPERMANN, D. Trauma e testemunho: uma leitura de Maryan S. Maryan inspirada em Sándor Ferenczi. *Psicologia Clínica*, 29(3), 471-493, 2017. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So103-56652017000300007&lng=pt&tlng=pt.

PIMENTEL, P. K. A., & COELHO Jr., N. Algumas considerações sobre o uso da empatia em casos e situações limite. *Psicologia Clínica*, 21(2), 301-314, 2009 <http://dx.doi.org/10.1590/So103-56652009000200004>.

PINHEIRO, T. *Ferenczi*. São Paulo, SP: Casa do Psicólogo, 2016

ROCHA, Z. A ontologia heideggeriana do cuidado e sua ressonâncias clínicas. *Síntese – Revista de Filosofia*, 38(120), 71-90, 2011

ROCHA, Z. Para uma clínica psicanalítica do cuidado. *Tempo Psicanalítico*, 45(2), 453-471, 2013

TARDIVO, R. *Cenas em jogo – literatura, cinema, psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê/Fapesp, 2018

VERZTMAN, J. S. O observador do mundo: a noção de divagem em Ferenczi. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 5(1), 59-78. 2002 <https://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982002000100005>.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2005

Filmografia

A VIDA SECRETA DAS PALAVRAS (La vida secreta de las palabras). Dir.: Isabel Coixet.
Distribuído por: Monopole-Pathé. Espanha, Irlanda. Cor, 2005, 115 min.

Melanie Klein vai ao cinema: notas sobre Cidadão Kane ¹

*Belinda Piltcher Haber Mandelbaum
Péricles Pinheiro Machado Jr.*

Melanie Klein (1882-1960), foi uma psicanalista austríaca conhecida por seus trabalhos com a análise de crianças pequenas e seus importantíssimos aportes teórico clínicos que deram subsídio ao atendimento psicanalítico das psicoses. Aparentemente não nutria qualquer interesse particular pelo cinema, conforme ela mesma indica em certo ponto da extensa *Narrativa da análise de uma criança* (1961). Em diferentes momentos da análise de Richard, ao término de uma sessão, o pequeno paciente perguntava à analista se ela tinha intenção de ir ao cinema naquela noite, ao que Klein finalmente responde, na sessão 68^a, que preferiria, sem dúvida, ler um livro ou sair para uma caminhada, se o tempo estivesse agradável (KLEIN, 1961, p. 342). Embora a resposta de Klein deva ser entendida como uma interpretação às angústias de Richard relacionadas à cena primária (a separação, o entardecer, a vida privada da analista), talvez não fosse injusto considerarmos sua resposta como um indicativo de suas preferências por outras atividades em detrimento do cinema.

Não obstante, dentre os grandes teóricos da psicanálise, Klein talvez seja a única autora que se dedicou em algum momento a escrever sobre

¹ Este capítulo é parte da dissertação de mestrado apresentada por Péricles P. Machado Jr. ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo em maio de 2014, sob orientação de Belinda P. H. Mandelbaum, tendo sido publicado originalmente em *Bergasse 19 - Revista de Psicanálise da Sociedade Brasileira de Psicanálise de Ribeirão Preto*, ISSN 2177-3033: v.5, n. 1, p. 91-105, 2014.

cinema. Trata-se do filme *Cidadão Kane* de Orson Welles (1941), interpretado por Melanie Klein em um ensaio não publicado. O manuscrito original de *Notes on Citizen Kane*, (KLEIN, [1941]/1998) é mantido pelo *Wellcome Medical Contemporary Archives Centre*, em Londres, e apenas a partir de 1995 foi autorizada sua reprodução pelo Melanie Klein Trust. Embora não existam registros que indiquem o ano exato de sua redação (KARNAC, 2009), supõe-se que o ensaio tenha sido escrito antes da publicação de *Notas sobre alguns mecanismos esquizoideis*, no qual a expressão *estados maníaco-depressivos*, utilizada no ensaio sobre o filme, dá lugar à conceituação mais sofisticada de *posição esquizoparanoide* (KLEIN, 1946/1991a, p. 17).

Mrs. Klein encontra Mr. Kane

Cidadão Kane relata a história fictícia de Charles Kane, magnata de grande influência na Nova York dos anos 1930, cuja morte desperta o interesse de um grupo de repórteres que tentam decifrar a última palavra pronunciada em seu leito de morte: *Rosebud*. O filme abre com um noticiário que narra a vida de Kane em detalhes para o grande público, apresentando uma série de manchetes sobre a personagem. À medida que os repórteres prosseguem na investigação da vida e morte de Kane, tomamos conhecimento de fatos que marcaram a fascinante ascensão de um homem de origem humilde que desbrava o mundo com ousadia, até sua derradeira e solitária queda.

Embora incompleto e redigido como uma sequência de observações fragmentadas, a relevância do ensaio de Klein para o estudo psicanalítico de filmes se deve ao entendimento da autora de que o trabalho de interpretação pode revelar significados inconscientes contidos na narrativa (MULVEY, 1998, p. 245; MASON, 1998). Klein detecta no texto fílmico elementos de fantasia que podem ser interpretados à luz da psicanálise. As

cenas da infância de Kane são apresentadas em imagens nebulosas, como se Welles quisesse destacar a natureza difusa e atemporal das fantasias inconscientes em sua caracterização do universo psicológico de Kane.

O protagonista (interpretado por Orson Welles) é analisado por Klein a partir dos elementos que formam a narrativa do filme. As cenas em *flash-back*, assim como o relato onisciente do narrador-observador e o diário pessoal de Kane, oferecem uma gama de pistas em imagens e diálogos que convocam o espectador a unir os pontos e participar como mais um repórter na investigação do mistério de *Rosebud*. É nesse elemento central que Klein se detém para elaborar sua análise. Ela entrelaça suas observações de espectadora com o raciocínio desenvolvido pela personagem do repórter Jerry Thompson (William Alland), explorando o passado de Kane como forma de elucidar significados subjacentes ao texto fílmico (MASON, 1998).

Klein ([1941] /1998) apresenta sua versão do filme em uma sequência que obedece ora à ordem narrativa, ora à lógica das fantasias inconscientes representadas no drama. Ela inicia o texto com uma descrição das características psicológicas de Kane, acompanhando a investigação feita pelo repórter. A maneira como Klein escreve dá a entender que se tratava de uma anotação pessoal, uma espécie de memorando que poderia ser utilizado posteriormente para a elaboração de um artigo. Ela não parece preocupada em apresentar uma análise profunda nesse momento. Sua escrita se assemelha mais a um exercício de escuta clínica: ao tecer sua versão do filme, Klein entra em um modo de atenção flutuante, como se relatasse o filme para si própria. Em alguns momentos, algo emerge e demanda interpretação. Nessas ocasiões, Klein faz uma anotação de cunho teórico para, em seguida, retomar sua narrativa:

Kane não é um homem doente, no sentido clínico; não há colapso. Até o final de sua vida, mantém seus esforços no trabalho e, embora termine como um homem solitário, não se pode dizer que esteja de fato doente. É verdade que seus dois casamentos faliram, e ele jamais atinge os elevados objetivos que estabelece para si na política. *Eis aqui o ponto que gostaria de discutir: sentimentos depressivos acumulados e sufocados por mecanismos maníacos em uma pessoa, diríamos, normal* [itálicos nosso] Em sua juventude, Kane tem fortes convicções e propósitos sociais; os desprivilegiados, os pobres, todos devem ser ajudados (KLEIN, [1941] /1998, p. 251).

O enredo, a trama e as características psicológicas que podem ser depreendidas de elementos do texto fílmico (especialmente a onisciência do narrador-observador) mobilizam Klein a reconhecer na história de Kane um modo de funcionamento psíquico que pode ser interpretado à luz da psicanálise. Mulvey corrobora essa hipótese ao afirmar que *Cidadão Kane* é “um filme que desafia as relações convencionais entre a tela e o espectador, e constrói uma linguagem cinematográfica que se mistura com a linguagem da psique” (MULVEY, 1992, p. 16).

É curioso notar que, na época em que o filme foi lançado, Klein já havia publicado um de seus mais importantes trabalhos: *O luto e suas relações com os estados maníaco-depressivos* (KLEIN, 1940/1996b). Nesse texto, Klein aprofunda seu entendimento sobre a importância do trabalho de luto na elaboração das angústias depressivas, cujas origens remetem à infância, mas que são reavivadas ao longo da vida adulta, em especial nos momentos de perda de pessoas ou objetos amados. O detalhamento do funcionamento psíquico dos primeiros meses de vida, os mecanismos de cisão, projeção e negação que caracterizam a posição esquizoparanoide são abordados anos depois em *Notas sobre alguns mecanismos esquizoides* (KLEIN, 1946/1991a). Assim, a maneira como Klein interpreta *Cidadão Kane* parece estar afinada com as questões clínicas às quais ela se dedicava

no momento de sua escrita. De fato, a trajetória de Kane parece cair como uma luva para se pensar as relações entre as impossibilidades de elaboração do luto e o predomínio das defesas maníacas como uma forma pouco sofisticada de dar conta das angústias depressivas que tenderiam a um estado de profunda melancolia – por exemplo, pela dor da separação precoce do pequeno Charles Kane e sua mãe que é reavivada em idade adulta, quando Kane se separa da esposa e do próprio filho:

Kane (adulto) destrói o relacionamento com seu próprio filho quando aceita se divorciar de sua esposa. Novamente, o egoísmo em relação a pessoas externas (e) o medo da morte do ‘Rosebud’ internalizado se intensificam ao longo da vida. Um interjogo entre sua capacidade de amar as pessoas... e o medo da morte dentro de si e das pessoas dentro de si... Quanto mais a incapacidade de manter as coisas vivas dentro de si e a incapacidade de um contato real com as pessoas aumentam, mais forte se torna o seu ímpeto de controlar e exercer o poder, os mecanismos maníacos (KLEIN, 1941/1998, p. 252).

Se por um lado a proposta de Klein pode ser entendida como um exercício de reconhecimento de certas dinâmicas inconscientes, a partir das associações mobilizadas pelo texto fílmico de *Cidadão Kane*, ela não dá indícios de transferir para dentro do filme uma proposta de leitura psicanalítica que se impusesse à obra como uma pura aplicação de conceitos, para os quais os elementos do filme serviriam de mera ilustração. A nosso ver, Klein parece adentrar o enredo e escutá-lo atentamente, acompanhando a trajetória da personagem e tecendo comentários pontuais de teor analítico, quando pertinentes para destacar algum aspecto fundamental de sua interpretação.

***Notes on Citizen Kane*, segundo Laura Mulvey (1998)**

A análise crítica que Laura Mulvey (1998) apresenta como introdução ao texto original *Notes on Citizen Kane*, publicado na coletânea Reading

Melanie Klein (PHILLIPS & STONEBRIDGE, 1998), pode nos ajudar a compreender alguns aspectos do estilo adotado por Klein na análise do filme. Em primeiro lugar, Mulvey destaca a naturalidade com que Klein escreve sobre *Cidadão Kane* e utiliza suas reflexões teóricas para tecer uma interpretação que amplifica e dá sentido a aspectos latentes da história do protagonista (MULVEY, 1998, p. 245). A facilidade com que Klein identifica características psicológicas de Kane e as entrelaça com outros elementos do texto fílmico confirma o entendimento de Mulvey de que *Cidadão Kane* é um filme carregado de temas caracteristicamente psicanalíticos: Klein “captou a lacuna existente entre a visão do narrador (no filme) e as pistas que se encontram espalhadas no registro visual da história, as quais apontam para um discurso, mesmo que banal, do inconsciente” (p. 246).

A análise de Mulvey nos convida a uma reflexão sobre o papel do espectador/intérprete na elaboração e ressignificação do complexo temático manifestado do texto fílmico. Um filme é essencialmente uma combinação de registros visuais, perceptíveis e imagéticos, que se faz acompanhar por uma narração e diálogos que conduzem à apresentação e ao desdobramento da história. A narração refere-se tanto às falas *em off* do narrador-observador, bem como ao enquadramento e à montagem das cenas, segundo uma lógica determinada pelo diretor/autor. Nesse sentido, o cineasta pode ser entendido como uma instância inconsciente que está sempre presente no filme, na “elaboração primária” do texto fílmico que pode ser captada, se adotarmos uma escuta essencialmente psicanalítica.

As pistas para esse discurso (inconsciente) estão disponíveis apenas ao autor e aos espectadores; não se pode acessá-las através das personagens. Ademais, essas pistas estão disponíveis apenas ao espectador que vê e então interpreta os objetos e imagens na tela, ao invés de simplesmente escutar o conteúdo manifesto contido no diálogo (MULVEY, 1998, p. 246).

O filme oferece indícios incompletos que dependem da percepção do espectador para produzir efeito. O acesso a essas pistas depende desse agente externo, no caso, Melanie Klein, que, ao narrar sua versão particular do filme, entremeada por observações de cunho psicanalítico, amplia as possibilidades de entendimento da história e contribui para novas interpretações.

Mulvey se refere a um *conteúdo manifesto* do filme, aludindo à expressão utilizada por Freud (1900/1996) para indicar um registro onírico que pode ser descrito pelo sonhador, mas que se torna acessível apenas de forma distorcida, deslocada, condensada em representações imagéticas. A análise do filme, segundo essa lógica psicanaliticamente informada, é uma possibilidade franqueada ao espectador que *intencionalmente* se coloca à escuta da obra e a interpreta. Para outras pessoas, um filme pode ser nada mais que um objeto de entretenimento. Sua atenção se retém no plano sensorial, nos estímulos audiovisuais que produzem prazer, ou horror, ou tristeza, ou qualquer outro sentimento.

Klein analisa as imagens e a narrativa de *Cidadão Kane* para buscar um entendimento sobre a complexidade psicológica da personagem, cuidando para preservar a integridade do objeto, ao não o saturar com significados e conceitos psicanalíticos que deformariam e descaracterizariam a originalidade do filme de Welles. A interpretação enriquece a obra ao apontar para determinados aspectos do texto fílmico que não se encontram claramente correlacionados, mas emergem pelo efeito do olhar, da atenção flutuante e da escuta da analista. Ao levantar hipóteses sobre a lógica do inconsciente e a operação dessa lógica na história de Kane, Klein revela a consistência das características psicológicas da personagem através da coerência que se extrai de uma escuta atenta aos *conteúdos latentes* do filme. À elaboração primária, efetuada pelo cineasta na produção da

obra cinematográfica, segue-se uma elaboração secundária que resulta na narrativa de Klein e na sua interpretação do texto fílmico.

Um caminho não percorrido por Klein em seu ensaio é apontado por Mulvey na aparente incoerência das atitudes dos pais de Charles Kane, que “não poderia ser analisada segundo qualquer regra de racionalidade ou verossimilhança” (MULVEY, 1998, p. 246). Mulvey se apoia na psicanálise kleiniana para discutir a ambivalência dos fenômenos de cisão do objeto em bom e mau. A mãe de Kane é retratada como uma pessoa severa que em nada se parece com o ideal maternal usualmente promovido por Hollywood. Apesar dessa aparência, sua atitude com o filho é de preocupação pelo seu bem-estar. Outra ambivalência é apontada na figura do pai que, embora expresse o desejo de se manter próximo do filho, ao invés de encaminhá-lo aos cuidados de uma rica família adotiva, é também uma figura agressiva que considera uma boa surra como forma de colocar o menino na linha. Essa ambivalência poderia ter sido analisada por Klein, uma vez que ressalta o caráter dinâmico das fantasias inconscientes.

Na cena de *flashback* que abre o filme, quando o pequeno Charles Kane se despede dos pais biológicos, Mulvey aponta a inconsistência do conteúdo manifesto/imagético do filme, cuja lógica somente é inteligível se contextualizada no plano das fantasias inconscientes. O ponto central da trama é a misteriosa palavra *Rosebud* que no plano manifesto se refere ao trenó com que Charles Kane brincava no quintal de sua casa, antes de ser enviado para morar em Nova York. Mas *Rosebud*, no contexto das fantasias inconscientes, representa uma combinação de experiências de proteção, amor e cuidados maternos – ou seja, a experiência nomeada por Klein como *objeto bom*:

Quando sua amada mãe o manda para longe de si, o pequeno trenó chamado ‘Rosebud’ é abandonado no quintal, coberto pela neve. Banido do objeto bom

(nas palavras de Klein, o seio), Charles tem poucas esperanças de internalizá-lo. O trenó é investido com todas as emoções de perda... (e) representa os objetos bons que atacam seu perseguidor. Abandonado e soterrado na neve, (o trenó) significa o futuro estado emocional do pequeno Charles, perseguido por objetos ‘maus’, enquanto anseia pelo amado objeto ‘bom’. Esse momento traumático é congelado na atemporalidade do inconsciente (MULVEY, 1998, p. 247).

Embora Klein consiga se manter na posição de espectadora do filme, ao narrar a sua versão da história de Kane, em alguns momentos ela parece desviar suas reflexões para fazer uma análise da personagem como se esta existisse no mundo real – por exemplo, quando afirma que Kane não é um homem doente porque mantém suas capacidades funcionais. Mulvey afirma que esta é uma tendência do texto de Klein que parece não perceber que a “ficção necessariamente toma liberdades e borra as linhas, exagerando sintomas para obter um efeito dramático” (MULVEY, 1998, p. 248). Por outro lado, vemos que nesses momentos Klein recua para o campo teórico como forma de elucidar algo relativo à personagem – suas atitudes grandiosas, seu poder e sua sina persecutória –, mas em seguida retorna ao universo do filme para dar continuidade à sua leitura. Novamente, como se trata de um esboço, não é possível afirmar que esse entendimento do trabalho de Klein seria confirmado, caso a autora viesse a concluir e publicar seu artigo. Algumas modificações poderiam levar à contaminação do objeto fílmico com um arsenal de conjecturas teóricas que lançariam por terra as qualidades aparentemente preservadas em sua versão preliminar da análise de *Cidadão Kane*.

Mulvey (1998) complementa sua crítica ao ensaio de Melanie Klein indicando que os enigmas presentes no filme requerem uma “imaginação psicanalítica” para desvendá-los (p. 250). Mulvey reconhece, no fazer da psicanalista, uma facilidade ou aptidão para escutar o filme e oferecer

interpretações que elucidem elementos latentes da obra. Em contrapartida, pode ser legítimo tomar de empréstimo algo do filme para relacionar com a psicanálise, por exemplo, na ilustração de aspectos do funcionamento psíquico ou na exploração de um conceito teórico, com o cuidado, no entanto, de permanecer alerta à tentação de reificar as personagens e colocá-las inadvertidamente em um divã imaginário.

A gramática kleiniana das fantasias inconscientes

O que há de “kleiniano” na leitura que Melanie Klein faz de *Cidadão Kane*? É possível distinguir um estilo de análise de filmes fundamentalmente kleiniano, a partir desse ensaio? Evidentemente, Klein não poderia fazer algo diferente de uma leitura kleiniana, tal como ironiza Mulvey ao chamar a atenção para a associação da misteriosa palavra *Rosebud* com o seio materno, *como era de se esperar* (MULVEY, 1998, p. 246). A questão essencial que deve ser explorada talvez se refira menos ao léxico teórico de Klein do que à gramática das fantasias inconscientes, que organiza sua leitura do texto fílmico. Para examinar essa questão, discutiremos dois trabalhos de pesquisadores britânicos que se apoiam na noção de fantasia inconsciente como eixo teórico para discutir possibilidades de estudo psicanalítico de filmes pela ótica kleiniana.

No artigo intitulado *Notes towards an object-relations approach to cinema*, Graham Clarke (1994) discute em linhas gerais alguns aspectos das teorias de relações de objeto que poderiam servir de embasamento para a análise de filmes referenciada pelas tradições da Escola Britânica de Psicanálise. Ele observa que as principais linhas de estudo do cinema na intersecção com a psicanálise se dividem em duas grandes tendências. Na primeira, o filme é interpretado como texto onírico, isto é, os elementos dramáticos, os registros visuais, a narrativa e as personagens são interpretados à luz das teorias de Freud sobre os trabalhos do sonho

(condensação, deslocamento, representação e elaboração secundária) e a psicopatologia. A segunda está relacionada à tradição estruturalista que utiliza as teorias de Lacan para pensar questões da subjetividade do espectador e suas implicações no entendimento da experiência fílmica, como faz, por exemplo, Laura Mulvey (1975/1987) em seu trabalho seminal *Visual pleasure and narrative cinema*.

O texto de Clarke (1994) é sucinto e foi escrito com a intenção de levantar algumas questões que poderiam ser posteriormente aprofundadas por pesquisadores interessados em estudar o cinema pelos referenciais teóricos de Klein e Fairbairn. Uma abordagem orientada pelas teorias das relações de objeto poderia contribuir, segundo Clarke, para ampliar as possibilidades interpretativas de questões fundamentais dos estudos de cinema, tais como a análise comparativa de gêneros cinematográficos (drama, comédia, ficção científica, horror etc.), a recepção do filme pelo espectador (o prazer, o medo, o fascínio etc.) e, finalmente, a análise do próprio filme.

Há um ponto interessante a ser destacado. O autor sugere que, na interação do espectador com o filme, e conseqüentemente do psicanalista como intérprete do filme, “os dramas e as comoções da tela... acessam, estimulam e ressoam diretamente o universo das fantasias inconscientes (do espectador)” (CLARKE, 1994). Nesse sentido, investigar a natureza e o funcionamento das fantasias inconscientes refletidas na obra cinematográfica poderia contribuir para esclarecer aspectos característicos do filme. Esse comentário está de acordo com a proposição anteriormente citada (MULVEY, 1998, p. 246), segundo a qual a experiência do espectador é fundamental para que os elementos latentes do texto fílmico produzam efeito. Mas Clarke (1994) não desenvolve uma reflexão sobre os modos como a fantasia inconsciente e as projeções na tela do cinema interagem para produzir a experiência emocional do espectador, ou como a

gramática das fantasias inconscientes opera na construção de interpretações de filmes pela perspectiva kleiniana.

Encontramos argumentos mais consistentes no trabalho de O'Pray (2004) intitulado *Film, form and phantasy*. O autor recorre à noção kleiniana de fantasia inconsciente para explorar duas questões fundamentais da teoria do cinema: o filme como *representação* e o filme como *expressão* artística. A primeira diz respeito ao complexo temático do filme e a maneira como uma situação humana, um ideal ou um evento histórico são encenados e representados através da obra. A segunda se refere ao teor artístico do filme e suas qualidades formais, técnicas e representativas de um estilo característico do cineasta ou de uma tradição em que este se insere.

Em sua tese, O'Pray analisa em detalhes as contribuições de Adrian Stokes, artista plástico e crítico de arte britânico, influenciado pelo pensamento de Melanie Klein, e Richard Wollheim, filósofo britânico conhecido por trabalhos sobre estética e experiência emocional, também influenciado pela tradição psicanalítica britânica. As questões propostas por O'Pray resultam em uma revisão das teorias de Adrian Stokes sobre o *esculpir* e o *modelar*, transpostas do estudo das artes plásticas para a estética das artes cinematográficas.

O'Pray parte da ideia de que um filme pode conter, em seu complexo temático e registros visuais, elementos impregnados de sentimentos ou estados de espírito que, através da experiência do espectador, são percebidos e experimentados como reais – expressões emocionais do trabalho artístico do cineasta (O'PRAY, 2004, p. 37). O poder de expressão do filme é explicado em termos de suas *propriedades projetivas*:

Se às vezes experimentamos o mundo (e a obra de arte) como se fosse emocionalmente carregado, ou nos termos de Wollheim, se percebemos emoção no

mundo fora de nós... então alguma explicação deve ser dada a esta experiência... (de) conexão com essas expressões de emoção (O'PRAY, 2004, p. 37).

O termo *projeção* deve ser entendido como uma *experiência de contato* do espectador com o filme, “um tipo de fantasia que poderíamos considerar como operando no filme a partir de nossa experiência e entendimento da obra em si mesma – seus conteúdos, significados, formas e o contexto que podemos atribuir ao filme” (O'PRAY, 2004, p. 50). Segundo essa lógica, a apreciação de um filme depende tanto das características peculiares da obra, que em última instância são fruto da capacidade criativa de seu autor, como da conexão emocional que o espectador experimenta ao assistir ao filme. Essa dimensão emocional que pode ser detectada em um filme e nos modos de experiência do espectador é modulada pelas fantasias inconscientes que coloreem situações, pessoas e objetos com tons emocionais peculiares e influenciam os desejos e crenças mobilizados no espectador (GARDNER, 1993 citado por O'PRAY, 2004, p. 52).

Os argumentos de O'Pray (2004) podem ser mais bem entendidos à luz das contribuições de Segal (1952/1998), especialmente em *Uma concepção psicanalítica da estética* e *Arte e posição depressiva* (SEGAL, 1993), nos quais ela analisa a experiência estética do espectador e o processo criativo do artista, a partir das teorias de Freud e Klein. Segal desenvolve uma profunda reflexão sobre temas fundamentais de estética em que a arte não é tratada como sintoma da *psique* do artista, o que daria margem a especulações espúrias sobre possíveis ligações entre a obra e a psicopatologia do autor. Tampouco se trata de colocar a arte e as personagens de literatura no divã para se entregar a uma onda de interpretações que transformariam a ficção em uma *pseudo-não-ficção* e produziriam distorções do objeto artístico, com a única finalidade de extrair da obra

evidências de suporte às teorias da psicanálise (CINTRA; FIGUEIREDO, 2004).

Segal (1952/1998) faz uma reflexão sobre as bases psíquicas da apreciação da arte, caracterizando o que ela chama de “boa arte” aquela que consegue mobilizar no espectador uma experiência carregada de prazer estético, o qual não depende dos atributos de beleza ou abjeção inerentes à obra, e sim de sua potência como expressão de uma experiência emocional. Ela propõe que o prazer que experimentamos ao admirarmos uma obra de arte (particularmente as artes visuais) se deve “a uma identificação de nós próprios com a obra de arte como um todo e com a totalidade do mundo interno do artista, tal como representado por seu trabalho” (SEGAL 1952/1998, p. 215). Portanto, o caráter artístico da obra residiria para ela no êxito de despertar no espectador uma experiência emocional de criação e completude, “uma vivência inconsciente do estado de espírito do criador (o artista)”, algo semelhante às ideias de Freud (1914/1976) sobre a intenção do artista de provocar no espectador “a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar” (SEGAL, 1952/1998, p. 215).

A boa obra de arte é, então, continente e mediadora de elementos da fantasia inconsciente que o artista consegue representar através do ato criativo e que são captados pela sensibilidade do espectador, ao se deparar com um universo paradoxalmente novo e já conhecido (SEGAL, 1993, p. 96), algo da ordem de uma comunicação inconsciente intercedida pela arte. Como continente, a arte é uma representação do mundo interno do artista que aplica suas habilidades para dar expressão à sua experiência emocional e restituir uma ordem interna (estética) onde antes havia conflito, um fenômeno que Segal relaciona à fantasia de *reparação do objeto* inerente à posição depressiva descrita por Klein (1940/1996b). E como mediadora, a arte é o canal de comunicação do público com o mundo interno do artista. O espectador se identifica com a experiência emocional do

artista, na medida em que esta lhe proporciona o reconhecimento de seus próprios conflitos e também da possibilidade de reparação dos objetos internos danificados, corroborada pelas qualidades estéticas da obra de arte e pela potência criativa do artista (SEGAL, 1952/1998, p. 216).

Retomando as proposições de O'Pray (2004), podemos entender a experiência estética do espectador como um complexo intercâmbio de elementos de fantasia que ganham representação nas imagens e na narrativa do filme e mobilizam no espectador a identificação com personagens, situações ou conflitos humanos que possuem algum significado emocional para si. O afeto despertado no espectador o instiga a um trabalho de elaboração desses conteúdos emocionais representados no filme, agora matizados por suas próprias fantasias inconscientes. Isso nos leva a considerar que a experiência estética proporcionada por um filme implica uma alteração no estado emocional do espectador. Essa alteração é o que nos leva, por exemplo, a compartilhar impressões e sentimentos com os amigos após uma sessão de cinema, colocar em palavras uma experiência que demanda expressão e contato com outras mentes como forma de elaborar e dar contornos aos afetos reavivados pelo filme. Segal (1952/1998) ressalta que a satisfação estética propiciada pelo objeto artístico depende de sua potência como expressão emocional, que pode nos proporcionar felicidade, raiva, solidão, horror, arrebatamento, excitação..., mas nunca a indiferença, pois esta seria indicativa da ausência de qualidades estéticas de uma obra em particular. Do mesmo modo, a satisfação estética experimentada no cinema depende do potencial expressivo do filme como carreador de um afeto que retira o espectador de sua posição de conforto para levá-lo a se abandonar às imagens e fantasias encenadas na tela. Quando o sentimento predominante é a indiferença, o filme provavelmente carece dessas qualidades estéticas que instigam o espectador a

elaborar sua experiência em pensamentos e palavras – isto é, interpretar o filme.

No ensaio de *Cidadão Kane*, Melanie Klein recria e interpreta a obra de Orson Welles a partir de sua experiência como espectadora e da narração de suas próprias reflexões sobre passagens e aspectos marcantes do filme – algo da ordem de uma elaboração secundária, já aludida. Nesse exercício associativo de rememoração, reconstrução, reflexão e registro, a dimensão das fantasias inconscientes comparece tanto no ato criativo das interpretações de Klein como em seu entendimento dos elementos estéticos que compõem o complexo temático do filme. A fantasia inconsciente opera como moduladora da percepção da psicanalista que, diante da obra, é convidada a interagir e a responder emocionalmente à história da vida e morte de Kane, colocando sua *imaginação psicanalítica* (MULVEY, 1998, p. 250) em benefício da elucidação do enigma de *Rosebud*.

O ensaio que resulta de seu trabalho de interpretação refere-se não mais ao filme *Cidadão Kane* como objeto original da arte cinematográfica, e sim à narração secundária do *texto filmico* que Klein elabora a partir de sua posição de espectadora. Suas associações, a criatividade na identificação de material para análise e as transformações a que submete o texto filmico resultam em uma leitura particular e contextualizada que pode ser decodificada à luz dos conceitos e preocupações manifestados pela autora no ato de análise do filme.

O ensaio de Klein ([1941]/1998) talvez não revele atributos suficientes que o distingam como um estilo peculiar de análise de filmes, uma vez que a maneira como interpretou a obra de Welles não difere tanto de suas interpretações de outras obras artísticas (KLEIN, 1929/1996a; KLEIN, 1955/1991b). No entanto, a partir da crítica de Mulvey (1998), assim como dos textos de Clarke (1994) e O'Pray (2004) e das concepções estéticas propostas por Segal (1952/1998; SEGAL, 1993), depreendemos alguns

elementos do pensamento kleiniano – sobretudo, a noção de mundo interno, a potência das fantasias inconscientes, a experiência estética – que podem estar presentes nos trabalhos de psicanalistas que escrevem sobre cinema, a partir desse referencial teórico.

Referências

- CINTRA, E. M. U.; FIGUEIREDO, L. C. Melanie Klein: estilo e pensamento. São Paulo: Escuta, 2004.
- CLARKE, G. Notes towards an object-relations approach to cinema. *Free Associations*, v. 4, p. 369-390, 1994.
- FREUD, S. (1914). *O Moisés de Michelangelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 373-412 (Obras completas, 11).
- _____. (1900). *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. (Obras completas, 4).
- GARDNER, S. Irrationality and the philosophy of psychoanalysis. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- KARNAC, H. (2009). *Melanie Klein and beyond: a bibliography of primary and secondary sources*. London: Karnac Books, 2009.
- KLEIN, M. Narrative of a child analysis: the conduct of the psycho-analysis of children as seen in the treatment of a ten year old boy. London: The Hogarth Press, 1961.
- _____. (1946). *Notas sobre alguns mecanismos esquizoides*. In KLEIN, M. Inveja e gratidão e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1991a, p. 17-43.
- _____. (1955). Sobre a identificação. In KLEIN, M. Inveja e gratidão: e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1991b, p. 169-204.

_____. (1929). Situações de ansiedade infantil refletidas em uma obra de arte e no impulso criativo. In KLEIN, M. Amor, culpa e reparação: e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1996a, p. 240-248.

_____. (1940). O luto e suas relações com os estados maníaco-depressivos. In KLEIN, M. Amor, culpa e reparação: e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1996b, p. 385-412.

_____. (1941). Notes on 'Citizen Kane'. In PHILLIPS, J.; STONEBRIDGE, L. Reading Melanie Klein. London, Reino Unido: Routledge, 1998, p. 250-254.

MASON, A. Melanie Klein's notes on 'Citizen Kane' with commentary. *Psychoanalytic Inquiry*, v. 18, n.2, p. 147-153.

MULVEY, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. In MULVEY, L. *Visual and other pleasures*. (p. 14-27). Bloomington: University of Indiana Press, 1987.

_____. *Citizen Kane*. London: BFI Publishing, 1992.

_____. Notes on *Citizen Kane*: introduction. In PHILLIPS, J.; STONEBRIDGE, L. *Reading Melanie Klein*. Hove: Routledge, 1998, p. 245-254.

O'PRAY, M. *Film, form and phantasy: Adrian Stokes and film aesthetics*. London: Palgrave Macmillan, 2004.

PHILLIPS, J.; STONEBRIDGE, L. *Reading Melanie Klein*. Hove: Routledge, 1998.

SEGAL, H. Arte e posição depressiva. In SEGAL, H. *Sonho, fantasia e arte*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 95-109.

_____. (1952). A psychoanalytic approach to aesthetics. In PHILLIPS, J; STONEBRIDGE, L. *Reading Melanie Klein*. London: Routledge, 1998, p. 203-222.

WELLES, O. *Citizen Kane* [Filme cinematográfico]. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1941

Filmografia

CITIZEN KANE. Direção: Orson Welles. Produção: RKO Pictures, EUA. Preto e Branco, 1941, 1 h e 59 minutos.

XXY: o gênero nas malhas da pluralidade

*Ivy Semiguem F. de Souza-Carvalho
Marina Ferreira Rosa Ribeiro*

Um corpo corre pela floresta. De relance, vemos braços vigorosamente se mexendo e os pés descalços se movimentando rapidamente pelas folhas no chão. A floresta cerrada nos transporta ao cheiro da terra molhada, das folhas apodrecendo, a sensação fria da neblina. A natureza entra em cena com uma densidade quase palpável. É dela que o corpo corre? Ou é nela que ele se assenta? Nova cena, o corpo agora pode ser reconhecido como pessoa e suas mãos carregam um facão. Algo de violência grita, remete à agressividade, corte, rompimento. Trata-se de uma luta ou de uma fuga? Outra cena, alguém segue atrás. É uma perseguição? Não, espera!... alguém corre junto. Não é um percurso solitário, a pessoa tem companhia em seu frenético movimento. Sim, nenhum trajeto se faz sozinho. Sentimos a corrida, o movimento, o caos. Aos poucos percebemos que a marcha desordenada, alvoroçada e urgente é de um corpo adolescente, púbere, um corpo em fluxo.

Tal corrida caótica das primeiras cenas do filme é emblemática deste momento de reveses da sexualidade, período de “confluência de dois rios com águas muito heterogêneas, sem nenhuma certeza de que chegarão a uma mistura harmoniosa. De um lado a pulsão e a fantasia infantil; de outro, o instinto pubertário” (LAPLANCHE, 2015a, p.42). É neste caldo plural entre instinto e pulsão, fantasmas e cultura, que gênero, sexo e

sexualidade se entrelaçam, reabrindo enigmas e exigindo novos trabalhos de traduções.

A proposta deste capítulo é discutir o complexo caminho da constituição da identidade de gênero, pensando-o em sua relação com o sexo, com a cultura e, principalmente, com o inconsciente. Para tanto, recorremos ao precioso filme *XXY* (Argentina, 2007), trama que nos convida a entrar na pele de Alex, a pessoa retratada acima, e reviver a estranha familiar pluralidade que pulsa em cada um de nós, em nossa constante ressignificação da sexualidade e identidade.

Esta análise será fundamentada de modo determinante nos pressupostos da teoria da sedução generalizada de Jean Laplanche, mais especificamente na tese apresentada no texto *O gênero, o sexo e o Sexual* (2015b), em que o autor retrabalha o conceito de gênero integrando-o à teoria psicanalítica, sem perder de vista o inconsciente e a noção de conflito. Afinado com a discussão sobre gênero desde a década de 70, Laplanche escreve que os gêneros antecedem a diferença de sexos. O gênero é plural, defende o autor, e a pretexto da protagonista, Alex¹, propomos refazer essa sinuosa jornada que compreende o processo de gênero e sexuação.

O drama, roteirizado e dirigido por Lucía Puenzo, é uma adaptação poética do conto *Cinismo*, de Sérgio Bizzio. Foi lançado na Argentina em 2007 e em 2008, nos cinemas brasileiros, recebendo inúmeros elogios da

¹ A escolha de Puenzo em nomear a protagonista de Alex não se faz por acaso. Além deste nome remeter à ideia de ambiguidade, ele também faz uma referência explícita à obra de Foucault. “No prefácio do livro *Herculine Barbin – O diário de uma hermafrodita*, o filósofo francês questiona de forma categórica a criação dos gêneros sexuais como imposições socioculturais e, principalmente, políticas. Ao relatar o drama vivido por Herculine – (...) [cujo] os familiares e amigos a chamavam de Alexine –, Foucault revela a violência de sistemas discursivos (o sistema médico e o sistema jurídico) que reivindicam “a verdade” do sexo em detrimento da ética e do respeito à vontade dos indivíduos. Herculine Barbin, hermafrodita francesa, que viveu toda sua infância e adolescência como mulher, matou-se depois de ser obrigada legalmente a mudar de identidade” (PÉRET, 2009, p. 856-867). Por opção metodológica mantemos neste capítulo o pronome feminino ao se referir a Alex, seguindo a mesma orientação que aparece na composição geral do filme.

crítica. Venceu o *Grand Prix* da semana de críticas no Festival de Cannes e o prêmio *Goya* de melhor filme estrangeiro de língua espanhola, além de ser indicado pela Associação Cronistas Cinematográficos da Argentina a oito prêmios *Cóndor de Plata*. Tal reação não surpreende, pois, além do elenco de peso formado por grandes nomes do cinema latino-americano (como Ricardo Darín, Inés Efron e César Troncoso), Puenzo coloca em cena uma narrativa dedicada ao polêmico tema da intersexualidade.

Sem dúvida, o longa, com sua sensibilidade ímpar, oferece inúmeros fios que podem ser desdobrados nas mais diversas interpretações. A grandeza do filme, inclusive, está no modo sutil como a diretora aborda o sofrimento que todos passam. É cuidadosa em sua abordagem, na medida em que conduz a trama de uma forma empática (sem vilões ou mocinhos) e sem necessariamente nos dar uma resposta, deixando um convite à tradução em aberto. Ou, para aproveitar as palavras de Belo (2011): “criar uma obra é também renovar nossas experiências originárias: emitir uma mensagem para o outro, propor um enigma a ser decifrado” (p.72-73). Assim, qualquer leitura de uma obra é uma possível tradução que fundamentalmente jogará luz em certos elementos ao mesmo tempo em que se reduzem outros. Neste sentido, o nosso recorte se justifica ao passo que o nosso objetivo, então, não é necessariamente fazer uma análise da história do filme, mas usá-lo a pretexto da teoria, propondo reflexões sobre a singularidade plural de cada um e problematizando a necessidade de encaixar seres humanos em definições inflexíveis.

Assim, no que se segue, desdobramos a nossa discussão em três eixos de análises. No primeiro discutimos o filme pela perspectiva das mensagens enigmáticas emitida pelos pais e a pluralidade de gênero que elas comportam. No segundo, a tradução é colocada em destaque e exploramos como o sexo (código binário) e as narrativas que advêm do mito simbólico cultural operam como auxiliares de tradução. Por último, convidamos

Butler e Bleichmar para dialogar, pensando a dimensão ética do reconhecimento, questionando a violência e a importância de ser reconhecido como uma vida que importa.

Mensagem enigmática e pluralidade de gênero

XXY carrega uma atmosfera de mistério. O filme não entrega os fatos de imediato. As imagens passam de relance, insinuando-se, e os diálogos mais aludem do que explicam, funcionando como verdadeiras mensagens enigmáticas a serem decifradas. O trabalho de tradução fica a cargo do espectador, que é impactado pela experiência e mobilizado a pensar. Vê-se um livro sobre a origem dos sexos em uma cena, tartarugas marinhas em outras, assim como uma boneca nua com o sexo marcado com papel no quarto da protagonista. Muitos silêncios. Tudo isso envolto em um tom de segredo e neblina. “Ainda não consegui falar com Kraken” confia a mãe da protagonista. “Como não?!” , surpreende-se a personagem recém-chegada. “Mas vou achar uma hora hoje”, promete em um tom aflito. E em seguida o pedido de sigilo: “O Ramiro não falou com ninguém, falou?”, “Não, não se preocupe, ele é muito discreto”. Captura-se a densidade da angústia, a sensação de uma espera, de pudor e expectativa! É nesta trilha dos afetos que vamos, aos poucos, construindo o mosaico do enredo do filme e sintetizando, ao nosso modo, o conflito que subjaz a sua trama.

Na história temos Alex (Inés Efron), uma adolescente de 15 anos que rapidamente fisga o telespectador com sua aparência andrógina, com seus olhos extremamente expressivos e com sua personalidade paradoxal. É tão brava e ácida quanto esperta e sagaz. Alex é direta, sem meias palavras. Neste ambiente de nevoeiro no qual sussurros, expectativas subliminares e falta de clareza compõem um cenário de incertezas, as palavras da protagonista cortam o ar e funcionam como uma rajada de vento que clarificam as intenções numa concretude impactante: “Você se masturbou

hoje!”, “Você transaria comigo?”, “Gosta de minha casa? (...) Não minta para mim!”, “Você gosta dos seus pais? (...) Não é porque eles são seus pais que você tem que gostar deles”. As suas palavras honestas remetem a uma pessoa corajosa que se coloca ativamente na busca de respostas aos seus enigmas em seu processo de *traduzir-se*.

A história efetivamente começa com a visita dos portenhos, Ramiro (Guillermo Angelelli), de sua esposa, Erika (Carolina Pelleritti), acompanhados de seu filho adolescente Álvaro (Martín Piroyansky) ao lar de Alex, uma casa rústica situada numa pequena cidadezinha litoral uruguaia². Como esperado, as intenções de tal encontro não são claras. É entre sussurros que vamos entendendo aos poucos que Ramiro é um cirurgião interessado em corrigir casos de deformidades, sendo que parece especialmente entusiasmado pelo caso de Alex.

A responsável por mobilizar tal encontro foi a mãe da protagonista, Sueli (Valeria Bertuccelli). A família é de antigos amigos dela, levando-nos a supor que existe uma expectativa de sua parte em discutir a possibilidade de uma operação para Alex. Na trama Sueli aparenta estar confusa, angustiada e com certa premência em resolver a situação.

No entanto, o cenário é extremamente delicado, pois, ao que tudo indica, esta não é a posição de Kraken (Ricardo Darín), o pai de Alex. Este, por sua vez, parece veementemente resistir ao discurso médico vigente e normatizador³. À medida que o real propósito da visita vai ficando claro

² Johansson (2018) faz uma interessante análise da geografia ficcional do Uruguai, criada pela literatura e cinema argentinos e afirma que, em XXY, a configuração das paisagens das praias, desdobra a potência de corporalidades e formas de vida alternativas: “O olhar da câmera sobre a jovem não pretende interiorizar, mas seguir uma forma, a de um corpo em *devir* que é exposto como uma imagem de um trajeto desde o interior da casa para o exterior da orla costeira: mar, areia, florestas de praia delineiam um ambiente natural solidário à imagem do corpo da protagonista. A paisagem da praia se configura então como uma superfície material na qual se inscreve o corpo de Alex, uma poderosa imagem liminar detida no tempo da decisão sobre seu gênero” (JOHANSSON, 2018, p. 103).

³ Ainda hoje a meta principal das equipes de saúde que lidam com casos de intersexo é fazer a designação sexual, geralmente conduzida por meio de intervenção cirúrgica e/ou terapia hormonal antes dos 24 meses de idade. Santos e Araújo (2003) criticam que tanto a proposta que enfatiza intervenção precoce ou adiamento da cirurgia, parecem insistirem no “quando” intervir cirurgicamente, adotando, assim, “uma perspectiva de desenvolvimento apoiada

para todos, Kraken não hesita em provocar um desconforto geral ao se posicionar na mesa do jantar: “Não suporto gente arrogante. Saímos de Buenos Aires para nos vermos longe desse tipo de gente, se lembra? Agora parece que estamos sentados com ela na mesma mesa”. Coincidentemente (ou não), ele é um biólogo que trabalha com a preservação de tartarugas marinhas, espécies que, por conta do ambiente hostil, correm sérios perigos de extinção.

Assim, se até então o casal estava de acordo sobre a mudança para o Uruguai – um “espaço de refúgio e de asilo ante situações de perseguição e de agressão” (JOHANSSON, 2018, p.104) – para poupar a filha dos preconceitos de terceiros, resistindo especialmente à prescrição médica de “correção” cirúrgica precoce; agora parecem divergir quanto ao o que deve ser feito. Enquanto Kraken ainda deseja esperar a filha crescer e fazer a sua própria escolha, Sueli, por sua vez, apresenta certa urgência em ver uma definição. Talvez por ter descoberto que a filha deixou de tomar remédios da terapia hormonal, que mantêm os efeitos biológicos de feminização, o que implicaria estar “perdendo” a sua menininha.

Fica evidente que esses adultos que permeiam Alex também estão confusos e tentando não só ajudá-la a se constituir da melhor forma, mas também precisam dar conta daquilo que a ambiguidade da filha suscita neles, na medida em que reabre os seus próprios enigmas de gêneros. Ao observar este tipo de relação, Laplanche (2015b) afirma que a presença do bebê necessariamente convoca a sexualidade infantil presente nos adultos. Trata-se de uma relação assimétrica, do ponto de vista do Sexual, em que, de um lado, temos um bebê passivo e, do outro, um adulto ativo, clivado, isto é, dotado de um inconsciente sexual. Quer dizer, quando os adultos

cuidam do bebê, eles não podem abrir mão de seu inconsciente. Por isso, no seu contato com a criança, diversas mensagens são transmitidas sem que nem eles próprios saibam. A princípio, o diálogo entre adulto e criança se fundamenta no plano do apego. A criança, com sua montagem comportamental inata, busca no corpo do adulto o calor, o alimento e a sobrevivência. O adulto, por sua vez, ao mesmo tempo em que depende os cuidados ternos e autoconservativos ao infante, inevitavelmente inocula a sua sexualidade na criança, propiciando os elementos para sua constituição psíquica. Por exemplo, ao amamentar uma mãe pode viver essa cena de inúmeras formas – pode se sentir gratificada, invadida, preocupada etc. – e as excitações produzidas por essas fantasias são transmitidas ao infante, restando a ele traduzi-las. Assim, o corpo da criança faz um apelo ao infantil dos pais, que, por sua vez, erotizam a criança. Não há amor desprovido de sexualidade. É neste inescapável contexto da sedução originária e do estabelecimento da tópica psíquica que se situam os conteúdos de gênero.

De início, pensamos que construímos o gênero a partir do sexo, mas na verdade o gênero é anterior⁴. Isso porque desde quando nascemos, junto com as mensagens de apoio – aquelas que recebemos dos cuidados corporais de limpar, alimentar, amamentar... –, recebemos também atribuições contínuas de mensagens de gênero por meio do *socius*, isto é, aquela pequena sociedade que permeia o bebê. Mãe, pai, avós, tios, babás, professoras da escolinha, todos eles realizam um conjunto de atos que se prolonga na linguagem e nos comportamentos, compondo uma

⁴ Segundo Jô Gondar (2019), Laplanche escreve que “antes da diferença de sexos, a psicanálise admite sem teorizar uma diferença de gêneros. Uma criança recebe a oposição social entre masculino e feminino sem questioná-la. O problema é que a psicanálise, diz Laplanche, também retoma essa oposição sem questioná-la. Essencializa essa oposição, situando-a como uma distinção à qual naturalmente se chega. Pensamos que construímos o gênero a partir do sexo, mas na verdade o gênero é anterior. Nesse ponto, Laplanche concorda com Judith Butler, e é surpreendente que tenha dito isso bem antes de qualquer movimento queer” (p. 2-3).

verdadeira prescrição de gênero. “É uma menina! É um menino!”. Frente a tal constatação se coloca em marcha uma série de prescrições que envolvem desde o nome, o vestuário, as brincadeiras infantis e até a forma de levar a criança no colo. São mensagens contínuas que começam no dia em que nascemos e que aparecem até o último dia de nossas vidas.

Desta forma, antes mesmo de a criança ser capaz de se identificar com os adultos em sua volta – por exemplo, “sou um menino como o papai” –, são os adultos que fazem uma “identificação por” ela – “você é um menino como o papai”. Com isso, Laplanche (2015b) reposiciona o processo de identificação presente na atribuição de gênero, transformando-o completamente ao inverter o seu vetor. Ao invés de pensarmos em “identificação com”, deveríamos pensar em “ser identificado por”, isto é, ser identificado pelo *socius* da pré-história individual.

No entanto, este “bombardeio de mensagens de gênero” direcionado ao infante também não está imune do inconsciente dos pais. Quer dizer, as mensagens de atribuição de gênero não transmitem apenas os desejos e as expectativas conscientes dos cuidadores, mas carregam também o polimórfico perverso, os fantasmas, o resíduo plural composto pelos conteúdos conflitivos de gênero de cada um. Tudo aquilo que os adultos precisaram elaborar e recalcar para dar conta do próprio enigma dos gêneros é revisitado e passível de transmissão. A confusão que os próprios adultos apresentam em relação ao gênero é exemplificada pelas palavras de Dejours (2009):

Quando os adultos atribuem um gênero a uma criança, eles mesmos não sabem exatamente o que entendem por macho ou fêmea, masculino ou feminino, homem ou mulher. É fácil significar a uma criança que ele é um homem. Mas, o que quer dizer ser um homem para o adulto que pronuncia esta atribuição? Quando um adulto diz a seu filho que ele é um menino, ele diz ao mesmo tempo tudo aquilo que pensa acerca dos meninos e das meninas,

mas também todas as dúvidas que têm sobre o que esconde exatamente a noção de identidade de sexo e de gênero. Seguramente podemos afirmar que, por meio desta atribuição de gênero, o adulto, sabendo-o ou não, confronta a criança com tudo o que pode haver de ambíguo na diferença anatômica de sexos e no sexual, e isso por causa de suas próprias ambivalências, incertezas e conflitos internos (DEJOURS, 2009, p. 7).

Justificar o que significa “ser um homem” ou “ser uma mulher” não é uma tarefa simples ou neutra, ela é mobilizadora de fantasias. Laplanche elucida essa confusão com o seguinte exemplo: um pai pode dizer conscientemente ao rebento que ele é um menino. Mas pode, inconscientemente, ter desejado uma menina e, mais, ter desejado penetrar uma menina. E estes ruídos não advêm de pais perversos, mas de pais “suficientemente bons”, que diante do corpo do bebê que cuidam, também são assaltados por aquilo que é estrangeiro a si: a sua sexualidade polimórfica perversa, o seu plural.

No filme, Alex é tudo. Sua carne corporifica o plural. E, sem diminuir o peso do viés da intersexualidade – que é uma problemática importante⁵, Alex poderia ser pensada também como uma metáfora deste processo complexo de elaboração da identidade de gênero. Eixo que, em certo sentido, parece ser sustentado pela própria Puenzo ao dizer: “Havia o risco de as pessoas acharem que o filme é sobre uma anomalia. Não é. Essa é uma história de amor adolescente, algo que acontece a todo mundo” (apud ARANTES, 2007). Assim, para a cineasta, seu longa quer situar o tema da “liberdade de escolha no mundo de hoje” e a discussão sobre “a identidade” na fase da adolescência.

⁵ De acordo com Fausto-Sterling (2000) estima-se que 1,7 % da população mundial apresenta algumas das variações intersexo, que são caracterizadas como incompatibilidades entre órgãos e cromossomos sexuais, alterações hormonais e, em menor número, ambiguidades sexuais. Como comparação, essa é mais ou menos a porcentagem de pessoas ruivas na população geral.

Para nós, é o plural que grita e salta aos olhos do espectador. Apesar da atribuição consciente advinda dos pais “menino *ou* menina”, desde o início da vida já recebemos muito mais que dois: é com a multiplicidade do inconsciente que sobrevém, em forma de enigma, do resíduo tradutivo deles, que temos que nos a ver. Neste sentido é curioso que, por mais racional, lógico ou moral que seja o discurso de designação de um gênero dos adultos, no centro da transmissão de gênero encontramos o infantil inconsciente: o corpo da criança passiva que convoca a criança do adulto que, por sua vez, faz ruído nas mensagens de designação de gênero.

Agora, se toda criança traz à tona o inconsciente do adulto, sendo que isso inevitavelmente já acontece diante de uma criança biologicamente “normal”, no filme vemos que a situação coloca um desafio maior para os pais (e para a própria Alex). Diante de um corpo ambíguo e pouco definido em termos biológicos, o que vem então à tona? Novamente, o plural! E em sua versão mais anárquica, pois a falta de clareza sobre a anatomia desorganiza as possibilidades de recalçamento. O sexo – como veremos adiante – funciona como um código que ajuda na tradução e recalçamento de tal pluralidade. Ele, juntamente com os auxiliares de tradução culturais, o mito simbólico, ajudam a dar contornos para o conteúdo plural e polimórfico de gênero, recalçando-o. A identidade do gênero é um processo que coincide com os processos de estabelecimento do Eu, fazendo parte do próprio originário. A pluralidade do gênero, portanto, constitui o próprio Sexual, é o próprio enigmático e remete à abertura caótica que nós fazemos de tudo para evitar.

No filme, Alex mobiliza pontos do inconsciente dos pais. O que exatamente vai vir na mensagem a partir do que foi mobilizado é uma incógnita, mas podemos antever que há no mínimo duas reações, duas formas de lidar com o enigmático, sendo que o modo do pai não coincide com o da mãe. A princípio ambos concordam, pois, apesar de estarem

confusos, foram contra a corrente do discurso social e médico e não lançaram mão de uma cirurgia de antemão. A proposta foi esperar o tempo de elaboração da própria Alex. Uma espera que evidentemente nunca será completamente neutra, uma vez que os adultos, querendo ou não, inconscientemente fazem uma *identificação por* ela, isto é, projetam inconscientemente elementos de sua sexualidade⁶, suas expectativas e confusão. Tanto que no filme, apesar de não operarem Alex quando pequena, estes pais não deixam de oferecer, de certa forma, alguns contornos e traduções. Assim, apesar de optarem por nome neutro, que suportaria uma mudança posterior se viesse ser necessário, a reconhecem como filha, pelo pronome feminino. Escolhem temporariamente por ela, até ela ser capaz de escolher por si só.

Mas quando Alex, agora já adolescente, deixa de tomar os comprimidos, ocorre uma *reabertura da situação originária* para todos. A solução da mãe frente à angústia do plural é dar um contorno rápido e definitivo: a cirurgia. Pronto. Ufa! Estabelece uma definição, Alex é uma mulher. Solução esta que estaria em conformidade com o desejo da mãe, como foi revelado em um diálogo entre Érica e Alex “Quando éramos pequenas, sua mãe dizia que ela queria ter quatro filhas. Nós a chamávamos de Susanita”. E Alex, sagaz e aguçada com a expectativa implícita nesta mensagem, nem hesita em ironicamente se posicionar: “Parece que a Susanita ficou assustada ao longo do caminho”.

O pai, por sua vez, também viu em Alex, uma menina. Dado que se insinua quando Alex lê, em alto e bom tom, a frase do livro “A origem dos

⁶ O tema é polêmico, já há relato de pessoas que se propõem criar os filhos de um modo completamente neutro. Negam dizer o sexo da criança, atribuem um nome neutro, evitam tudo aquilo que numa cultura se diz “de menino” ou “de menina”. Tudo isso numa expectativa de criar a criança verdadeiramente livre, deixando-a escolher por si só. Entretanto, pela perspectiva psicanalítica laplancheana isso não se sustenta, pois a inoculação dos fantasmas dos adultos sob forma de enigma, inevitavelmente acontece. Podemos nos perguntar, inclusive, se tais atos não potencializam o enigma, sob o risco de ele se tornar paradoxal. Afinal, retira-se da criança importantes códigos tradutivos que vão auxiliá-las na elaboração da pluralidade originária.

sexos”, cujo pai é autor: “Em todos os invertebrados, incluindo os seres humanos, o sexo feminino é primário no sentido evolutivo e embriológico...”. Frase que, sem dúvida, compõe as mensagens enigmáticas com que ela tem que se haver. Entretanto, apesar de seu desejo frente à pluralidade enigmática que retorna na adolescência de Alex, este pai parece tolerar mais o ambíguo, o fluido, sem necessariamente se desorganizar a ponto de antepor uma definição a ela. Suporta manter a dimensão da alteridade interior, a relação com enigma, a relação com o desconhecimento, colocando-se suficientemente em suspenso para o bem da filha. Neste sentido parece que consegue ser “o guardião do enigma”⁷, na medida em que sua atitude remete à *bienveillante neutralité* do analista, isto é, “querer o bem do paciente, mas sem pretender jamais conhecê-lo, sem jamais manipular o paciente, mesmo que para seu suposto bem” (LAPLANCHE, 1993, p.80). Ao recusar saber o que é melhor para ela e manipulá-la, o pai oferece condições que permitem recolocar em movimento o processo de tradução e de simbolização.

A tradução: do plural ao binário

E em meio deste caos de mensagens temos a própria Alex, tentando dar conta de organizar e traduzir a sua identidade de gênero e o seu desejo sexual. É interessante como nessa dimensão intersubjetiva não existem vítimas ou algozes e nem uma solução correta, certa e pronta, pois tudo se transforma em mensagens enigmáticas, em um *a decifrar*. Fazer ou não fazer uma operação é uma mensagem a ser elaborada, esconder sua condição do mundo é outra mensagem, assim como aguardar o tempo de se decidir também se transforma em mais uma mensagem. Alex captura tudo

⁷ No artigo *Da transferência: sua provocação pelo analista* (1993), Laplanche discorre sobre três dimensões, três funções do analista: o analista como responsável da constância; o analista como piloto do método e acompanhador do processo primário e o analista como guardião do enigma e provocador da transferência.

isso e precisa fazer uma simbolização própria, estabelecer ligações e atribuir sentidos. “Eu tenho pena dos meus pais” diz ela a Álvaro em um momento de confiança e cumplicidade, “eles estão sempre esperando algo”.

É no encontro com Álvaro que se desenrola uma história de descoberta, sexo, amor, que abre possibilidades de novas significações. A princípio Alex se mostra arredia frente à chegada dos estrangeiros, esconde-se sob a casa, observa-os à distância. A primeira pessoa de quem se aproxima é Álvaro. Um encontro só a dois, na praia, ao entardecer. Neste, acontece um diálogo inusitado, no qual Alex nem se apresenta e inicia a conversa com a temática da masturbação e termina convidando-o a transar com ela.

O encontro entre Alex e Álvaro é um encontro de confusão. O enigma que remete a Alex está posto, é externo, explosivo, está revestido na própria carne. Desde à primeira vista o seu corpo plural evoca certa confusão. Álvaro, por sua vez, é o adolescente tímido, com seus inseparáveis fones de ouvido, que segue desenhando quieto, fechado em si. Aparentemente ele não causa confusão, ao contrário, poderia passar despercebido em um ambiente mais ruidoso. O encontro entre os dois parece a junção entre o mar e areia. O mar que remete ao caos, o fluido, a fúria, em contraposição à suposta uniformidade da areia, que, à primeira vista, supõe algo estável no horizonte. Mas que, de outro modo, é também fluida, amórfica, como se o caos estivesse socado em si. São o implosivo e o explosivo. Duas confusões diferentes, mas que não deixam de ser confusão, a da areia e a do mar. O que é genial é que tal encontro não é disruptivo. Apesar do tom de surpresa, Álvaro não a percebe como intrusiva ou repulsiva. Se até então ele havia se limitado a olhá-la com desconfiança, passa a ver sua sinceridade e valentia com certa admiração.

Alex parece nos colocar à prova o sexo, desejo e genitalidade. Quer vivenciar e se redescobrir, ou talvez, se descobrir pela primeira vez. Isso porque, segundo Laplanche, para organizar os enigmas plurais de gêneros, a criança recorrerá a alguns recursos de tradução. Um dos recursos será o próprio sexo anatômico, que diz respeito àquele momento, ainda na infância, quando acontece a “descoberta dos sexos”. Antes disso, afirma o autor, a criança reconhece que o mundo se organiza em homens e mulheres, mas apenas no momento da fase fálica, em que “descobre” que os genitais são diferentes, que um dado se articula ao outro, sendo ressignificado. Por isso que Laplanche deixa claro que a identidade de gênero é primeira, ao passo que precede a descoberta do sexo e é, inclusive, organizada por ele. No entanto, a anatomia, da qual se trabalha o gênero, é perceptiva e ilusória, e não biológica. A simbolização das mensagens enigmáticas ocorre no seio de uma rede fantasmática, podendo ser traduzidas em termos de teorias sexuais infantis, como a da castração e as fantasias associadas a ela.

Fica evidente que, na teoria de Laplanche, a castração não constitui uma categoria metafísica, não é filogenética ou universal, mas é *um* código tradutivo, um importante processo secundário. Ela seria a teoria que a criança consegue forjar para responder uma das três questões fundamentais e que todo indivíduo tenta compreender: a sua própria origem, a origem da sexualidade e a origem da diferença sexual: “A teoria da castração quer dar conta desse enigma e está simbolizando um sistema codificado. O código se baseia, por sua vez, na anatomia e funciona como um mito binário, mais ou menos” (LAPLANCHE, 2001, p. 205). Trata-se do primado fálico, que coloca em jogo um código regido pela presença ou ausência no qual se inscreve a diferença entre os sexos. Este código transforma diversidade (pluralidade) em diferença (fálico - não fálico).

Logo, se a anatomia é o que impulsiona as fantasias infantis e estas funcionam como código para traduzir, como se estabelece este código em

Alex? Afinal, ela teria um código tão enigmático quanto a própria mensagem. Seu corpo não faz parte da lógica binária. Ele carrega o masculino e o feminino juntos, o que nos permite inferir que, ao invés do corpo funcionar como código de tradução, ele poderia vir a potencializar a mensagem. Neste sentido, se a mensagem já é enigmática, pode ser “enigmatizada” ainda mais, sob o risco de seus conteúdos estarem fadados a permanecerem congelados, sem tradução. Desta forma, sem o auxílio deste importante código tradutivo, resta à nossa protagonista buscar outros possíveis organizadores. E é aí que o complexo de Édipo entra em cena.

Acontece que, primeiramente, a castração funciona como um código independente de presença e ausência, e, posteriormente, torna-se parte de enredamento com o complexo de Édipo, ressignificada como castigo ao crime. O complexo de Édipo é, segundo Laplanche, “um ‘esquema narrativo’ que remete a uma teoria da narratividade, submetendo esta a roteiros mais ou menos ricos, populares, flexíveis” (LAPLANCHE, 2015c, p.286). Pertencente ao universo mito simbólico, este processo não estaria ao lado do recalcado, mas do recalçamento, uma vez que sua trama e seus personagens (pai, mãe, filho, homem, mulher) já se relacionam com tudo aquilo que sua pequena sociedade coloca como parâmetro.

É no entremeio do enredo edípico que se triangulam as relações, posto que ocorrem as identificações (quem eu quero ser?) e a escolha de objeto (quem eu quero ter?). Aos poucos, a *identificação por* aquela identificação que no primeiro tempo o bebê recebeu passivamente, conforme foi identificado como menino ou menina pelos pais, transforma-se em *identificação a*, fruto da atividade tradutiva da própria criança. E as fantasias edípicas auxiliam organizar, em forma e conteúdo, a profusão plural, estabelecendo a sexuação. Estas “novas descobertas” – a identidade sexual e escolha de objeto – são rearticuladas à identidade de gênero (sou menina

ou menino), que vinha sendo elaborada no primeiro tempo, atribuindo novos sentidos a ela.

Sobre isso, Silvia Bleichmar (2009) afirma que o gênero é organizado a partir do lugar que o sujeito tem instituído no sistema simbólico. Dentro dessas categorias identitárias, a posição sexuada é um importante elemento que conjuga e articula o que será e o que não será recalcado. Afinal, toda afirmação identitária – sou mulher, sou brasileiro, sou generoso – opera em forma de um centramento do Eu que, necessariamente, deixa do lado de fora o que se quer excluir. No caso da sexuação, Bleichmar (2009) entende que o núcleo da identidade sexual, que tem relação com a “descoberta dos sexos”, exerce um peso. Ele recolherá certos atributos de gênero, que vão funcionar como contra investimento, em particular, dos desejos homossexuais que foram sepultados a partir do recalçamento dos elementos do “Édipo invertido”⁸.

É certo que os desejos qualificados pelo Eu como “homossexuais” só terão o estatuto estabelecido a *posteriori*, após terem sido qualificados pelo pré-consciente. Como os desejos se constituem antes da descoberta das diferenças, a relação com os objetos não estará atravessada pelas preocupações que vai assumir a identidade sexuada, de modo que ela irá organizar tanto o Eu quanto a diferença anatômica. Por isso, Bleichmar (2009) exemplifica que, no contexto de pré-sexuação, o garotinho pode sustentar certos desejos pulsionais em direção ao pai sem entrar em contradição com o fato de se reconhecer como menino. No entanto, este mesmo garotinho já não consegue se vestir de mulher sem entrar em

⁸ É importante ter em mente que o Édipo infantil é sempre, ao mesmo tempo direto e invertido. Isso porque as identificações são sempre substituições de amor, são, basicamente, interiorizações do objeto perdido. “A identificação com o objeto e não com o rival é indispensável para qualquer abordagem da homossexualidade” (p.41), relembra-nos Laplanche (2015a). E continua “O homossexual (...) identifica-se com o objeto de amor: mãe. E, do mesmo modo, o heterossexual deve ter amado intensamente e com um amor homossexual o pai para se identificar com ele” (LAPLANCHE, 2015a, p.41-42). Assim, as monções positivas e negativas estão sempre presentes em qualquer identificação.

conflito com sua identidade de gênero. Não se trata simplesmente do polimorfismo infantil, mas de processos complexos que operam concomitantemente.

Agora, ciente destes marcadores – ‘sexo, fantasias e cultura’ – responsáveis por recalcar a pluralidade em torno de uma binaridade dos gêneros, voltamo-nos ao percurso de nossa protagonista e, tentando compreender o desafio identitário que ela se vê às voltas, perguntamo-nos: a quem Alex se identifica (pai ou mãe?) e quem Alex deseja? Mistério que a trama mantém em suspenso até que um dos momentos mais surpreendentes do filme talvez nos dê uma pista: o encontro sexual de Álvaro e Alex. Após um desentendimento entre os dois, Álvaro procura Alex que está chorosa num galpão na parte externa da casa. Rapidamente a suposta tentativa de desculpas se transforma numa cena de sexo, guiada afobadamente por Alex. O elemento surpresa é quando, no ato, ela vira Álvaro de costas e assume a posição penetrante. E Álvaro, por sua vez, não recua e demonstra sentir prazer na posição penetrada. É um momento de descoberta e experimentação para ambos. A cena é subitamente interrompida quando se dão conta que Kraken, sem querer, testemunha a cena. É algo disruptivo para todos, onde cada um a seu modo tenta dar conta da confusão que o episódio gerou.

Alex, se afasta de todos, chora nua em frente ao espelho e se refugia na casa de uma amiga que sabe o seu “segredo”. Dormem juntas, banham-se juntas, mas nada de teor efetivamente sexual acontece. Ficamos em suspenso, esperando o tempo de Alex para entender como a nova experiência sexual ecoou em sua tradução identitária.

Álvaro, por sua vez, se apaixona perdidamente e passa a perseguir Alex, tentando compreender o que realmente ocorreu: “Alex! Me explique algo... Você não é...”, pergunta Álvaro, ainda recuperando o fôlego, após alcançá-la em sua fuga furiosa pela floresta. “Eu sou os dois”, responde

Alex aflita. Ele, em tom surpresa: “Não pode ser!”. Ela esbraveja “você vai me dizer agora o que eu posso ser ou não posso ser?”. Confuso ele continua: “Mas você gosta de homens ou mulheres?”. E ela simplesmente diz: “Não sei”. É interessante que, mesmo sendo considerado fisicamente “normal”, Álvaro também tenta organizar, compreender e dar lugar ao seu próprio desejo. Como Alex, ele também está adolescendo, vivendo e arriscando suas primeiras experiências⁹. “Perdoe pelo o que fiz com você” diz Alex envergonhada ainda neste diálogo na floresta, “Você não me fez nada. Não me machucou. Eu gostei” responde Álvaro. “Sério? Eu também!”. No filme, mesmo vivenciando algo inusitado, ele não recua frente à experiência e, ao contrário, se apaixona pela pluralidade de Alex, a ponto de querer levar o romance adiante, enquanto ela se afasta irritada.

Este emaranhado tradutivo que busca assentar a questão identitária “quem eu sou” (mulher ou homem) diante “de quem eu gosto” (mulher ou homem), torna-se especialmente mais complexo quando lembramos que o filme trata de jovens adolescentes, momento em que o instinto sexual urge. Para Laplanche instinto e pulsão coexistem no homem, mas não é uma coexistência tranquila. O instinto é aquilo que é hereditário e adaptativo, que apresenta uma tensão somática inicial, uma ação específica e o objeto de satisfação que leva a um relaxamento duradouro. Está associado às montagens de autoconservação. A pulsão, por outro lado, não é necessariamente adaptativa e o modelo fonte-meta-objeto mal se aplica a ela.

Laplanche questiona: por acaso pode-se dizer que o ânus é a fonte da pulsão anal? Ou que a pulsão escopofílica teria fonte na “tensão ocular?”. Economicamente também há diferença entre os modelos, pois, enquanto o instinto busca o alívio, o retorno à homeostase, a pulsão busca a

⁹ No conto *Cinismo*, o percurso deste personagem foi mais bem explorado, revelando que ele já estava às voltas da descoberta de algum prazer anal via masturbação.

excitação, às vezes, às custas de um esgotamento total do sujeito. Isso porque o objeto fonte da pulsão é intersubjetivo, é o resto não traduzido dos enigmas, os significantes dessignificados que pulsam incessantemente no inconsciente, sem conhecer o apaziguamento. “Ela [a pulsão sexual infantil] não conhece o apaziguamento pelo objeto adaptado complementar, falta-lhe sempre ligação, ela é ambivalente” (LAPLANCHE, 2015a, p.40).

Na adolescência, quando o instinto sexual finalmente chega, correspondendo à maturação genital com sua busca inata pelo complementar – a pessoa do sexo oposto –, ele chega em ruptura com o funcionamento pulsional. Assim, todos os prazeres pré-genitais nos quais se inclui o genital infantil, são na puberdade confrontados com o genital pubertário. Trata-se de modelos heterogêneos que nunca chegam a uma mistura harmoniosa:

“O que a psicanálise quer nos ensinar é que, no homem, o sexual de origem intersubjetiva, portanto o pulsional, o *sexual adquirido vem*, muito estranhamente, *antes do inato*. A *pulsão vem antes do instinto*, a fantasia [*fantasme*] vem antes da função; e quando o instinto chega, o assento já está ocupado” (LAPLANCHE, 2015a, p.41, grifos do autor).

No filme nossos jovens estão diante deste conflito, pulsão *mais* instinto, pulsão *versus* instinto. A retradução edípica aqui é a principal tentativa de ligação e apaziguamento, uma tentativa sempre insuficiente.

Temos ainda a reação de Kraken diante do testemunho da cena de sexo. Certamente, deparar-se com sua filha num papel penetrante deixa-o confuso, na medida em que provoca os conteúdos enigmáticos deste pai. Desorganiza-o, não por conta de um moralismo, mas principalmente porque vai *de* encontro com a construção mito simbólica dos gêneros que a cultura faz: homem-ativo-penetrante, mulher-passiva-penetrada. Kraken pressupõe que se a filha estava “por cima”, logo, isso quer dizer que ela

“escolheu” a masculinidade. Curioso que, desde os *Três ensaios sobre a sexualidade* (1905), as noções freudianas de pulsão, identificação e sexualidade infantil já trabalhavam a disjunção das categorias de sexo, gênero e modalidades de prazer, rompendo com a ideia de dois conjuntos coerentes e fixos (CAFFÉ, 2009). Mas, Kraken, este pai preocupado, não sabe nada disso e, movido pelo seu legítimo desejo de fazer o melhor por sua filha, segue em busca de atribuir sentido para sua nova descoberta.

Na mesma noite, ele dirige sozinho ao encontro de uma figura misteriosa. Descobrimos que se tratava de uma pessoa intersexo, a quem não foi dada a chance de escolher por si. Em sua tentativa de tradução, Kraken escuta atentamente o tortuoso caminho de jornada dos gêneros desta pessoa. Descobre que após ter sido submetido à cirurgia pelos pais, ainda na tenra idade, ele cresceu e não se identificou com a atribuição feminina que recebeu. Restou recomençar na adolescência os procedimentos e as cirurgias para se transformar, agora, em homem. Sua *identificação a* não correspondeu sua *identificação por*. Nas entrelinhas desta conversa, Kraken parece querer compreender se, como pai, está sustentando o caminho certo. Será que foi um erro não ter submetido Alex a uma cirurgia? Como aguardar o tempo de ela escolher?

Reconhecimento, violência e ética

A relação que se estabelece entre Kraken e Alex é sem dúvida o eixo mais sensível e delicado do filme, que apresenta uma beleza ímpar. Enquanto o pai de Álvaro faz a linha dura, normatizadora e intolerante – um pai que por intuir uma possível escolha homossexual no filho, não hesita em dizer a ele que não o admira –, Kraken faz a vez de um pai compreensivo, como dito, o guardião do enigma. Ele tolera desorganizar-se, permite-se repensar seus ideais totalizantes sobre homem e mulher e se dispõe a (re)enfrentar o próprio caos da pluralidade originária, mirando o

bem da filha. Neste sentido se mostra aberto para entender questões que até então ignorava, inclusive, repensando a organização do mundo entre feminino e masculino. Interessa a ele permitir o processo, em seu tempo, da própria Alex.

O reencontro entre pai e filha, depois do susto da cena de sexo, carrega exatamente este tom de confiança e intimidade. O pai a espera na frente da casa de sua amiga. Em silêncio sentam-se um ao lado do outro. “Você está me olhando diferente?” pergunta ela. “Você já é crescida”, responde ele em tom terno. O olhar cúmplice paira entre ambos e o reconhecimento transborda! Como pontua Péret (2009): “O silêncio, entrecortado apenas pelo barulho do vento (sempre presente) e do mar, é um elemento fundamental no filme. É ele que permite que a comunicação formal e o diálogo sejam substituídos pela cumplicidade silenciosa e implícita entre as personagens.” (p.859). Nada precisa ser dito, desculpado ou explicado. Ele simplesmente está ali com ela e por ela. Por fim, oferece uma carona para casa, mas Alex anuncia que quer caminhar... sozinha. E é respeitada!

Nesta caminhada a nossa protagonista passa por um episódio indigesto de violência, algo próximo de um estupro. Alguns rapazes da comunidade em que vivem descobrem o seu “segredo” e a encurralam para *ver* se isso era verdade. Uma cena intrusiva segue, na qual Alex é violentamente segurada por quatro rapazes e tem sua calça abaixada sem seu consentimento. “Nossa é verdade! Ela tem os dois!”. “Que nojo”, diz um dos rapazes. E o outro: “Nojo nada que legal, será que funciona?” e passa a tocá-la contra a sua vontade. Neste momento, um amigo de Alex aparece e impede que o pior aconteça.

Quando o segredo de Alex é descoberto pela comunidade, somos levados a pensar sobre o impacto de seu corpo pelo viés cultural. De acordo com Butler (1993), o sexo de um indivíduo tem fundamental importância

e centralidade, visto que ele não seria apenas um atributo de adjetivação, mas uma marca necessária para a humanização. Em suas palavras: “Sexo é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem, ou uma descrição estática do que alguém é: ele será uma das normas pelas quais o ‘alguém’ torna-se simplesmente viável, que qualifica um corpo para a vida dentro do domínio da inteligibilidade cultural” (BUTLER, 1993, p. 2). Acontece que o corpo de Alex não é um corpo binário, ele transita entre um eixo e o outro, sem se assentar em um dos polos, mas nossa organização social é. Na binaridade não há lugar de compreensão dos sujeitos que vivem desprezando as normas regulatórias da sociedade, porque o que escapa ao binário rapidamente torna-se ininteligível (LOURO, 2008).

Quer dizer, para a sobrevivência, o corpo precisa contar com o que está fora dele, precisa encontrar condições e instituições sociais que o legitimem. A capacidade de sobrevivência de alguém não se sustenta por vias meramente intrapsíquicas, depende também do social e do fato de contar como um corpo que importa. É esta ideia, inclusive, que a própria autora coloca no cerne de sua teoria “se poderia dizer que todo meu trabalho gira ao redor desta questão: o que é o que conta como uma vida? E de que maneira certas normas de gênero restritivas decidem por nós? Que tipo de vida merece ser protegida e que tipo de vida não?” (BUTLER apud BIRULÉS, 2008). Quer dizer, em uma ponta desta lógica temos os corpos que se materializam, adquirem significado e obtêm legitimidade social e, na outra, os corpos que não importam e que são tomados como abjetos. Tais corpos não são inteligíveis, não têm uma existência legítima.

Normatizar, materializar, importar... uma cadeia de associação que atribui significados a um pedaço de carne, concedendo (ou não) o direito de um corpo existir. Isso pode ser observado na sequência do filme. Frente ao ocorrido Kraken, furioso, fisicamente avança nos garotos responsáveis por abusar de sua filha. Quer assegurar a sua importância e o seu direito

de existir. Nesta busca de justiça, dirige ele até a delegacia. Mas, ali em frente, prestes a entrar na instituição, se percebe de mãos atadas. O que significa entrar? No mínimo todos vão descobrir a condição de sua filha e o que vai acontecer a partir daí? Ela terá apoio legal? O sistema judiciário abarcaria e protegeria seu corpo abjeto? O mesmo acontece quando o pai sugere levá-la a um hospital. Para tanto, novamente está implicado a descoberta de um segredo e os limites do sistema médico. Frente essas dúvidas Kraken recua e volta para casa. O que resta fazer então? Érica angustiada, insiste para Sueli que apresse logo a cirurgia e opere a filha, assim poderá protegê-la e evitar que este tipo de coisa aconteça. Basicamente, encaixá-la rapidamente ao sistema binário e garantir a sua inteligibilidade dentro dos moldes culturais.

Por outro lado, a cultura não é uma entidade fixa, ela também tem seus movimentos e segue, vagarosamente, em transformação. Vemos isso, por exemplo, quando pensamos que os parâmetros do que entendemos por perversão vêm sendo redefinidos. Bleichmar (2009) questiona quem ainda hoje poderia considerar de ordem perversa as práticas nas quais um casal, em seu relacionamento amoroso, reúne formas pré-genitais e genitais, ou modos de produção mútua de prazer sob formas não tradicionais? Assim, a autora propõe tirar a perversão de uma questão moral e transpô-la para uma questão ética. Ela diz: “Redefinamos então a perversão como um processo no qual o gozo está implicado a partir da dessubjetivação do outro. Não se trata de transgressão de uma zona, nem do modo de exercício da genitalidade, mas na impossibilidade de articular na cena sexual o encontro com o outro humano” (BLEICHMAR, 2009, p.102). Esta nova definição da autora é generosa posto que a construção da ética transcende a moral.

A criança, por sua vez, só poderá incorporar a lei através do amor ético do outro. O sentido ético funciona como uma construção. Para a

criança se permitir introjetar a lei, ela tem que viver com o outro essa dimensão ética. Precisa, primeiramente, ser colocada no lugar de sujeito e ser identificada como sujeito pelo outro. Isso transmite mensagens impregnadas de senso de valor: “Você merece os nossos cuidados”, “Sua existência é significativa”, “Você importa”. Receber um lugar valorizado no olhar dos pais, funciona como um “sopro de vida narcísico” que faz frente aos efeitos desagregadores provenientes dos excessos inoculados pelos adultos e coloca o movimento de fechamento do Eu para funcionar. E neste sentido se constrói um senso ético. Como se dissesse “Se o outro for ético comigo, aceito esse modelo de ética e este modelo identitário que ele está me passando”.

Isso nos leva aos momentos finais do filme. Em casa, depois do abuso, Alex é abraçada e recebe apoio da mãe, dos amigos e do seu pai guardião. Um diálogo interessante acontece entre eles. Ela acorda e vê o pai sentado ao lado da cama olhando para ela:

- *O que está fazendo?*

- *Cuidando de você.*

- *Não vai poder cuidar de mim para sempre.*

Ele concorda com a cabeça e diz:

- *Até que possa escolher...*

- *O quê?*

- *O que vai querer.*

Alex se vira na cama pensativa. Olha para cima, suspira e diz:

- *E se não houver o que escolher?*

Se entreolham em silêncio.

Talvez seja isso. Talvez Alex simplesmente quer ser. Sem remédios e sem cirurgia. É possível que, diante do reconhecimento e da ética exercida por seu meio familiar, Alex queira arriscar sustentar uma tradução de gênero mais flexível e plural, sem necessariamente recorrer a uma solução

taxativa delimitadora. Percebemos o quanto as mensagens e o auxílio deste meio são importantes para ela elaborar alguma coisa por si. Tanto que decide prestar queixa, bancando o que isso significa: “que descubram”. Talvez se trate disso, de “descobrir” a pluralidade encoberta, desvelando-a e tentando sustentar outros contornos identitários. O próprio Laplanche (2015b) se interroga se o complexo de castração e a sua lógica fálico-castado seria mesmo incontornável: “não existem modelos de simbolização, mais flexíveis, mais múltiplos, mais ambivalentes?”¹⁰ (2015b, p.171). Assim, talvez o olhar tolerante dos pais, somada a experiência de aceitação que viveu com Álvaro, deu condições para Alex formular alguma tradução própria. Na despedida chorosa e doída que faz de Álvaro, esse surpreendente “amor de verão” que Alex jamais pensou se apaixonar, ela mostra a ele os seus genitais. Assim, àquilo que até então deveria manter-se obstruído, recalcado e sob segredo, pode ser enxergado e vir à luz.

Referências

- ARANTES, S. "XXY" dá ênfase aos dilemas de amor e sexo. Folha de São Paulo. out. 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2410200720.htm>
- BELO, F. O inconsciente como produtor de impossibilidades. In: BELO, F. (Org.). Sobre o amor e outros ensaios de psicanálise e pragmatismo. Belo Horizonte: Ophicina de Arte & Prosa, 2011.
- BIRULÉS, F. Entrevista con Judith Butler: “El género es extramoral”. Metrópolis, Revista de información y pensamiento urbanos, jun.-set. 2008

¹⁰ A sua defesa é que há uma oposição entre o simbólico pensado como mito único e as simbolizações plurais. Em suas palavras: “Com efeito, se a castração é uma lei culturalmente inculcada, continente em relação ao que constitui o mais profundo dos nossos desejos, nada impede que se indague se ela não estará vinculada a um certo tipo de sociedade ou a certos tipos de sociedade ou mesmo, mais além, a uma sociedade mais radicalmente falseada, uma sociedade androcêntrica, centrada, portanto, no primado da problemática masculina, do falo e de sua supressão” (LAPLANCHE, 1988, p.164).

- BIZZO, S. Cinismo. In: GUSMÁN, L. (Org.) Os outros: antologia de narrativa argentina contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- BLEICHMAR, S. La identidade sexual: entre la sexualidade, o el sexo y el género. In: Paradojas de la sexualidade masculina. 2ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- BUTLER, J. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de R. Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- BUTLER, J. Cuerpos que importan. Sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires, Paidós, 2008.
- CAFFÉ, M. Norma e subversão na psicanálise: reflexões sobre o Édipo. Percurso. n. 60 Homenagem a Regina Schneiderman - raízes e devires. ano XXX. jun., 2018.
- DEJOURS, C. Por uma teoria psicanalítica de la diferencia de sexos. Introdução al artículo de Jean Laplanche. Revista Alter, n.2, p.55-67, 2009. Disponível em: <http://www.revistaalter.com/Revistas/Numero2/LaIndiferenciadeSexosFiccionDesafio.htm>
- FAUSTO-STERLING, A. Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality. New York: Basic Books. 2000. ISBN 0-465-07713-7.
- FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (J. Salomão, Trad.). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas (Vol. VII). Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- JO, G. Psicanálise, feminismos e a questão da diferença. In: X CONGRESSO FLAPPSIP. Configurações atuais da violência. Desafios à psicanálise latinoamericana. 2019. Montevidéu. Disponível em: <http://audepp-flappsip2019.gegamultimedios.net/>
- JOHANSSON, M. T. Geografías de la otra orilla: La uruguay de Pedro Mairal y XXY de Lucía Puenzo. In: Estudios filológicos, Valdivia, n. 62, p. 95-110, dez. 2018. Disponível em: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132018000200095&lng=pt&nrm=iso

LAPLANCHE, J. Problemáticas II. Castração e Simbolizações. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. Da transferência: sua provocação pelo analista. *Percurso*. n. 10. 1/1993.

_____. Entre seducción e inspiración: el hombre. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

_____. Pulsão e instinto. In: *Sexual a sexualidade ampliada no sentido freudiano 2000-2006*. Porto Alegre: Dublinense, 2015a. p. 27-43.

_____. O gênero, o sexo e o sexual. In: *Sexual: a sexualidade ampliada no sentido freudiano 2000-2006*. Porto Alegre: Dublinense, 2015b. p. 154-189.

_____. Castração e Édipo como códigos e esquemas narrativos. In: *Sexual: a sexualidade ampliada no sentido freudiano 2000-2006*. Porto Alegre: Dublinense, 2015c. p. 280-286.

LOURO, G. Cinema e sexualidade. *Educação & Realidade*. v.33. n.1, p.81-98, jan/jun, 2008.

PÉRET, F. Intersexualidade versus intertextualidade – uma leitura crítica do filme *XXY*.

In: V Congresso Brasileiro de Hispanistas e I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas / Sara Rojo... [et. al], organização. Faculdade de letras da UFMG. Belo Horizonte. 2009. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%20503-1004/Intersexualidade.pdf

SANTOS, M. M. R.; ARAUJO, T. C. C. F. Intersexo: o desafio da construção da identidade de gênero. *Rev. SBPH*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 17-28, jun. 2004.

Filmografia

XXY. Direção: Lucía Puenzo. Pyramide Productions, Argentina, França e Espanha. colorido, 1997, 87 minutos.

Gritos e silêncios: notas sobre “*É apenas o fim do mundo*” de Xavier Dolan

*Pedro Marky-Sobral
Rafael Cavalheiro*

Introdução

Como forma de iniciarmos este escrito, gostaríamos de ressaltar que a aproximação entre psicanálise e cinema possui diversas abordagens, que vão desde pensar a obra enquanto algo que diz de pontos pessoais do autor/diretor/roteirista até possibilidades de enquadramentos de um ou mais personagens em classificações psicopatológicas; ou ainda, tomar a obra como uma formação do inconsciente com fins de dissecá-la. Esses caminhos foram descritos por Weinmann (2017) e são características comuns daquilo que se chama de “psicanálise aplicada”. A pura aplicação da psicanálise ao cinema aponta certa posição de superioridade teórica e epistemológica onde a psicanálise “ilumina o cinema, mas não se reinventa com ele” (Weinmann, 2017, p.6). Tomando a obra como um lugar faltante e em certa medida enigmático, nossa ideia é pinçar alguns elementos que suscitaram questões e fizeram nossas mentes trabalharem, no sentido laplanchiano do termo (LAPLANCHE, 2015), fazendo uma verdadeira exigência de tradução fílmica e psíquica. Portanto, não se trata de aplicar ou enquadrar conceitos, mas fazê-los, justamente, trabalhar. Importa destacar também que esse trabalho de tradução é sempre incompleto, pois há um resto que permanece intraduzível e essa é a potência de pensarmos psicanálise e cinema juntos.

Breve apresentação do filme¹

É apenas o fim do mundo conta a história de Louis (Gaspard Ulliel) que, após uma ausência de 12 anos, retorna a sua cidade natal para comunicar à sua família que está doente e morrerá em breve. Xavier Dolan, em seu hábil trabalho de direção, dispõe alguns elementos que informam de modo sutil ao espectador sobre o estado interno do personagem principal. Após esse tempo, Louis decide refazer seus passos para dar aos outros e a ele mesmo uma última chance. Enquanto o personagem anuncia o que fará, a trilha sonora ecoa: “*home is where it hurts, my home has no heart, my home has no veins*”², praticamente uma profecia autorrealizada do que está por vir.

A chegada de Louis funciona como um disparador de atrapalhão, desorganização e caos, para a família e para ele mesmo. Em uma espécie de efeito em cascata, dentro do núcleo familiar, não sabemos onde os afetos que repelem e desorganizam começam e quem produz o quê. Somos apresentados a todos os personagens que irão compor a história. Antoine (Vincent Cassel), o irmão mais velho, que frequentemente explode em *loopings* de violência desde a primeira cena, observa a chegada do irmão mais novo com resignação. Em seguida, somos apresentados a Marine (Nathalie Baye), a mãe, Suzanne (Léa Seydoux), a irmã mais nova e Catherine, a cunhada, vivida por Marion Cotillard. A chegada de Louis é a tessitura necessária que conjura a elevação do som: os gritos sufocados encontram espaço - e talvez alguém - para serem vociferados e projetados.

A opção do diretor é de focar o rosto de cada um dos personagens, muito mais do que se preocupar com o ambiente. Tanto no plano técnico quanto no subjetivo, como iremos falar adiante, a centralidade que o olhar

¹ As citações diretas sem número de página e ano são falas contidas no filme e foram traduzidas pelos autores.

² Música de Camille, tradução: “meu lar é onde dói/machuca, meu lar não tem coração, meu lar não tem veias”.

ocupa no filme é notável. Já nas primeiras cenas presenciamos os olhares penetrantes de alguns homens para Louis. Dolan se vale da utilização do *close-up*³ sempre com foco no rosto dos personagens, usado de forma intencional e excessiva para gerar desconforto e angústia. A câmera vai buscando o olhar de Louis em muitos momentos e reiteradamente ele está desconfortável, vago e distante. Da chegada do personagem até o fim, vamos testemunhando ruir as tentativas de comunicação e o estabelecimento de trocas afetivas entre os personagens.

Para Pablo Villaça (2016) “Louis serve quase como uma esfinge na qual seus parentes projetam as próprias percepções, limitando-se na maior parte do tempo a escutá-los com uma expressão que oscila entre lamento contido e a certeza de ter agido bem ao partir.” O personagem interpretado por Ulliel tem seu momento a sós com cada um dos membros do núcleo familiar: tenta conversar, não consegue. Sorri, hesita, expressa desconforto, espera o momento ideal para comunicá-los sobre sua doença, mas o momento não chega. A viagem de volta, os lugares da adolescência, os cheiros e as pessoas o remetem as experiências da juventude. É a junção de alguns desses elementos que tentaremos explorar, estabelecendo alguns links com a teoria psicanalítica.

Outro elemento digno de nota, para encerrarmos essa breve apresentação, é o trabalho da direção de arte e da fotografia do filme. À medida que o desgaste físico e emocional entre os personagens se acentua, Dolan explora na literalidade o elemento do calor. A paleta de cores conflui para um tom sépia, desbotado, os *close-ups* mostram o suor, o cabelo desarrumado, a maquiagem se deteriorando. A combinação desses elementos diz da opressão vivida pelos personagens e da intensificação dos afetos que

³ O *close-up* é um tipo de plano utilizado no cinema que se caracteriza por ser um enquadramento fechado. Normalmente, o *close-up* mostram detalhes (o rosto de um personagem ou um objeto) com maior precisão. No filme em questão eles são utilizados para uma apreensão de aspectos emocionais dos personagens.

foram estrangulados por anos e culminam em uma espiral de violência. Nesses momentos, Louis repete: “ninguém entende nada e ninguém entenderá”. A opção do diretor é por enfatizar e induzir ainda mais os elementos dramáticos, produzindo sensações de desespero e de claustrofobia no espectador. Talvez possamos positivar algumas das críticas dirigidas ao filme após receber o segundo prêmio mais importante do Festival de Cannes. A principal delas era em relação ao excesso (histeria, drama, exagero) do filme. De fato, *É apenas o fim do mundo* não é um filme agradável e não o é propositalmente, o excesso talvez diga das nossas próprias angústias e impotências diante da violência ali exposta e que, em certa medida, também são nossas (VILLAÇA, 2016).

Gritos/Silêncios

Os efeitos da obra certamente indicam para uma pluralidade de caminhos, inclusive para aqueles que suscitam reflexões acerca de nossa prática psicanalítica e também dizem da arena social. Sendo assim, organizamos este escrito em dois eixos: a disparidade grito/silêncio. Tomamos os personagens a partir das relações que se estabelecem no contexto delimitado pelo filme, não extrapolando para uma leitura de seus respectivos funcionamentos psíquicos.

Um desses aspectos, naturalmente, é a questão da comunicação, que no decorrer do longa mostra-se dificultosa para todos os personagens. Catherine profere uma frase que sintetiza algo se estende aos demais: “não sou boa para falar”. Essa personagem precisa se corrigir o tempo todo, adaptar e reformular muitas de suas frases. Quando conversa com Louis, oscila entre a utilização da segunda pessoa do singular (*tu*) e do plural (*vous*), denotando incerteza quanto à proximidade que pode ou não ser estabelecida com seu cunhado.

As palavras escapam do controle daqueles que as pronunciam, surgem de forma abrupta e inesperada. Suzanne comenta: “não sei por que disse isso, odeio essa expressão”. Nesse filme de Dolan, a referência à palavra não domada não se restringe ao sentimento de incapacidade de escolher o significante “adequado” para expressar uma ideia. Ela emerge também da dificuldade dos personagens em conter a força disruptiva e avassaladora que transforma a fala em grito. Antoine confessa: “eu *não gosto* de escutar, *não gosto* de falar. [...] Calo a boca para que me deixem em paz”. O que leva uma palavra a tomar a forma de grito? Em quais circunstâncias os personagens, sobretudo Antoine, “perdem a paz” e são impelidos a cuspir palavras duras e odiosas?

No extremo oposto à verborragia errante de Martine, Suzanne e Antoine, o personagem principal, Louis, permanece a maior parte do tempo em silêncio. Uma desconcertante apatia parece marcar a sua presença ao longo do reencontro familiar, algo que mobiliza e inquieta os demais personagens. Tendo optado por visitar a família depois de 12 anos, sob o pretexto de ter algo muito importante a dizer, ele tem sua voz sufocada, não encontrando formas possíveis ou um momento oportuno para comunicar sua mensagem. De que ordem seria o silêncio de Louis? Também corresponderia a um desgosto pela fala, como diz sentir Antoine, ou a uma falta de aptidão para escolher as palavras certas, como Catherine e Suzanne?

Gritos

Falar sobre “gritos” no filme, embora remeta à dinâmica estabelecida por vários dos personagens, lembra-nos particularmente de Antoine. O personagem vivido por Vicent Cassel é extremamente sensível ao estranhamento que cada uma das palavras ditas pelo irmão parece portar, como se essas o ameaçassem de dominação. No único momento em que

estão a sós, Antoine mostra sua profunda irritação com as frases aparentemente aleatórias e com os “longos desvios” de Louis. Ele diz entender a fala do irmão mais novo como um conjunto de “estratégias para capturá-lo”, tratando-o “como um animal dentro de uma jaula”. Nesse momento, é possível pensar que há uma grande dificuldade de Antoine em lidar com a ambiguidade advinda desse irmão, que segundo ele “não fala do que é importante”, apenas tergiversa sobre amenidades. Sua reação, assim como em outros momentos do filme, é uma combinação de gritos, falas violentas e uma exaltação odiosa.

Pensado nessa cena de Louis e Antoine, lembramos de Paul Denis (2017), quando diz que a exaltação pelo ódio se faz necessária, especialmente, quando o psiquismo se encontra transbordado e o Eu é “submetido ao princípio da organização-desorganização” (p. 36), combatendo uma angústia avassaladora. Se exaltar no ódio seria, portanto, uma estratégia de sobrevivência psíquica, a qual não abre mão de algum tipo de vínculo com o objeto: há rastros de um investimento, mesmo que este pareça adquirir uma coloração profundamente agressiva. Aqui, não falamos de qualquer objeto, mas de um objeto perdido, do qual os investimentos tiveram que ser subtraídos de maneira penosa. Antoine diz que aquilo que Louis tem a dizer: “não é importante para mim. Não é *mais* importante para mim”. Quem é esse interlocutor a quem se dirigem os gritos, que teve que ser destituído de seu lugar de importância?

Temos a impressão de que o recurso ao grito não é acionado por acaso, mas que há algo que convoca, em Antoine, esse modo de comunicação. Na relação com Louis, seria o grito despertado pelo perigo de poder ser colonizado por uma suposta sedução cínica do irmão, mais astucioso e mais hábil com as palavras? Se por um lado Antoine diz não gostar de escutar, Louis parece não gostar de falar, o que facilita a imaginarização da relação. Esse funcionamento encontra eco na fala de Antoine: “Essas

histórias... nunca sei se é verdade, se é mentira. Não esqueci disso em você. Longos desvios, palavras, palavras. Para nos confundir! [...] Detalhes: o cara que fazia batata frita, o cafezinho, o buffet...”.

Em meio à exaltação pelo ódio, uma resposta possível à angústia desorganizadora, as palavras de Antoine carregam raiva e ressentimento. Acreditamos ser possível estabelecer um diálogo com André Green, no que diz respeito à utilização da linguagem como forma de controlar um movimento de desorganização psíquica. Para Green (1995), nessas situações

o papel da linguagem parece ser o de tentar se certificar de um *controle* – seja ele muito parcial – da atividade psíquica dominada [...] pelo sentimento de uma *presença persecutória* [...] a expressão de uma relação de objeto que não pode ser interiorizada e que se traduz pela persecutoriedade não-figurável que constitui uma *ameaça quanto à atividade psíquica*, impedindo toda elaboração (GREEN, 1995, p. 75, tradução nossa, grifos nossos).

As múltiplas brigas retratadas ao longo do filme não desfazem por completo a ligação entre os membros da família. Para falar, mesmo que vociferando, é preciso investir de alguma forma o tecido representacional e o trabalho de endereçamento a algum interlocutor, mesmo quando a subjetividade deste não parece ser levada em conta, como presenciamos diversas vezes nas ações de Antoine. Green (2002) chama esse fenômeno de dupla transferência, ou seja, uma transferência que se dá, simultaneamente, sobre a palavra e sobre o objeto. O objeto da transferência, neste caso o interlocutor ao qual são direcionados os gritos, é sempre um objeto presente na memória daquele que fala, como propõe Jean-Claude Rolland (2015). Um objeto perdido muito amado ou desejado, mas também um objeto potencialmente ameaçador. Quando a atualização transferencial⁴

⁴ Nos referimos à transferência como relação passional que não se restringe ao contexto analítico.

impõe à força a presença desse objeto, a palavra pode ser utilizada como ferramenta para se aproximar dele, mas também pode ter como finalidade neutralizá-lo, afastá-lo, machucá-lo. A “dupla linguagem da palavra” (ROLLAND, 2015) se caracteriza pela intersecção entre a força da gestualidade do sujeito, que busca encontrar uma via de expressão, e a formalidade permitida pela utilização da língua, que é exterior ao sujeito e compartilhada pelos demais sujeitos falantes.

A força que clama por expressão à qual nos referimos corresponde à movimentação constante das moções pulsionais de vida e de morte do Id, que na segunda tópica passam a ser consideradas por Freud (1923/2011) como fundadoras do aparelho psíquico e parte integrante dele. Todo trabalho de representação tem como gênese a representação psíquica da excitação pulsional, caminho que pode aceder ao nível da representação de palavra. Rolland (1999) localiza a *dor* como sendo a origem da “vibração” da palavra pronunciada, que associamos inicialmente à dor diante da ausência ou da perda do objeto, ou à dor da renúncia ao princípio do prazer. Sob uma ótica similar, Pontalis (1988) caracteriza a operação de linguagem como um trabalho interminável de luto por intermédio do qual “prestamos queixa de todas as separações das quais fomos vítimas” (p. 250), ou melhor, das quais *acreditamos* ter sido vítimas. Essa dor vibrante fabrica um “cantar-palavra” (Rolland, 1999), indissociável da carga de afeto.

A relação entre afeto e linguagem também foi longamente estudada por Green (1970), que pontua que o afeto só é comunicável quando parte integrante de um complexo psíquico inteligível, em sua ligação a uma representação de coisa e a uma representação de palavra. A maneira sistemática e repetitiva como Martine “conta seus domingos”, as viagens familiares de algumas décadas atrás, quando o seu marido e pai de Antoine, Louis e Suzane ainda era vivo, diz de uma sonoridade específica no

seu relato. A forma de encadear as ideias cria uma narrativa polifônica, posto que existe uma carga afetiva ligada a cada uma das representações de palavra: o carro, as frases ditas pelo marido, os campos, o gramado, a comida dos piqueniques, os cobertores xadrez. Quando questionada por Antoine quanto à necessidade de repetir “histórias apodrecidas” que “já conhecemos”, ela responde que “fazemos isso na vida. Nós contamos, nós nos lembramos das coisas que amamos”.

Por outro lado, entendemos que nos momentos em que a palavra é recoberta pela crueza da violência pulsional além do princípio do prazer, a melodia do “cantar-palavra” é substituída pelo som estridente de gritos raivosos e explosivos. A desintração pulsional destitui parcialmente Eros de sua função de sustentar a face comunicativa da palavra. Parecemos estar diante de uma palavra que tem a descarga como função principal, pois a vibração na qual tem origem a enunciação da palavra é advinda, agora, de uma dor transbordante. Algum tipo de ligação objetual continua existindo, caso contrário seria impossível falar, mas esse vínculo se fragiliza, é ativamente atacado, sendo submetido a uma verdadeira “prova de fogo” pela desobjetalização (Green, 1993). Reencontramos as teorizações de Green (1995) e Rolland (2015) expostas anteriormente, que descrevem uma possível utilização da palavra como instrumento de ataque e destruição do objeto da transferência sentido como perseguidor terrorífico e não-figurável, visando ao controle e à preservação do funcionamento psíquico diante do perigo da desorganização do Eu.

Silêncios

Um dos raros momentos em que acessamos uma esfera mais “íntima” de Louis é através dos *flashes* e devaneios de sua juventude, ativados por acaso, quando a sensorialidade o invade sem aviso prévio. Nessas cintilações, vislumbramos algo de seu mundo interno, de seus segredos.

Quando está no corredor, a proximidade física dos móveis de seu antigo quarto faz com que ele se aproxime de um colchão para cheirá-lo. Disso, aflora um de seus devaneios mais marcantes e esteticamente belos, embaçado por uma versão hipnótica da música “*Une miss s’immisce*” de Françoise Hardy, gravada pelo grupo de indie-pop Exotica⁵. Em meio à sensação de aridez e ao desconforto reiteradamente produzidos pelo filme, somos surpreendidos pelo mergulho no universo das experimentações adolescentes de Louis: a sensualidade, a sexualidade, as drogas. O erotismo entorpecente e a forte carga de afeto contidos nessas imagens parecem conferir a elas o estatuto de algo secreto, visto que destoam de todas as outras cenas que envolvem a trajetória do personagem até então. Talvez encontremos algo semelhante nas lembranças de infância das viagens aos domingos, as quais Louis também opta por não comunicar aos demais personagens. Há algo nesses devaneios que parece não ser da ordem do compartilhável.

Ainda em relação às cenas de devaneio, imaginamos que Louis zele pela proteção dessas imagens (das viagens aos domingos ou de suas paixões adolescentes) como um bem precioso, recorrendo a um mecanismo que talvez se aproxime do “direito ao segredo”, conforme descrito por Piera Aulagnier (1976/2009). A capacidade de reter voluntariamente os pensamentos é uma condição para que a simples existência deles no psiquismo conduza à vivência de um prazer solitário, sem que tais pensamentos sejam necessariamente endereçados a um destinatário exterior. Quando o sujeito não pode *escolher* ser deixado a sós com seus

⁵ A letra da música evoca uma relação intensa, marcada pela vulnerabilidade do encontro com aquilo que há de obscuro no outro e em si mesmo: “*Indices, prémices qui rendent fou; Caprices d’artiste qui trahissent un genre de goût; J’dévisse, j’rapetisse; Je suis à bout; Je sais bien que ton petit égo est au point zéro; T’as le besoin de faire le beau, le Zorro*”. Tradução dos autores: “Índícios, primícias que enlouquecem; Caprichos de artista que traem um gênero de gosto; Eu despenco, eu encolho, eu estou esgotada; Eu sei bem que seu pequeno ego está no marco zero; Você tem a necessidade de se fazer bonito, o Zorro”.

pensamentos, a própria atividade de pensamento não pode ser sentida como prazerosa, não podendo ser investida libidinalmente. Tal direito ao segredo não é algo garantido de antemão, mas sim uma *conquista*, “um ato de liberdade duramente adquirido” (AULAGNIER, 1976/2009, p. 31). Pensar em liberdade remete à emancipação graças à qual é possível se diferenciar do núcleo familiar, processo que tem início na transgressão adolescente e nas separações subsequentes.

Louis exerce plenamente o seu direito ao segredo, mas o preço a pagar é o desligamento quase total do núcleo familiar, o qual sente, por sua vez, seu silêncio como algo violento. Aqui, o *direito* ao segredo se mistura ao *imperativo* de permanecer alojado no silêncio, um estado de ausência que o impossibilita de reagir aos apelos e às interpelações de seus familiares. Quando Antoine diz que “falamos sobre tudo, menos sobre o que importa”, ele não está equivocado. Seria, para Louis, impossível falar com essas pessoas “sobre o que importa”?

Na cena em que Louis está a sós com sua mãe, filmada em um jogo simples e efetivo de plano e contra plano, Martine admite: “você pensa que nós não te amamos? Que nós não te entendemos? Você tem razão. Eu não te entendo”, e acrescenta, “mas eu te amo”. No contra plano, Louis aparece mais uma vez impassível. Seria possível estabelecer um paralelo entre essa não compreensão e a sexualidade de Louis? Ressaltamos a generalização de Martine no que diz respeito ao assunto, ela supõe que o filho goste “de cores, de moda, todos os gays gostam”, e a pergunta, em tom malicioso, “você ainda mora no bairro gay?”. Nos indagamos se esses elementos integrariam um conjunto maior, que contribuiria para o sentimento de não pertencimento de Louis ao ambiente, congelando seus afetos e obstruindo os canais de comunicação com seus familiares.

Talvez seja a manutenção cautelosa desse núcleo íntimo separado da família aquilo que permite o encontro com vias bem-sucedidas de

expressão artística: suas aclamadas peças de teatro. Não é por acaso que sua mãe e sua irmã associam imediatamente sua visita à busca de material para uma nova produção: “Por que você veio? É para uma nova peça?”. A face criativa da intimidade, cultivada por Louis no âmbito de seus pensamentos e de suas lembranças, não se estende a suas relações familiares. Suzanne se queixa: “você tem um dom, você tem sorte. Você não se utiliza disso conosco. É para os outros. Ou para ninguém”.

Retomando a discussão acerca da liberdade, perguntamo-nos se esse distanciamento físico, psíquico e temporal não seria, para Louis, uma condição inerente à possibilidade de se separar e de se diferenciar daquilo que é repetido pelos outros integrantes do núcleo familiar. Só então existiria um contexto propício para a preservação de um espaço psíquico íntimo e criativo. Suzanne, por exemplo, é vista pela mãe como ingênua, uma “coitada” que “não sabe de nada”. Apesar de querer “partir para longe”, Suzanne continua em um limbo, fortemente enredada na relação desgastada com os familiares e presa na casa natal. Mesmo Antoine, segundo a mãe, “gostaria de ter mais liberdade”. Seria a vida estagnada de Suzanne e Antoine o extremo oposto da *suposta* autonomia projetada na imagem de “partir para longe”, feito que apenas Louis foi capaz de realizar?

Considerações Finais

Essa breve reflexão nos conduz à ideia de que, em *É apenas o fim do mundo*, gritar ou permanecer em silêncio constituem duas respostas ao desamparo. São duas estratégias inconscientes diferentes que têm como finalidade desencadear um processo de distanciamento do objeto sentido como muito excitante, seja pela sua presença intrusiva, seja pela sua ausência dificilmente elaborável. Nos dois casos a desobjetalização (GREEN, 1993) ameaça desligar o trabalho representativo e a ligação objetal, mesmo que estes não se desfaçam por inteiro. Alguma aposta, no entanto, ainda

mobilizou Louis a fazer essa última tentativa de comunicação, que, por sua vez, convida os personagens a dizer algo, porém a tonalidade violenta se sobrepõe a qualquer outra possibilidade.

Por conseguinte, exploramos o significante “fim” oferecido pelo título do filme, e supomos que Louis espera por um momento ideal que ele jamais encontra. Próximo ao fim, ele aparece sozinho na sala. O enquadramento dessa cena trabalha com uma dupla relação do elemento “pôr do sol”, que serve tanto para acentuar o semblante de esgotamento do personagem, quanto para anunciar o fim. O fim de mais um dia e, talvez, o fim daquelas relações. Martine anuncia: “estaremos melhor preparados da próxima vez”, sem saber que aquele talvez já fosse o fim.

Referências

- AULAGNIER, P. Le droit au secret : condition pour pouvoir penser. In: AULAGNIER, P, et al. La pensée interdite. Paris: Presses Universitaires de France, 2009. p. 15-41. Trabalho originalmente publicado em 1976.
- DENIS, P. L'exaltation dans la haine. *Le Carnet PSY* 2017/3 (Nº 206). Paris: Éditions Ca-
zaubon, 2017. p. 35-37.
- FREUD, S. O Eu e o Id. In: Obras completas volume 16: O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Trabalho originalmente publicado em 1923.
- GREEN, A. L'affect: Rapport du 30^{ème} Congrès des Psychanalystes de Langues Romanes. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.
- GREEN, A. Le travail du négatif. Paris: Éditions de Minuit, 1993.
- GREEN, A. Propédeutique: La métapsychologie revisitée. Paris: Champ Vallon, 1995.

GREEN, A. Idées directrices pour une psychanalyse contemporaine. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

LAPLANCHE, J. Sexual: a sexualidade ampliada no sentido freudiano: 2000- 2006. Porto Alegre: Dublinense, 2015.

PONTALIS, J. Mélancolie du langage. In: Perdre de Vue. Paris: Folio Essais, 1988. p. 249-253.

ROLLAND, J. Eros dolorosus. Revue Française de Psychosomatique, 1999/1 (n° 15). Paris: Presses Universitaires de France, 1999. p. 79-86.

ROLLAND, J. Le double langage de la parole. In: Quatre essais sur la vie d'âme. Paris: Gallimard, 2015. p. 156-178.

VILLAÇA, P. É apenas o fim do mundo. 18 de maio de 2016. Disponível em <http://cinema-emcena.cartacapital.com.br/critica/filme/8267/e-apanas-o-fim-do-mundo>

WEINMANN, A. O. Sobre a análise fílmica psicanalítica. Rev. Subj., Fortaleza, v. 17, n. 1, p. 1-11. 2017.

Filmografia:

É **APENAS O FIM DO MUNDO** (Juste la fin du monde). Direção: Xavier Dolan Produção Entertainment One, França, Canadá, colorido, 2016, 97 minutos.

“Como pode um desamparado levitar?”: sobre a experiência estética com o filme “Coringa”

Fátima Flório Cesar

Pessoas pertencidas de abandono me comovem:

Tanto quanto as soberbas coisas ínfimas.

Manoel de Barros

Como pode um desamparado levitar?

Como pode um objeto da cultura, um filme em especial, nos convocar a uma espécie de possessão, de marcas geradoras de imaginação e sensibilidades, desde aquelas que nos comunicam leveza e esperança, até aquelas que anunciam o trágico no cerne do humano? Humano este vislumbrado em sua biografia, não isolado dos liames que conectam um ser-personagem com os outros seres, esbarrando-se ora na direção de encontros, ora nas distâncias intransponíveis, aquelas que mandam notícias sobre o inumano e a solidão absoluta.

Assim, menos uma captura pelas vias da representação ou da mentalização, o filme que nos alerta sobre o que se passa do humano (de potência e movimento, mas, ainda, de extravio, desajustes e dissenções) terá chances de nos afetar, conectando saberes e sensibilidades a partir de um conhecimento denominado pelo psicanalista Christopher Bollas (2013, p.34) como “conhecido não-pensado”.

Conhecimento que provém de experiência originada a partir da relação primária com o outro e assim definido pelo psicanalista: “A comunicação materna - uma lógica processional - informa a visão de

mundo do bebê. O que é conhecido não pode ser pensado, ainda assim constitui o conhecimento fundante do self: “conhecido não-pensado””. (BOLLAS, 2013, p.34)

O objeto primário “imprime” no bebê o seu idioma de cuidados, de modo a facilitar a expressão e articulação de seu idioma inato, este definido como cerne do *self*- uma marca própria de cada um, senso do núcleo que dá origem a nossa estética de ser: “um conjunto das possibilidades pessoais únicas, específicas desse indivíduo e sujeitas, em suas articulações, à natureza da experiência vivida no mundo real”. (BOLLAS, 1992a, p.22)

Entende-se estética, não como algo artístico, mas como qualquer experiência de transformação interna criativa. À medida que a mãe oferece cuidados próprios de seu idioma, oferecendo objetos que atraem o interesse do bebê e lhe dão prazer, ela dá forma ao idioma da criança. Isso gera, no decorrer de nossa vida, o desejo de reencontrar tal experiência inaugural: o contato com o mundo sendo guiado pelo ressoar de nosso idioma com elementos daquele, estabelecendo assim uma relação subjetiva com os objetos. Desde a primeiríssima infância e no decorrer da vida procuramos objetos que deem expressão e articulem nosso idioma.

A partir da ligação do idioma da mãe com o do infante, tem-se a junção de uma lógica herdada com a intersubjetiva: o vínculo entre a lógica do que foi dado (da essência do próprio ser) com a lógica do outro. Ambas, lógicas não reveladas por processos representacionais e, antes que estes sejam possíveis no desenvolvimento da criança, “esta já tem conhecimento dos fundamentos de sua vida e, particularmente, da vida humana”. (BOLLAS, 1992b, p.338)

Este conhecimento, - o conhecido não- pensado - mesmo depois do infante ser capaz de formar pensamentos em seus objetos mentais, permanece presente, base de nossa vida, alicerce que nos guia em nossas relações e buscas no mundo. Trata-se de um tipo de conhecimento

fundado em nossas primeiras experiências de objetos: os primeiros sentidos na vida humana, sejam traumáticos ou generativos, não podem ser pensados.

Mais existencial, não representativo, o primeiro conhecimento se dá, como vimos falando, na relação com a mãe. Esta, sendo identificada menos como um objeto e sim como um processo, determinando experiências transformativas no *self* do filho. Esta primeira experiência subjetiva do infante com um objeto é definida por Bollas como “objeto transformacional”: este sendo “identificado experimentalmente como processos que alteram a experiência do *self*”. (BOLLAS, 1992c, p.28)

A mãe sendo experimentada como processo de transformação conduz à manutenção de formas de busca de objeto que perduram por toda a vida: o objeto sendo ansiado por sua função de transformação.

Seguindo Bollas (1992):

“[...]assim, na vida adulta, o que se procura não é possuir o objeto; melhor dizendo, o objeto é perseguido para que se renda a ele como um meio que altera o *self* onde o sujeito - como suplicante - sente-se agora como o receptor dos cuidados ambiente-somáticos identificados com as metamorfoses do *self*”.
 “A memória dessa primeira relação objetal manifesta-se na busca da pessoa por um objeto (uma pessoa, um lugar, um acontecimento, uma ideologia) que promete transformar o *self*”. (BOLLAS, 1992c, p.28-29)

Aqui nos reaproximamos do inicialmente apresentado: o encontro com um objeto da cultura, também considerado como objeto transformacional, possibilitador de uma experiência de alterações no *self*. Bollas (1992c, p.28-29) enfatiza tal encontro como possibilidade de oferta de um momento estético, quando o indivíduo sente uma comunicação profunda e subjetiva com um objeto, e aqui incluímos a relação de um espectador ou de um cinéfilo com um filme.

Sugiro que se pense que um profundo envolvimento pode se dar com um filme a partir do conhecido não-pensado: o afetamento que alcança aquele que assiste, dando-se inicialmente através de um contato existencial. As operações representacionais têm lugar posteriormente, após um primeiro momento em que a pessoa é abalada pela experiência, e “levada à certeza absoluta de que o espírito do objeto a envolveu e conviveu com ela em um encontro silencioso que desafia a representação”. (BOLLAS, 1992d, p.48)

Bollas (1992d) refere-se ainda a esse instante de atravessamento somato-psíquico de momento estético: este definido como uma cisão no tempo, cristalizado em um espaço onde um encontro íntimo envolve o sujeito e o objeto. Não sabemos quando seremos envolvidos por uma experiência estética. Assim, adentramos à sala de cinema sem saber se seremos ou não surpreendidos, visitados ou não pelo que Bollas (1992d, p.49) define como objeto sagrado, ou ainda pelo espírito do objeto. Se somos atravessados por tal surpresa, “induzidos pelo objeto, somos subitamente capturados em um cerco que é mais uma experiência do ser do que da mente, mais enraizada no envolvimento total do *self* do que objetificada através de um pensamento representativo ou abstrato”. (BOLLAS, 1992d, p.49)

O momento estético é, portanto, relacionado ao conhecido não-pensado e diante de uma reflexão sobre um filme, antes, se fomos capturados de um modo pré-verbal, é a vivência somato-psíquica o ponto inaugurador da tentativa de traduzir o indizível do que surpreende existencialmente em algo compartilhável.

Quando saímos da sala de cinema

Assim, tal ensaio se propõe, conjuntamente a reflexões sobre o Coringa, à construção de um pensamento sobre a relação com um objeto da

cultura, especificamente, um filme: por que meios nos relacionamos com ele - o quanto e de que modo somos afetados?

Apesar de criticado por alguns (o que não quer dizer que não tenham sido afetados), o filme *Coringa* se revelou atraente para grande parte dos espectadores; algo de sedução alcançando-os desde que se começa a relação com o filme e o personagem, quando se encontram frente à tela e que se prolonga logo ao sair do cinema. Uma atração é exercida de modo relevante sobre muitos: algo que conecta não apenas o idioma individual, mas ainda o coletivo. Territórios existenciais são atravessados por experiências-palavras que evocam a biografia de cada um, assim como por notícias do fora, a degradação da pólis: no caso, Gotham City. O fora - dimensões do social, para além do drama particular de *Coringa* e paradoxalmente, entretanto, com ele entrelaçados. E, apesar do excesso de causalidades (a gênese da loucura do personagem *Coringa* desenhada por vezes de modo exagerado, com riscos de deslizamento para uma excessiva linearidade) e das marcas hollywoodianas (por muitos criticadas); algo de político se insinua.

Grande número de pessoas ao saírem do cinema encontram-se possuídas por entusiasmo e excitação, atingidas que são por forças anímicas que seria preciso grafar com letras maiúsculas: Loucura, Trauma(s), Violência, A Mãe, O Inumano, Desamparo, Invisibilidade Social, Não-Pertencimento... E por aí vai: uma porção de palavras-paixões que arrebatam o sujeito-espectador ao alcançar seu idioma enquanto se dá o entrelaçamento de sua história pessoal com o que o espelho-tela vai desvelando. O filme ancorado na fragilidade-força do ator, que emprestou seu corpo-mente para a construção do personagem, suscitou um fascínio vivenciado de modo encarnado pelos que assistiam todos os excessos que o envolviam: a risada ensandecida, seu sofrimento que ultrapassava a capacidade do humano, o desamparo vivido de modo radical e em todas as

esferas, sua bela dança alucinada; enfim, o palhaço dilacerado de ponta a ponta em seu território interno e suas tentativas malogradas de humanização e laço social.

O poder evocativo do filme

Tarefa quase impossível que os vivos saibam avaliar as obras potentes dos vivos. (Virginia Woolf)

Tal captura do espectador pelo filme e pelo personagem principal pode ser definida como uma experiência estética: um momento estético, tal qual conceitualizado por Bollas (1992d) e conectado ao conhecido não-pensado. O espírito do objeto-filme lançando sua sombra sobre muitos dos que o assistiam. Dá-se de imediato uma forma de pensamento constituído através da experiência (não-representacional) com um objeto que possui uma faceta evocativa – transformadora e capaz de expandir o *self*. É o que Bollas (1998, p.18) assinala ao afirmar que não somente usamos os objetos, mas eles também nos usam: “o objeto aleatório tem sua própria integridade e sua capacidade de influir em nós”.

O filme *Coringa* tem sua particularidade específica, o que Bollas (1998) define como integridade e tem um potencial de surpresa e entrelaçamento do *self* com suas “propriedades” – desde a biografia do personagem em sua via-crúcis de abandono e busca de visibilidade, de sofrimentos medonhos, de sua reação exasperada de violência até a estrutura social de desigualdade, pobreza, de degradação do humano não apenas individual, mas ainda das massas esquecidas que, via destruição, buscam escuta e reconhecimento.

O que pretendo ressaltar é que não apenas nós projetamos nossos dramas, nossa novela pessoal de encontros e desencontros, mas que também o filme nos visita, imprimindo sua “materialidade” em nosso *self* com

potencial evocativo e transformador. Esse efeito de surpresa que nos alcança revela muito de nós, de nossa visão de mundo e da vida, mas se estamos abertos ao convite do objeto, somos influenciados pelo que o objeto-filme traz de mensagem veiculadora de seu caráter específico. Esclarecendo melhor com as palavras de Bollas (1998, p.22):

“A integridade estrutural de um objeto é parcialmente derivada de sua especificidade atômica e de seu uso potencial específico, de modo que quando o empregamos ele nos afeta de uma maneira congruente com seu caráter. Uma bicicleta é estruturalmente diferente de uma bola de basquete e o uso de cada uma proporciona uma experiência interior única”.

Mas como se dá o processo de relação do indivíduo com o filme? Como Bollas (1998) elenca as sucessivas experiências de *self* ocorridas a partir da seleção dos objetos? Isso porque consideramos, em acordo com Bollas (1998), que o mundo objetual é um grande articulador do idioma, um léxico para a experiência do *self*.

Aproveito para associar o que seriam os vários estágios da experiência do *self* derivadas do objeto, como o autor discrimina, com os possíveis passos vivenciados pelos espectadores de Coringa:

1. *Eu uso o objeto*: o espectador escolheu assistir ao filme em questão, selecionado a partir de seu desejo ou o encontro se deu por acaso, tendo se submetido a experiência por uma busca aleatória.
2. *Eu sou influído pelo objeto*: no momento de assistir ao filme, este através de sua integridade, pode transformar o espectador.
3. *Eu fico perdido em minha experiência do self*: não existe mais distinção entre o sujeito que assiste ao filme para realizar seu desejo e o sujeito que é tocado pelo objeto (em sua particularidade específica). Aqui o espectador encontra-se na terceira área da experiência do *self*. É um estado de indiferenciação: “o estado anterior de seu *self* e a simples integridade do objeto estão ambos “destruídos” na síntese da experiência do efeito mútuo”. (BOLLAS, 1998, p.19)

4. *Eu observo o self como um objeto*: após a experiência de “mistura” com o filme, em que o *self* foi alcançado (ressalto aqui seu *self* tocado principalmente pelo personagem Coringa e pela capacidade do ator de emprestar seu corpo-mente para ser usado), quando encontrava-se em um estado de uma espécie de apaixonamento; o sujeito emerge e reflete sobre o lugar onde esteve. É o que Bollas (1998) define como lugar do *self* complexo.

O presente sem porvir de Arthur Fleck: o fatídico

Vamos supor que este ensaio tenha como propósito acompanhar o movimento que se dá, do contato com um filme que evocou grande alvo-roço existencial, suscitando uma relação a partir de um afetamento via conhecido não-pensado. Nessa trajetória, após o emergir do inebriamento experienciado, dão-se condições para habitar o lugar do *self* complexo, o *self* que, lado a lado com a imaginação, agrega a afetos e sensibilidades, caso se aposses de epistemes e razões criativas, conhecimentos da ordem do representacional.

Assim, me aproximo neste final, de um pensamento sobre Arthur Fleck, que só em sua derradeira busca de captura de um rosto possível, se enuncia Coringa. É verdade que já venho discorrendo sobre o mesmo, mas agora, considerando que me debrucei o suficiente sobre a experiência estética, faço uso de meu próprio *self* complexo para a continuação da reflexão proposta.

Julguei como muito pertinente para o entendimento de Arthur Fleck e sua semi-vida a distinção entre fado e destino, conceitos apresentados por Bollas (1992e), autor que segue em minha companhia. Prossigamos em nossa empreitada...

Até o século XVII, fado e destino não se distinguiam, quando então destino ganha um significado mais positivo, relacionado ao potencial na vida de alguém: uma pessoa pode realizar seu próprio destino se é determinada, se é agressiva o suficiente. Segundo Bollas (1992e), a ideia de fado

que deriva do latim “*fatum*”, relacionado a oráculo e profecia, relaciona-se à cultura agrária, quando as pessoas dependiam de elementos externos a elas, das estações e do tempo.

Destino por sua vez, deriva do latim “*destinare*”, que significa segurar, tornar firme, está mais relacionada a ações do que às palavras. Bollas (1992e, p.47) então afirma que: “se fado surge das palavras dos deuses, destino é então um caminho pré-ordenado que o homem pode preencher”.

A transposição para a psicanálise se dá quando recebemos uma pessoa adoecida, com sintomas limitantes e sofrimentos de toda ordem e podemos dizer que ela está fadada. O sintoma é uma espécie de oráculo que pede decifração, por meio da descoberta de seu significado latente. Mas Bollas (1992e) adverte que, lado a lado com o fado, encontra-se um destino, algo mais próximo do movimento para o futuro através do uso do objeto (a transferência) do que da investigação da sintomatologia oracular.

Ampliando as noções de fado e destino, o psicanalista norte-americano, ressalta que o primeiro se refere à sensação de uma pessoa que não se apropriou de seu *self* verdadeiro, que não foi encontrado e, portanto, não pode ser transformado em experiência. É importante destacar que a pessoa fadada não vivenciou a realidade como favorável, daí não podendo realizar seu idioma. Como consequência, Bollas associa a ideia de fado ao conceito de falso *self* de Winnicott e de viver reativo.

Podemos desde já pensar em Arthur Fleck como alguém fadado, a realidade traumatizante impossibilitando movimento e futuros, o presente sem porvir, o repertório interno restrito a adoecimentos aprisionantes; vítima que foi de experiências fatídicas, estas definidas assim por sua imprevisibilidade, por estarem fora do controle do indivíduo. A consequência é a restrição da liberdade inconsciente e da criatividade psíquica.

No dizer de Netleton (2018)

“Ela (a pessoa) se sente impotente para influenciar sua própria vida; aprisionada pelos ecos opressivos do passado, o futuro lhe parece desprovido de esperança. O trauma inicial e, em particular, a perda do objeto primário podem impactar não só no uso futuro desse objeto, mas também, crucialmente, nas articulações do self em evolução. Isso traz um luto inconsciente pela perda de *selves* potenciais”. (NETLETON, 2018, p.46).

Fleck, quando vai em busca do pai, segue movido por um lampejo de esperança: mas em vão, o não reconhecimento o lança de volta à sua condenação de aprisionamento a um não - futuro. Outros movimentos são dessa ordem: o sonho em ser comediante, por exemplo, este também jogado por terra. Sem origem, como é possível o futuro? Restou-lhe o viver reativo atuado de modo radical: a violência, e a passagem ao ato devido a sua impossibilidade de elaboração e de criação de futuros. Nesse sentido, é muito interessante a colocação de Bollas (1992e) de que a psicanálise tem se preocupado com a memória e com o passado, e não com o que está por vir, com sonhos, esperanças. Dá-se, como ele sugere brilhantemente, um recalque de futuros.

É o que assistimos em Arthur Fleck-Coringa: um aprisionamento no passado, um presente absoluto, um presente sem porvir. Ele estava fadado e, assim, como seria possível pensar o porvir sem a rigidez dos desígnios?

No fundo e dentro de sua história é retratada a cidade destruída: massas enfurecidas, também elas sem futuro. O extremo de exclusão (em Fleck e nos despossuídos de Gotham City) reduzindo a vida dos indesejáveis à desumanização, à coisa, jogados em zona de não-existência, de não-movimento. As tentativas de ação manifestadas na revolta que se traduziu como busca enlouquecida por um mundo ao qual pertencer. Assiste-se ao colapso da vitalidade imaginária frente ao mundo que circula em voltas sem saída (sem destinação) sobre seu próprio abismo.

Em contraposição, retomemos à noção de destino, este que tem sentido de trajetória na vida de um indivíduo para a realização de seu potencial único, de seu idioma pessoal. Depende da liberdade possibilitada por bons cuidados, iniciados primordialmente pelos objetos primários, mas estendidos pelos objetos da cultura, pelas redes sociais e ações políticas de escuta dos cidadãos. Tal liberdade propiciará a busca de nosso destino, um lugar vivo para o futuro, fantasias e aspirações. Ser dono de seu destino é ter-se apropriado de um sentido de progressão e de trajetória.

Fleck, assim como os desamparados pelo poder público de Gotham City não tinham condições/lugar para sonhos e futuros: encenavam em vida pesadelos de fim e de catástrofe.

A afirmação da (não) vida através do negativo: o personagem Coringa

Não existe o louco. Existe a loucura como uma rede, tragicamente, entretanto, uma rede esburacada: desde os grandes ratos invadindo Gotham City, passando pelo mandato maternal, nomeando o filho: “Feliz”, as elites esmagando a possibilidade de se viver com dignidade, os diálogos nunca consumados, dadas as ocas palavras da assistente social, a invisibilidade imposta aos que vivem à margem, as palavras extraviadas que escapam à necessidade do atormentado, a não escuta. Não escuta que se funda como assassinato psíquico conduzido pelo encapsulamento enlouquecido da mãe até a busca do reconhecimento paterno e de todos que atravessavam seu caminho.

Arthur fora assassinado, desde sempre em sua solidão ensandecida, no extravio dos cuidados em todas as esferas. Não há mesmo proteção, apenas estilhaçamento dos laços, desde os domésticos, até os sociais. É um filme que trata do inumano, do que demole as fronteiras da existência: em uma das entrevistas com a assistente social, Arthur dissera que não existia,

em outro momento que não tinha nada a perder. A não existência banha as cenas, não apenas com o sangue derramado pelo protagonista, mas pela crueldade, pelo desumano desmascarado a nós, espectadores, presente nas redes que deveriam ser de cuidado, entretanto se apresentando estilhaçadas em radical desamparo. Não apenas Arthur desamparado, mas ainda as massas furiosas e incendiárias movidas pela miséria (concreta, simbólica). Também estes lutando para existir, pois só se existe pelo olhar do outro: é um filme que trata da não existência.

Encaminho a reflexão, auxiliada também por Pontalis (2000) em seu texto *L'affirmation négative*. Pontalis (2000) nomeia Bartleby: intratável¹. Bartleby, o escriturário, o personagem de Melville que apenas pronunciava: *I prefer not*, e vai se esvaindo, até a morte, nada recebe, nada deseja. Intratáveis são aqueles que não cedem ao seu desejo, mas também não cedem ao seu não-desejo, afirma Pontalis (2000). Seria suficiente dizer “não” uma só vez, mas Bartleby repete porque os outros não entendem sua recusa, zombam dele, se exasperam, se indignam e, siderados, se confessam vencidos. Não fazer, não dizer, não escrever, não explicar, não viver, não ter corpo, não existir – tudo isto talvez e deve-se permanecer indeterminado.

Realmente, como adverte Pontalis, Bartleby em sua imobilidade não se revela em resistência passiva, mas radical, imperativa e calma. O fundamental é que Pontalis vê em sua fórmula uma afirmativa. Mas afirma o quê? Também o narrador se debate, pede explicação: por quê? Bartleby também não sabe: “Eu não tenho nada de particular ou eu não prefiro nada de particular”.

¹ Considerações a partir de trabalho anterior (CESAR, 2009). Se refere ao Escrivão ou Bartleby, o Escriturário é um conto do escritor norte-americano Herman Melville. A história apareceu pela primeira vez, anonimamente, na revista americana Putnam's Magazine, dividida em duas partes. A primeira parte foi publicada em novembro de 1853, e concluída na publicação em dezembro do mesmo ano.

A invocação “Ah! Bartleby! Ah! Humanidade!” que surge no final do livro (Melville, 1986, p.1) será de resignação? Leva o lamento ao endereço de quem? Nós, humanos, reduzimos este infeliz ao abandono, deixamo-lo ao extremo de morrer de inanição, de se deixar morrer: ele teria algo de vida em si? Se Bartleby representa sozinho a humanidade em seu desamparo, é este nada de humanidade que pena em sobreviver num mundo inumano.

Vem à mente de Pontalis outra figura exemplo da afirmação negativa: Michael Kolhaas, herói de Heinrich von Kleist². Agita-se sem relaxar, porque não o escutam. Com violência, tenta fazer-se ouvir quando todos os recursos de linguagem, todos os recursos da lei, se esgotaram. Ele tenta tudo. Despossuído de seus bens, incendia vilas, povoados. Incendiário é o mundo inimigo a que ele consegue devotar e dedicar chamadas. Kolhaas não cessará de se queixar de que não mais será reconhecido seu direito e seu direito é o direito de existir. Ele não prefere. Ele quer absolutamente. Ele se obstina em destruir. Como Bartleby. Ele não diz “não”, mas atua. Assim lembrei-me de Arthur, também ele é um obstinado, desiste da humanidade, mas insiste em afirmar sua não existência, sua morte já acontecida: dedica à pseudo-humanidade a violência que lhe fora infligida.

Pontalis (2000) coloca Bartleby e Kolhaas assim lado a lado, um que se agita, outro imóvel - fúria e silêncio - e repete: os intratáveis, “uma legião de únicos - a vida que nos é imposta por eles, inaceitável”. Incluo aqui Arthur, agora Coringa, a única identidade possível. Os três exercerão em nós a fascinação de tratar de sua loucura - doce ou furiosa? Com seus frágeis meios, tentam curar uma angústia sem nome a fim de extrair de sua

² Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist (1777-1811), foi um poeta, romancista, dramaturgo e contista alemão. É conhecido por sua comédia O Jarro Quebrado, pela tragédia Pentesileia bem como por sua novela Michael Kohlhaas.

solidão infinita e loucura, esses refugos, alguma possibilidade de cuidado e humanização.

É fabuloso pensar que existe por trás de tantos não, seja na loucura doce, seja na furiosa, uma afirmação imperiosa e sempre, ainda, uma busca de escuta e reconhecimento. Por que afirmam através de estranhas formas de vida? Mas teriam caminhos por onde escapar se apenas espumas errantes se constituem fracassadas redes de cuidado? Inumanos seres!? Em alguns casos, conseguimos acompanhá-los, abrir janelas no só-tão, soltar asas presas, sedentas de voo. Não é este o caso de *Bartleby*, nem de *Kohlhaas*, nem de *Coringa*. Parece não haver promessa para eles, que defendem algo com heroísmo, será a vida ou a não-vida? Uns fazendo justiça, outro não fazendo concessões.

Coringa fascina, por vezes os loucos fascinam, quando esquecemos do terror que vivem: sua coreografia alucinada, seu corpo entre harmônico e espalhado lançando gestos em busca do que não vem, o menos mascarado de todos que, entretanto, cede como último recurso ao desejo materno: o rosto para sempre (in)feliz.

Fica-nos como pergunta final, ante a perplexidade e o fascínio frente sua louca dança: de onde foi possível com tamanha beleza um ator fazer o desamparo levitar? E mais: “...O que sucede com quem não é sopro de ninguém?” (SLOTERDIJK, 2003, p.21).

Referências

- BOLLAS, C. Uma teoria para o *self* verdadeiro. In: _____. *Forças de destino*. Rio de Janeiro: Imago, 1992a, p.19-35.
- _____. O conhecido não-pensado: primeiras considerações. In: _____. *A sombra do objeto*. Rio de Janeiro: Imago, 1992b, p.335-342.

_____. O objeto transformacional. In: _____. A sombra do objeto. Rio de Janeiro: Imago, 1992c, p.27-46.

_____. O espírito do objeto como a mão do destino. In: _____. A sombra do objeto. Rio de Janeiro: Imago, 1992d, p.47-59.

_____. A pulsão de destino. In: _____. Forças de destino. Rio de Janeiro: Imago, 1992e, p37-65.

_____. Aspectos da experiência do self. In: _____. Sendo um personagem. Rio de Janeiro: Revinter, 1998, p3-19.

_____. O momento freudiano. São Paulo: Roca, 2013.

CESAR, F.F. Asas presas no sótão. Aparecida do Norte: Ideias e Letras, 2009.

MELVILLE, H. Bartleby, o escriturário. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

NETTLETON, S. A metapsicologia de Christopher Bollas: uma introdução. São Paulo: Escuta, 2018.

PONTALIS, J.B. L'affirmation negative".In: La Traversée des Ombres. Paris: Gallimard, 2000.

SLOTERDIJK, P. Esferas I: Burbujas (microesferologia). Madrid: Editions Siruela, 2003.

Filmografia:

CORINGA (Joker). Direção Todd Phillips, produção Warner Bros, EUA, 2019, colorido, 2019, 2h:20 minutos.

Divertida mente: um olhar psicanalítico

Manuela Maria Montesi Menezes

Introdução

O filme *Divertida Mente* teve data de lançamento em junho de 2015, com direção de Peter Docter e Ronnie del Carmem. Trata-se de uma produção americana da Disney Pixar, classificada como gênero comédia de animação, que alcançou enorme sucesso de público e crítica, com diversas premiações, como o Oscar de melhor filme de animação pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, com sede em Los Angeles.

O eixo dramático do filme gira em torno da mente de uma menina chamada Riley, com 11 anos de idade, e através de sua história somos levados a acompanhar todas as nuances e conflitos de sua vida, desde a infância até a pré-adolescência, com todo o seu desenvolvimento em potencial.

A história se desenvolve com a demonstração de diversas emoções, em seus mais variados estágios, situações de conflito, vida real se contrapondo ao mundo interno, sendo fácil observar que não se trata apenas de um filme de animação sob o gênero comédia, havendo ali um enredo que instiga profundas reflexões, com fortes elementos dramáticos, situações de terror e suspense, como a própria vida humana nos apresenta.

A sequência de cenas com as inúmeras expressões dos personagens, somada ao excelente roteiro, fazem do filme um extraordinário aprendizado para crianças e adultos, a partir do qual constata-se um turbilhão de conflitos intensos e problemas relacionados à vida familiar e social.

A proposta do presente ensaio é transportar as questões observadas no filme e fazer uma análise a partir de uma leitura psicanalítica sob o viés dos fundamentos teóricos de D. W. Winnicott, os quais desdobram-se em questões inerentes ao estudo sobre a natureza humana.

Winnicott foi um pediatra e psicanalista nascido na Inglaterra, considerado inovador e atual, que se dedicou ao estudo do ser humano com enfoque no desenvolvimento emocional infantil e na compreensão e tratamento de patologias relacionadas aos aspectos mais primitivos do ser. Em seus estudos analisou também as influências da cultura e a vida social na formação da personalidade. Sua teoria busca o entendimento da vida humana desde antes do nascimento, passando pelas diversas fases da infância e atribuindo valor ao ambiente cultural e social do indivíduo.

Segundo o autor, para analisar a infância é necessário analisar os pais e o ambiente em que a criança vive como um todo – avós, professores, amigos - pois todos esses elementos influenciam na vida psíquica de um ser humano.

Registra-se que é impossível abordar toda a teoria de Winnicott em um único ensaio ou em uma análise de um só filme, mas o objetivo é também o de despertar a curiosidade científica do leitor para assistir ao filme e ser motivado a interessar-se pela teoria winnicottiana.

Podemos associar, por exemplo, as ideias do psicanalista inglês com os acontecimentos apresentados no filme, onde podemos perceber, tanto neste como nos escritos de Winnicott, que um diálogo com a mãe, uma simples explanação, um olhar do pai, uma mudança para outra localidade ou até a simples mudança de residência podem desencadear repercussões enormes na vida psíquica de uma criança, deixando marcas, traumas, que podem vir a pulsar no interior do ser humano por toda uma existência.

No presente ensaio buscou-se identificar as cenas, separá-las e analisá-las de acordo com a teoria winnicottiana. Neste sentido, a opção foi dividir o presente trabalho em tópicos, de modo a facilitar o entendimento.

Primeira Cena: O início da vida

A primeira cena do filme mostra Riley no colo dos pais. Eles estão olhando-a com ternura e expressando palavras de felicitações e boas-vindas à recém-nascida. Esta cena é uma das mais significativas do filme, onde se dá início ao surgimento de sensações que, com o desenvolvimento do bebê, vão se transformando em emoções mais elaboradas.

Após um breve sorriso de Riley ao ouvir a terna voz dos pais, há a cena do choro como ato instantâneo, o que demonstra um misto de sentimentos, uma complexidade própria da natureza humana que se perpetuará por toda a vida.

Esta cena reflete as primeiras semanas de vida de um ser humano que, comparada ao tempo de uma vida inteira é pequeno, mas é um período extremamente importante, que pode ser determinante para a vida emocional saudável de uma pessoa.

O psicanalista Masud Khan, no prefácio de um dos livros de Winnicott (1958/2000, p.40) relembra uma fala do psicanalista inglês: “Não existe isso que chamam de bebê [...] sempre que vemos um bebê vemos também um cuidado materno...”. O início da vida do bebê se dá a partir de um estado de indiferenciação com a mãe, e sua fragilidade física e psíquica o colocam numa posição de dependência com o ambiente estritamente necessário para sua sobrevivência e seu vir-a-ser.

Nesta fase, o papel desempenhado pela figura paterna, materna e pelo ambiente são vitais. Os cuidados essenciais vão além das necessidades de sobrevivência física, são também os elementos da comunicação não verbal, como o olhar, a forma de segurar o bebê, a satisfação das necessidades

corporais e vão imprimindo no bebê o sentimento de segurança necessário para viver a sustentação de sua existência.

Este é um período em que o bebê está em estado de dependência absoluta e para a figura materna conseguir satisfazê-lo terá que regredir a um estado de identificação com as necessidades do mesmo. Este é o estado da mãe frente às necessidades do bebê e ao qual Winnicott denominou de “preocupação materna primária”.

Segundo Winnicott (1958/2000, p.404), juntamente com uma mãe devotada

...o fornecimento de um ambiente suficientemente bom na fase mais primitiva capacita o bebê a começar a existir, a ter experiências, a constituir um ego pessoal, a dominar os instintos e a defrontar-se com todas as dificuldades inerentes à vida.

Nas cenas seguintes, nas quais Riley já é uma pré-adolescente de 11 anos de idade, podemos constatar os conflitos internos típicos deste momento da vida, e percebe-se o quão importante é o ambiente encontrado e vivenciado nos primeiros estágios de vida.

Apesar de todos os dramas existenciais inerentes à fase pré-adolescente, o que prevalece como alicerce psíquico é a confiança e a segurança oferecidas pelo ambiente. Para Winnicott (1958/2000, p.399), o ambiente suficientemente bom é aquele que “possibilita ao bebê alcançar, a cada etapa, as satisfações, ansiedades e conflitos inatos e pertinentes.” Neste período e nas situações de conflito apresentados no filme, Riley relembra os momentos bons que vivenciou com os pais, lembranças vindas a cada momento de dificuldade que vai surgindo. Com isso, Riley não deixa de sentir e vivenciar experiências difíceis, mas possui o alicerce da segurança na figura dos pais com estes oferecendo o acolhimento de suas necessidades.

Segunda Cena – Infância

Riley vivencia a infância, onde o filme nos mostra que foi um período marcado por brincadeiras, enfatizando o lado alegre e divertido desta fase. Onocko-Campos (2018, p.37) tenta resumir a função vital do brincar infantil como a:

percepção do eu e do não-eu, elaboração das angústias de separação, estabelecimento de potencialidades criativas e – pelo mesmo motivo - abrigo da esperança. Abrigo da esperança. Mas, também: elaboração das frustrações, sublimação e deslocamento da agressividade, tentativas de reconhecer e manejar a raiva.

O brincar proporciona o interjogo entre a realidade psíquica e a realidade externa, sendo fundamental para o desenvolvimento psíquico saudável, bem como para o desenvolvimento das relações grupais e sociais.

Registra-se uma cena no filme em que Riley está brincando de correr, empurrando um carrinho e, de repente, ela para, apresentando a reação e expressão do medo de cair. O medo passa, a expressão de alegria retorna, mas Riley cai. Com a queda, há o sentimento de dor. Na cena seguinte, a figura paterna aparece e eles vão jantar. Nesta cena do jantar, os pais oferecem brócolis para Riley, que olha com rejeição (sente nojo da leguminosa). Os pais, percebendo a expressão da filha, adotam a postura de repudiá-la, deixando-a sem sobremesa, fato motivador de uma sensação e explosão de raiva.

Esta sequência específica do filme ilustra claramente o que Winnicott nos ensina sobre a primeira infância como momento do aparecimento e da estruturação de todas as emoções e suas manifestações. É principalmente através do brincar que as emoções vão poder ser cuidadas e

elaboradas. Winnicott dizia que o brincar por si só tem a função terapêutica. O brincar está a serviço da comunicação consigo mesmo e com o outro.

Apesar de brincar ser, por si só terapêutico e essencialmente criativo, não são todas as crianças que conseguem brincar, pois esta capacidade também depende de um ambiente facilitador. Winnicott (1971/1975) divide o brincar infantil em três estágios: 1) O brincar na presença do outro, onde o adulto brinca pela criança (cena do filme que o pai da Riley balbucia para ela); 2) O brincar com o outro; 3) Brincar só.

É no brincar que sentimentos como ódio, raiva, agressividade e reparação poderão ser experimentados e elaborados pela criança. Sem a possibilidade de brincar, as crianças poderão vir a apresentar o que Winnicott denomina tendência antissocial, assim como desenvolver outras patologias.

Terceira Cena – Objetos e Fenômenos Transicionais

No filme, há um personagem que tem as características chamadas por Winnicott (1971/1975) de objeto transicional. O personagem é um urso de pelúcia denominado Bing Bong.

Antes de sairmos da infância e adentrarmos no mundo da latência há algo que acontece com a maioria das crianças e faz parte do desenvolvimento, mas na grande maioria das vezes os pais não conseguem compreender e explicar, mas que foi objeto de estudo de Winnicott (1971/1975): *os objetos e fenômenos transicionais*. Mota (2018, p.237) nos explica que “o objeto transicional tem o enigmático poder de deixar as crianças seguras, por ocuparem um lugar na experiência que é sentida pela criança, como uma experiência entre o EU e o mundo”.

Esta é a função do objeto transicional para Winnicott. Trata-se de um objeto criado, imaginado, produzido pela criança que representa a

transição, do bebê ou criança, do estado em que está fundido com a mãe para um estado de relação com ela. O bebê precisa criar esta área intermediária onde ele vai crescendo e se desenvolvendo, onde ele é e não é a mãe. A criança começa a experimentar o mundo externo, mas ainda sentido como SEU. Trata-se da primeira posse de um objeto NÃO EU.

Cada criança elege seu fenômeno ou objeto transicional. O objeto precisa ser criado exclusivamente pela criança (como exemplo: o polegar, um balbucio, um cobertor, bicho de pelúcia, etc.). Com o tempo, conforme a relação passa a ser de objeto para o uso deste mesmo objeto, onde o mundo externo vai adentrando, sendo percebido e sentido, assim, o objeto transicional vai perdendo a sua importância e, por não ser um objeto internalizado e nem perdido, ele é “relegado ao limbo”.

No filme, o personagem Bing Bong vai desaparecendo aos poucos. Riley não fica triste, nem depressiva com este fato. Bing Bong fez o seu papel de transição do mundo interno para o externo, de mãe/EU para mãe /NÃO EU, entre o que é subjetivo para o que é objetivamente percebido, entre realidade psíquica e mundo externo. E então, pouco a pouco, foi sendo descatexizado. Não é esquecido, nem lamentado, apenas perde o seu sentido.

A personagem Riley cresce. A vivência de novas experiências e desafios aparecem, novos conflitos e angústias surgem. E mais um fenômeno da natureza humana se impõe: a adolescência. Winnicott nos ajuda a entendê-lo com alguns conceitos teóricos bem pertinentes, que serão analisados nos próximos tópicos.

Quarta cena: Latência

Após diversas vivências, o mundo de Riley repentinamente fica cinza. “Divertida Mente”, neste estágio do filme, poderia ser intitulado “Sofrida Mente”. O cenário literalmente escurece, demonstrando um clima frio,

triste. Na cena, há a mudança de residência, sendo que a localidade da nova morada é em outra cidade. Com isto, há a perda dos antigos amigos e de tudo que Riley gosta e se identifica. Um mundo de transformações recai sobre Riley, sobre seu mundo interno e externo.

Nesta fase de latência, ou pré-adolescência, o indivíduo saudável já consegue discernir entre o que está dentro de si e o que está fora de si, entre o que é real e fantasia. Já tem capacidade de sentir culpa. Mas ao mesmo tempo é um indivíduo imaturo, que depende de um ambiente bom, ou seja, um ambiente que possa ser usado por ele de forma positiva ou negativa, e que precisa sobreviver aos ataques e continuar inteiro.

Como exemplo da explanação acima, cita-se o trecho do filme quando Riley, com 11 anos, conhece a nova casa ou tenta participar do seu esporte preferido (hóquei no gelo) em sua nova cidade. O que sente é uma grande frustração e inadequação. Diante destas terríveis sensações vem um sentimento enorme de raiva e revolta, levando-a a pegar o cartão de crédito de sua mãe. Neste momento, mesmo os pais estando mais distantes, quando percebem o retraimento da filha, são compreensivos, afetivos e carinhosos, oferecendo um ambiente estável. Riley experimenta seus impulsos destrutivos sem sofrer retaliação do ambiente.

Winnicott (1958/2000) traz algo novo no entendimento de determinados comportamentos, como o roubo ou outras atitudes antissociais mais sérias. Ele diz “que na base da tendência antissocial existe uma experiência boa que foi perdida” (p.415). E, mais além, nos esclarece que o indivíduo quando rouba, “não está em busca do objeto roubado, mas da mãe sobre o qual ele tem direitos” (p.411).

No filme, Riley se sente sem esperança com a vida e, como defesa, se retrai, fechando-se no quarto. E, em uma atitude mais drástica, pega o cartão de crédito da mãe e foge. Aparentemente, nos faz crer ser um comportamento de rebeldia, de agressividade, insatisfação, mas o que está por

trás desta atitude antissocial é um apelo ao ambiente, para ser acolhida e compreendida na sua inadequação. Estes comportamentos fazem parte de um processo de crescimento que podem levar um tempo para serem compreendidos, pois a capacidade de discernimento do bom e do mau, amor e ódio, acontecem dentro de um processo que envolve sofrimento até chegar ao amadurecimento.

O ambiente de Riley era um ambiente facilitador, que acolhia suas angústias e frustrações, onde os pais permaneciam juntos da filha. Mas a adolescência é uma nova fase marcada pela imaturidade, idas e vindas do crescimento. E nesta fase, por experimentar novos desafios, o adolescente pode exceder e chegar a cometer uma sequência de comportamentos antissociais, buscando o retorno das experiências boas que ela tem a sensação de terem sido perdidas como aconteceu com Riley.

Há o fato de que a família não voltará a residir na cidade anterior à mudança, os antigos amigos não retornarão à sua vida e convivência, mas, apesar do enorme sentimento de perda, o que deve prevalecer é a esperança de um resgate, de uma reparação que, conseqüentemente trará um sentimento de responsabilidade e sentido para com a vida.

Neste momento é necessário refletirmos sobre o papel do pai. Winnicott é conhecido como um autor que trouxe diversas contribuições teóricas acerca da valorização da mãe, teorizou a relação entre mãe/filho e todo o desdobramento da vida a partir do que acontece no início de vida dos bebês e suas mães. Isso não quer dizer que Winnicott não se referiu ao pai ou lhe deu menor importância.

Reportando-se ao filme, no momento em que Riley vivencia conflitos e confusões internas, a figura paterna se faz presente, tentando ajudá-la através de conversas, mantendo-se junto à mãe, transmitindo para a filha a segurança de um casal consolidado no amor, sólido. A atitude do pai transmite autoridade e busca resgatar a filha para a realidade e para as

situações boas que ela pode desfrutar nesta fase da vida, ajudando-a a organizar as experiências desta fase difícil.

Onocko-Campos (2018) afirma que na obra winnicottiana o papel do pai é o de permitir o trabalho de reparação através da sua postura rigorosa, severa e forte ao mesmo tempo em que é amoroso e justo. A autoridade paterna é o que coloca um limite ao comportamento impulsivo e à atuação de ideias da criança e do adolescente.

Isto se dá através de uma família que se mantém coesa, firme, sólida, transmitindo, assim, a confiança e segurança necessárias à pré-adolescente. Assim a espontaneidade não se perde e os impulsos destrutivos e amorosos podem ser vividos e elaborados.

Quinta cena - Tristeza e Elaboração

Viver os impulsos destrutivos e amorosos não é tão simples assim. Além disso, para o pré-adolescente é mais complicado elaborá-los. Juntamente com todas estas situações emocionais, o pré-adolescente ainda vive uma explosão de hormônios e mudanças corporais inerentes ao crescimento. Vamos nos deter às transformações sob o nível emocional, que já é bastante complexo.

No filme, o momento é bem retratado quando a tristeza assume o comando da vida da Riley. A pré-adolescente foge de casa e vive internamente o conflito entre ficar com os pais, seguir seus exemplos ou, desafiadoramente, tentar buscar e estabelecer sua identidade pessoal, como se fosse impossível viver estas experiências conjuntamente. O sentimento de perda e culpa, a diferenciação entre ela e os pais, é vivido como um luto. Seu semblante, enquanto caminha de casa em direção ao ônibus que irá transportá-la em fuga, é de profunda tristeza. É realmente a tristeza que está neste momento ditando as regras, assumindo o comando da vida psíquica e emocional. Esta fase, aparentemente ruim, é de extrema

importância para que Riley possa elaborar, em crise, todos os conflitos inerentes a esta fase.

Abram (2000) explica que na teoria winnicottiana a depressão é entendida dentro de um vasto espectro, tendo em uma ponta “a depressão como um sinal de realização que faz parte do desenvolvimento emocional normal e, na outra, uma desordem patológica e afetiva que está associada à interrupção do desenvolvimento emocional” (ABRAM, 2000, p.111).

Podemos supor que Riley experimenta a depressão saudável, que se caracteriza como a tristeza por todo o conflito interno relacionado aos sentimentos ambíguos em relação aos pais (amor e ódio), a perda dos amigos de infância e a falta de satisfação dos desejos. Nesta cena a personagem Alegria recorda os momentos bons e significativos através de bolas que surgem na sua mão, mas a personagem Alegria não consegue ter o sentimento de alegria e, sim, o sentimento de perda e de culpa. Essa conscientização faz a personagem Alegria ter a percepção de que a personagem Tristeza precisa assumir o comando da crise emocional.

É a partir da conscientização destes sentimentos (perda e culpa) que o pré-adolescente consegue aceitar as responsabilidades e alcançar o que Winnicott chamou de “*status unitário*”. O indivíduo passa a ser uma pessoa que está por sua própria conta.

Quando Riley está no interior do ônibus, sentada, mostra-se pensativa, recordando sua infância e consegue ter a tomada de consciência de que pode estar junto de seus pais, mas com identidade própria e que seus sentimentos de culpa e perda podem ser vividos de forma saudável. Assim, Riley retorna para casa, junto ao convívio familiar, a fim de reencontrar a segurança perdida no ambiente que verdadeiramente pode oferecer isto de maneira suficientemente boa.

Última cena – Capacidade de estar só

Riley volta para casa, onde reencontra os pais que, de forma afetiva, sem críticas ou questionamentos, abraçam Riley e acolhem as angústias da filha. Nesta cena, o pai se aproxima do sofrimento da filha através do diálogo, explanando as suas próprias dificuldades internas e sofrimentos com relação às mudanças sofridas por todos, demonstrando uma identificação familiar frente a fase difícil de grandes transformações emocionais vividas por todos. Ato contínuo, Riley consegue falar sobre seus sofrimentos, a vontade de voltar à cidade de origem, o desejo de não ter perdas. Neste momento Riley se sente reconfortada e segura e os novos núcleos, retratados na animação como ilhas, começam a ser construídas novamente.

Ocorre que, para chegar neste momento, no qual a vida psíquica está mais fortalecida e podem começar a recorrer às experiências culturais, houve o momento de isolamento, o qual é extremamente importante ser vivenciado pelo adolescente e respeitado pelo ambiente. Neste sentido, Winnicott (1965/1983, p.173) aponta que a “preservação do isolamento pessoal é parte da procura de uma identidade, e para o estabelecimento de uma técnica pessoal de comunicação que não leva à violação do *self* central”.

Riley relembra várias situações infantis vividas juntamente com os pais. As situações e acontecimentos de experiências gratificantes e fortalecedoras dão base para a nova fase, ou seja, como um filme, as experiências vividas nos estágios primitivos de sua existência é que vão dar o tom da experiência cultural.

Mais uma vez aparece a importância da vivência de experiências de segurança e confiança vividas pelo bebê em seu ambiente. Neste sentido, a adolescência é uma fase de revivência destas experiências de forma mais

ampliada. É o momento em que o que foi vivido de forma positiva ou negativa vai ser ou não integrado adequadamente.

O filme é uma ida e vinda entre infância e o momento atual, a busca de significado do agora no que foi vivido no passado, na relação criança e família. É neste espaço potencial que se estabelece novamente agora entre indivíduo e sociedade que o viver independente e criativo pode surgir.

Riley consegue se reestruturar. Podemos dizer que ela pôde viver a experiência de dependência absoluta com sua mãe, experienciou os fenômenos transicionais (EU-NÃO EU), brincou muito, se entristeceu, se angustiou e se frustrou pelas perdas, podendo ser consideradas, todas essas experiências, como elemento saudável para Riley, pois há, no processo, a busca da descoberta de uma identidade própria.

As novas ilhas de Riley que vão se formando têm a ver com a soma das experiências culturais vividas, suas tradições herdadas, experiência fundante do “estar com” para o “estar só”, o direito à cultura, literatura, poesia e criação. Tudo isto dá o tom da maturidade, do crescimento e amadurecimento que nós seres humanos também passamos para alcançar o estágio de uma realidade compartilhada, de poder viver criativamente. Estamos vivos, somos nós mesmos.

Conclusão

Tentei, através deste trabalho, explorar alguns pontos da teoria winnicottiana, refletindo e analisando o filme *Divertida Mente* através do entendimento humano por este viés da Psicanálise.

A partir das elucidações apresentadas neste breve ensaio, é fundamental ressaltar que há muito mais a ser aprofundado caso o interesse do leitor se dirija a uma maior compreensão da obra de Donald Winnicott: uma teoria embasada nas relações humanas, nas experiências culturais,

que tenta compreender e cuidar das doenças psíquicas, mas que principalmente entende o humano na busca pela saúde.

É neste universo humano, paradoxal e complexo, que também se faz o filme *Divertida Mente*, muito bem elaborado dentro do que se propõe transmitir, e que se afina intimamente com o que se destina o profundo olhar psicanalítico.

Referências

ABRAM, J. (1996). *A linguagem de Winnicott: dicionário das palavras e expressões utilizadas por Donald W. Winnicott*. Rio de Janeiro: Revinter, 2000.

MOTA, A. O. (2018) *A estética dos bebês e o direito à cultura*. Revista Cult, Edição 237, p.28-31.

ONOCKO-CAMPOS, R. T. (2018). *Leituras de Winnicott*. Revista Cult, Edição 237, p.36-39.

WINNICOTT, D. W. (1958). *Da pediatria à psicanálise: obras escolhidas*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

_____. (1965). *O ambiente e os processos de maturação: Estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional*. Porto Alegre: artes médicas. 1983.

_____. (1971). *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. (1986). *Tudo começa em casa*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Filmografia

DIVERTIDA MENTE. Direção: Peter Docter. Wall Disney Pictures; Pixar Animation Studios, EUA, colorido, 2015, 94 minutos.

Anima, animus e paixão: uma reflexão sobre o filme “A mulher invisível”

Hellen Macias Dias

Tema e conceitos

Nos diferentes tipos de artes estamos sempre encontrando respostas da psique humana demonstrando elementos das diversas formas das vivências psicológicas. Este texto vem com a intenção de compreender uma das vivências mais questionadas na humanidade: a paixão e o amor romântico, ademais, refletir sobre o amor não correspondido, e claro, a possibilidade de um novo amor.

No momento em que vivemos, em que homens e mulheres querem conhecer-se profundamente e entender melhor seus processos e sentimentos para desenvolver-se como pessoa, essa proposta vem para esclarecer e auxiliar o leitor neste encontro com sua alma e entender onde realmente está “sua cara metade”.

Para ilustrar, é cabível considerar o sofrimento de Pedro, personagem interpretado pelo ator Selton Mello no filme de longa-metragem “A mulher invisível”, de 2008, para discorrer essa vivência, tentar compreendê-la e, quem sabe, buscar saídas positivas para as relações amorosas e conjugais, e para novos encontros mais satisfatórios. Destarte, faz-se uso da teoria de Carl Gustav Jung para entender tal processo. Portanto, para refletirmos sobre esse filme é importante ressaltar, resumidamente, alguns conceitos dessa teoria.

Para Carl Gustav Jung, o inconsciente é tudo que está além da consciência, mas é acessível ao ego. O inconsciente é, para ele, dividido em uma

camada superficial que será nomeado como inconsciente pessoal, formada por conteúdos ligados à história de cada indivíduo. Mais profundamente existe outra camada denominada inconsciente coletivo, que se refere aos padrões não individuais, às bases instintivas da raça humana. Essa camada nunca esteve na consciência dos indivíduos e refletem os processos arquetípicos.

Para Jung, os arquétipos são padrões de funcionamento das reações próprias do ser humano, tudo que funciona instintivamente e espontaneamente. Só se percebe o arquétipo quando ele se manifesta, é aquilo que antes de viver teve a possibilidade de vir a ser. Importante ressaltar que o arquétipo é sempre polar, tem dois lados, está na base do inconsciente coletivo, sendo formas vazias preenchidas pela própria pessoa.

Arquétipo é um conceito que existe a partir da percepção do indivíduo, temas vivenciados pela humanidade e repetidos nos mitos, literatura universal, aparecem em fantasias, sonhos, imagens. São entidades não passíveis de se conhecer completamente, são representações inesgotáveis percebidas e compreendidas em comportamentos externos, em especial, aqueles que são vividos universalmente como nascimento, puberdade, casamento, maternidade, morte, separação etc. São também observáveis na relação com a vida psíquica revelando-se por meio de figuras como a anima, animus, sombra, persona e outros mais.

Fazendo o uso da ideia de Grinberg (1997), cabe refletir sobre a persona, que é um arquétipo, aquela parte que representa a “nossa cara”, aquela versão que cada indivíduo quer mostrar para o mundo. A persona está ligada à cultura, é a expressão do que se acredita ser e o que se quer que outras pessoas pensem, é a adaptação do indivíduo àquilo que é social, às respostas e à forma de se adaptar e relacionar ao mundo.

A sombra é a instância da personalidade que está em oposto a persona, está do lado escuro da psique, mais primitivo e menos desenvolvido.

É parte do inconsciente mais próxima da consciência, muitas vezes aparecem nos sonhos como mensagens do inconsciente para o consciente.

Benedito afirma que o estado projeção indica um processo psicológico. O indivíduo transfere e inclui em outros conteúdos que sejam fundamentalmente de sua pertinência. “O indivíduo que não consegue tomar para si aquilo que constitui parte de seu mundo interno, fica perdido de si mesmo (BENEDITO, 1997).

Para Jung (1986), a Anima e o Animus têm início nas primárias relações do indivíduo com seus pais, a menina com a identificação parcial com seu pai e o menino com sua mãe. Estes arquétipos não se constelam de forma separada ou indiscriminada, assim como outras vivências psicológicas.

O uso que Jung faz dos conceitos de anima e animus pode ser compreendido se os considerarmos como estruturas ou capacidades arquetípicas. Como é um arquétipo, reage involuntariamente, pois se trata da natureza compensatória do inconsciente, é porta voz da função compensatória (função existente para que o estado psicológico fique equilibrado, consciente com inconsciente). Assim, sempre que estiver inconsciente será projetado.

Quando atuam de maneira positiva, os resultados são sempre atividades criativas, inspirando muitas vezes grandes ideias para ciências, artes, como um movimento revolucionário. Como são polares podemos vê-los positiva e negativamente. Por exemplo: a anima quando desenvolvida positivamente se expressa por meio da sensibilidade, ternura, paciência, representando sua própria criatividade. Já quando atua negativamente, podemos perceber uma vaidade exagerada, muitas alterações de humor, explosões emocionais, caprichos. O animus positivo na mulher se expressa por meio de uma criatividade desenvolvida, funcionando como mediador entre a consciência e o inconsciente, conferindo sensação de

autoconfiança e força intelectual; negativamente, o animus se manifesta em uma mulher retórica, rígida e que se apresenta em autoritarismo em suas opiniões.

Benedito (1996), afirma que os arquétipos da anima e do animus são os principais responsáveis pelos relacionamentos amorosos, sendo através deles que normalmente as pessoas escolhem seus parceiros e atuam durante suas relações. Conhecendo esses conceitos, vamos refletir e teorizar, sob a luz da psicologia junguiana, uma das mais intensas vivências dos seres humanos, invejadas pelos deuses do Olimpo e geradora de conflitos e guerras: A paixão. Nas próximas páginas, discutiremos o que faz o com que esse sentimento aconteça e porque às vezes tem um caminho satisfatório e feliz e outras vezes só dor e frustração.

A paixão de Pedro

*“Eu sou o que você é.
Sou solidão em busca de companhia,
carinho em busca de afeto,
sou uma mulher em busca de um marido,
um pai para meus filhos, alguém que queira amar,
construir, trabalhar, viver em paz,
longe das loucuras desse mundo.
Eu quero alguém para dividir a loucura que é viver.”*
Amanda e Pedro – Filme: A mulher invisível.

Sanford (1987), cita a questão que nós, homens e mulheres, imaginamos que pensamos e respondemos como se fossemos apenas mulheres ou homens, mas o psicológico atua de forma andrógena, pois animus e anima estão o tempo todo atuantes. No filme “A mulher invisível”, percebemos isso durante todo seu enredo.

A projeção do animus e da anima indica o processo psicológico de estranhamento no qual o sujeito, na relação com o objeto, transfere e inclui no próprio objeto conteúdos que sejam fundamentalmente de sua pertinência: “uma parte minha no outro”.

Para Benedito (1997), anima ou animus frequentemente manifestam-se como projeções sobre um homem ou uma mulher concretamente; então podem desencadear atração entre os sexos, porque carregam a semente de uma compreensão do sexo oposto ou de uma comunicação com ele. Por meio da projeção, o homem e a mulher podem se reconhecer e serem atraídos um pelo outro.

Se tanto o homem quanto a mulher projetam suas imagens positivas um sobre o outro simultaneamente, temos aquele estado, aparentemente perfeito, de relacionamento conhecido como estarem os dois apaixonados, um estado de fascinação recíproca. Os dois declaram, então, “apaixonados um pelo outro” e se acham firmemente convencidos de que agora encontram o relacionamento máximo. (SANFORD, 1987, p.26)

No momento do encontro os parceiros parecem buscar uma igualdade, o que caracteriza uma espécie singular de vinculação psicológica em que não há uma diferenciação eu-outro, sujeito-objeto, sendo este um fenômeno inconsciente.

Observe esse diálogo das personagens Pedro e Marina:

- “- Como você pode fazer isso comigo?
- Como é que você não via que eu fazia isso com você?
- Eu não estou te reconhecendo, Marina.
- Você olhava para mim e só via o que queria ver.
- Há seis anos eu vivo para você.
- Você vive o seu sonho de vida perfeita. Não tem lugar pra nada que não se encaixe nele. Eu me sentia só, como se o que eu fizesse não importasse, como se eu fosse invisível.”

Na primeira parte do filme podemos verificar o quanto, durante a paixão, a alma de Pedro está totalmente projetada, há perda da consciência e ele vive “uma embriaguez” de felicidade e completude. A alma se torna a “rainha” da sua vida, a perfeição. Para Jung, esse fascínio que leva a pessoa para esse estado, não depende de apenas uma única pessoa, o outro deve também estar disponível a esse encontro. Mas a disposição é inconsciente, senão não reflete o mesmo sentimento. Esse sentimento, fascínio, é um fenômeno compulsivo, desprovido de motivação consciente.

Quantas vezes encontramos pessoas que vivenciam relacionamento após relacionamento, e se questionam, “porque encontro sempre pessoas da mesma forma”, ou “estávamos tão bem e acabou tudo de repente”. Dessa forma, podemos descrever que essa pessoa está tomada, possuída¹, animicamente ela realmente não está vendo suas escolhas projetivas; e nem o outro que está se envolvendo, não vê as consignas e necessidades oferecidas pelo outro diariamente.

Pedro, o personagem do ator Selton Mello, não é capaz de integrar as suas raízes, assim não foi capaz de reconhecer o arquétipo, neste caso sua alma, projetando para fora a sua própria salvação; a felicidade está no outro, nesse caso, na ex-mulher. Com a separação ele vive uma jornada de busca intensa de encontrar um resgate, um outro, para novamente projetar sua salvação, a atuação de Carlos, personagem do ator Vlademir Brichta, como melhor amigo e que tenta a de todas as formas restaurar seu amigo, porém sem sucesso. Na verdade, podemos perceber que Pedro,

¹“Possessão: termo utilizado para descrever uma situação na qual o ego foi tomado por um complexo, ficando privado de de sua vontade e liberdade de escolha. [...] Complexo. Conjunto carregado de energia e, portanto, com forte coloração afetiva, formado por associações, ou seja, imagens, percepções, ideias e fantasias encadeadas e agrupadas ao redor de um núcleo (arquétipo). Tendo atividade autônoma, independente da vontade e do ego, o complexo, de acordo com Jung, funciona como a via régia para o inconsciente e age como o arquiteto dos sonhos. Existem na personalidade vários complexos que se inter-relacionam.” (GRINBERG, 1997, p.230)

está tão tomado por esse complexo que a única alternativa é um longo período de depressão.

“O indivíduo que não consegue tomar para si aquilo que constitui parte de seu mundo interno, fica perdido de si mesmo, buscando achar-se no outro.” (BENEDITO, 1996).

Em um certo momento dessa escuridão, desse momento de estar “mergulhado em si mesmo”, ele começa a escrever cartas. A frase: “Marina, eu não te vi porque você nunca existiu”, surge como algo que assume um encontro consigo mesmo, dando início ao principal trecho deste filme, dá vida à Amanda, personagem da atriz Luana Piovani, a mulher invisível, que podemos compreender como sendo a personificação real da alma, de toda fantasia e perfeição: era linda, calma, disponível, precisava de proteção e auxílio dele. A partir de uma frustração, surge a necessidade de mergulhar no inconsciente e encontrar alguém por quem ele se sinta amado e protegido, repetindo o mesmo ciclo e contexto.

A paixão de Vitória

Desde o início do filme temos uma personagem coadjuvante atuante e apaixonada, Vitória, personagem interpretada pela atriz Maria Manoela. Começa em um casamento machista, com ódio ao feminino por parte do marido.

É interessante olharmos para esse casal para notarmos animus e anima agindo de forma negativa. O marido, segundo Young-Eisenberg (1995), exerce o papel do “valentão”, aceito na sociedade. Está alienado dos seus próprios sentimentos de bondade e despreza a si mesmo. A esposa, nesse contexto, mesmo após a morte do marido, sente-se culpada de sua experiência, raiva e ódio de sua existência, com o sentimento de que ninguém será capaz de compreendê-la.

Sanford (1987) faz uma reflexão que caracteriza bem a personagem Vitória, uma mulher que renunciou seus objetivos e se sente forçada a viver uma vida que a proíbe de realizar seus desejos, criatividade e emoções. Desta forma, a cada dia mais, a personagem se torna insatisfeita e com um sentido de incompletude pelo que ela mesmo aceita e cria. No filme ela se entrega em leituras escondidas, escuta e se alimenta da vida do vizinho, se apaixonando e depositando tudo que há de positivo anamicamente na vida alheia, vivenciando só o negativo. A meu ver isso se exemplifica na história trágica, que ela escreve para a festa infantil, cheia de ódio e tristeza. Neste caso, ela reconhece que está em uma perda profunda. Ela nota essa fraqueza egóica e a necessidade de vivenciar algo novo, para se reinventar criativamente. Jung afirma que isso é um chamado para integrar os aspectos “masculinos”, reprimidos até agora.

Para Young-Eisenberg (1995), ela deseja mais autonomia e liberdade, necessidade de “integração do animus”, mas ainda não se sente capaz de confiar em seus instintos. Ela ainda vai precisar de atuações racionais e reais, validando seu sofrimento, e a complexidade de tudo que viveu, valorizando o que fazia e como fazia dentro de sua realidade. No filme, a irmã de Vitória faz esse papel de forma engraçada e esrachada. Assim, aos poucos ela pode ir se sentindo aliviada e pronta para atuar no que, intuitivamente, já sabia que era certo e seguir um novo caminho.

Paixão a caminho do amor

A experiência da paixão, além de ser deliciosa de ser vivida, é importante porque aproxima as pessoas e inicia o relacionamento. Pode ser o prelúdio de uma expansão valiosa da personalidade e da vida emocional.

Além disso, Benedito (1996) fala que é uma escolha que pode ser o início de uma nova jornada criativa para o desenvolvimento mútuo de duas personalidades. Também reflete que os caminhos esse casal vai

vivenciar juntos, vai ressaltar se os mecanismos responsáveis por essas projeções se colocaram de forma defensiva a serviço da neurose de ambos, ou para um encontro com a criatividade e o desenvolvimento do casal.

A paixão, com todas suas projeções anímicas é algo entusiasmante e é um processo muito importante para a relação amorosa. É o lugar onde o casal que vive anos juntos retorna para fortalecer-se durante a jornada. Porém, para um amor mais duradouro, temos que abrir mão da “embriaguez anímica”, tão desejada e exuberante, e buscar dentro de nós essa completude e no outro uma relação mais consciente, o que se dá em um processo que implica em projetar e recolher.

A idealização do parceiro escolhido está sempre presente, com maior ou menor intensidade, sendo a decepção com o outro diretamente proporcional ao nível de idealização. O desenvolvimento do vínculo conjugal dependerá da capacidade dos indivíduos de lidar com a frustração com que se deparam quando a imagem idealizada não corresponde mais ao comportamento do outro; e também dependerá da condição psicológica dos parceiros para reestruturarem o vínculo em bases mais reais. (BENEDITO 1996, p.24)

Para isso, indivíduos precisam “descer do Olimpo”, encarar a humanidade de cada um a partir de ter encarado sua própria realidade. A mesma autora reforça a dificuldade do ser humano de abrir mão de suas fantasias e desejos, ou ainda, reformular para que haja um encontro com o parceiro, novos contratos e necessidade de aprofundar intimamente. Para isso, é necessário maturidade para se abandonar fantasias ideológicas, infantis, de relacionamento e felicidade.

Benedito (1996) menciona a importância que o inconsciente de um cônjuge tem sobre o outro. Essa força auxilia os indivíduos a atuarem no inconsciente do outro, sendo um espaço de projeção do inconsciente e da sombra, o que se torna de difícil entendimento do ego, gerando conflitos.

Jung (1986) fala que a dificuldade de estarmos prontos para enfrentarmos os problemas nos relacionamentos amorosos se dá pois relacionar-se exige responsabilidade e consciência de nós mesmos.

Tornar conscientes esses processos, faz com que o casal possa desenvolver-se e elaborar simbolicamente esses conteúdos, devolvendo e integrando essas projeções e, quem sabe, ir de encontro a um “casamento sagrado”, aquele relacionamento que, segundo Qualls-Corbett (1990), se manifesta em três níveis: interpessoal, intrapessoal e transpessoal.

O Matrimônio sagrado, em nível interpessoal, existe quando duas pessoas estão abertas aos sonhos ou à desesperança numa experiência compartilhada, na qual a vulnerabilidade é considerada preciosa, e na qual a crença no outro é admitida e comunicada numa variedade de maneiras. Projeções da anima ou do animus não se manifestam; o outro é mais claramente visto e querido por aquilo que verdadeiramente é. Experimenta-se a sensação de liberdade ao se explorar a profundidade do próprio e verdadeiro ser quando se está ligado a alguém a quem se ama, o que estimula o desenvolvimento e a criatividade. No ato literal de fazer amor, a experiência de ‘derreter juntos’, como diziam os alquimistas, ainda que por um breve momento, é análoga à consumação do matrimônio sagrado, os dois se unem na presença do terceiro divino. (QUALLS-CORBETT, 1990, p.108)

Esse processo apresenta a possibilidade de união dos opostos; entender que a vida com o outro é, apesar dos altos e baixos, o ir e vir, soma e subtração, todos os sacrifícios e ganhos, podem ser satisfatórios e compensatórios. E, assim, pode-se deixar de ver os relacionamentos amorosos como algo fugaz e banal.

Segundo Benedito (1986), se observarmos o amor e a conjugalidade, desde a escolha do parceiro, com todas as vivências positivas e negativas, até sua dissolução, é como um chamado para o desenvolvimento e a totalidade da alma do indivíduo. Entendermos que esse processo é um

poder transformador para indivíduo, casamento e sociedade: um convite para evolução da humanidade.

Enfim, não podemos esquecer que esse tema é muito abrangente e existe uma gama inesgotável de possibilidades de reflexões. Todavia, espera-se que esse trabalho possa abrir caminhos para as ressonâncias sobre esse processo do amor, da paixão e analiticamente lançar um o olhar sobre as projeções anímicas, ilustradas por esse filme leve e divertido, que reforça a ideia de Jung de que, para entendermos nós mesmos, por mais tempo e disposição ao olharmos para nossas individualidades, necessitamos sempre do outro para sabermos quem realmente somos.

Referências

BENEDITO, V.L.D.Y. Amor Conjugal e terapia de Casal: uma abordagem arquetípica. São Paulo: Summus, 1996.

GRINBERG, L. JUNG - O homem criativo. São Paulo: FTD,1997.

JUNG, C.G. Estudos sobre psicologia analítica. Petrópolis: Vozes, CW., vol.VII, 1981.

_____. Símbolos da Transformação. Petrópolis: Vozes, C.W., Vol. V 1986. QUALSCOBERT, Nancy. A prostituta sagrada: a face do feminino. Tradução de Isa F. Leal Ferreira; revisão Ivo Stomiolo – São Paulo: Paulos, 1990.

SANFORD, J.A. Os parceiros invisíveis: o masculino e o feminino dentro de cada um de nós. São Paulo: Paulus, 1987.

VITALE, M.A.F., et al. Laços Amorosos: terapia de casal e psicodrama. São Paulo: Ágora, 2004. Cap 2 p.83.

YOUNG, E.P. Bruxas e Heróis. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Summus, 1995

Filmografia

A MULHER INVISÍVEL. Direção: Cláudio Torres. Globo Filmes, Brasil, colorido, 2009, 1h e 45 minutos.

Nasce uma estrela e muitas possibilidades

Jane Freire Rosa Cardoso
Sonia Maria de Oliveira

"Paradoxalmente, embora possa parecer, não é menos verdade que a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida." (Oscar Wilde)

O filme

A recursividade entre a vida e a arte é, para nós encantadora e, por isso, enquanto psicoterapeutas de casais e famílias e também professoras supervisoras na formação de psicoterapeutas de família, temos a prática de estudar filmes, correlacionando-os com texto da literatura específica. Dessa forma, nossa chegada até a presente obra foi espontânea e prazerosa. E porque falamos de encontros e possibilidades é que elegemos o filme *Nasce uma Estrela*, do cineasta Bradley Cooper, que significamos como uma obra sobre relações amorosas entre casais, pais e filhos, irmãos e entre companheiros de trabalho. Embora seja a trama principal a história de um par conjugal, buscamos ampliar o contexto que os envolve, de modo a destacar as histórias periféricas que sustentam o casal protagonista dentro de sua rede social, conduzindo-os até completarem sua trajetória.

Essa história foi gravada quatro vezes. A primeira em 1937, estrelada por Janet Gaynor; em 1954, por Judy Garland; em 1977, por Barbra Streisand e Kris Kristofferson e, em 2018, pelos protagonistas Lady Gaga e Bradley Cooper. Por ter sido gravado quatro vezes, o filme revela a atemporalidade de seu tema central, ou seja, - os relacionamentos amorosos -

pauta principal da vida humana. Nossas reflexões baseiam-se na última versão gravada.

Ally (Lady Gaga), uma jovem que sonha ser cantora, trabalha em um restaurante para pagar suas contas. Ela apresenta-se em um clube de shows noturnos. Vestida de modo exagerado e falso, com cabelo e sobrancelhas postiças, faz um show performático. Dona de uma voz maravilhosa e com dotes para ser compositora, não se leva a sério, pois aprendera que, com um nariz tão feio como o dela, não chegaria a lugar algum. É uma moça de temperamento forte, que resolve tudo com atitudes exageradas e explosivas. Vive com seu pai, que é um homem sonhador e que persegue os famosos, pois deseja também ser notado. O pai admira a voz da filha, mas lhe diz que é feia, por causa de seu nariz grande e que jamais faria sucesso como cantora.

Já Jackson Maine (Bradley Cooper) é um cantor e guitarrista de sucesso, acompanhado por seu irmão, que é também seu empresário, Bobby (Sam Elliott), cuja função é conduzi-lo em sua carreira, cuidando desde contratar shows até socorrê-lo em seus exageros com bebida e drogas. Filhos do mesmo pai, sempre viveram juntos, entretanto cada um com personalidade distinta. Tinham uma relação ora de companheirismo, ora de embates. Jackson, mais parecido com o pai na sensibilidade e no gosto pela bebida; Bobby, o irmão bem mais velho, mais pragmático, inclusive nos conselhos ao irmão sobre cuidar de sua surdez eminente para preservar sua carreira. Fato desprezado por Jackson, que preferia se envolver com intensidade em tudo que fazia. Jackson admira o irmão mais do que o pai, embora nunca lhe tivesse declarado. A relação fraternal é rompida e Bobby declara acreditar que Jackson roubou sua voz e o impediu de ter feito sucesso como cantor.

Determinado dia, o clube noturno onde Ally se apresenta, com seu visual exagerado, por concessão dos travestis, recebe a visita do astro da

música Jackson Maine, que presta atenção na jovem e decide ajudá-la em sua carreira. Percorrem um longo caminho quando unem a habilidade de Ally de compor a letra e a de Jackson de elaborar a música. Além disso, identificam-se, já que ambos se sentem sozinhos e vazios de vida. Unidos pelo talento e pela paixão, vivem um encontro perfeito. A relação se desenvolve no entorno da música, apesar da baixa autoestima dela, expressada na vergonha de seu nariz e, dos hábitos decorrentes da dependência química dele. Casam-se, adquirem uma casa, cachorro, amigos e composições compartilhadas. Tudo com ares da família que nunca tiveram.

À medida que a carreira de Ally cresce, Jackson se entrega aos vícios. Apaixonados, eles tentam se apoiar, mas isso acaba se tornando mais complicado do que o previsto, pois a carreira solo de Ally se desenvolve com a entrada de um novo empresário e produtor musical chamado Rez (Rafi Gavron) que tenta separá-los para melhor explorar o talento da jovem cantora. Ela passa a ganhar notoriedade até que explode de sucesso. Rez se declara concorrente do marido de Ally, seu antes ídolo musical e pede secretamente para que ele se afaste e não atrapalhe a carreira de Ally.

São inúmeras as situações em que Jackson mostra seus prejuízos em função da dependência química e Ally o socorre. O auge dos desencontros é quando Ally ganha um Grammy Award (Academia Nacional de Artes e Ciências de Gravação dos EUA) e seu marido, ao se dirigir ao palco, caminha cambaleante, urina na roupa e desmaia gerando uma situação bastante constrangedora para ela.

Jackson, cada vez mais decadente, faz um caminho contrário ao da esposa, que é ascendente. Ele concebe a transformação no visual dela e as modificações de suas composições musicais como um ataque ao que construíram juntos. Nas brigas, passam a se ofender com as histórias que outrora os uniram. Ele a chama de feia e diz que mentira sobre o nariz,

que era mesmo horrível. Ela, por sua vez, o ofende e dizendo que seu pai foi apenas seu companheiro de bar. Ele pede que ela volte a ser o que era. Lutam ainda para reencontrar o que significaram um para o outro no início do relacionamento e tentam tomar as últimas atitudes. Ela abdica de uma turnê pela Europa e pede para que ele toque em seu show nos Estados Unidos. Ele compõe uma música, cuja letra fala que nunca existirá outro amor como aquele.

Ele não só se retira do pretense show como também da vida dela. Comete suicídio e a deixa tentando compreender o que poderia ter feito diferente. Ally canta as músicas dele e o homenageia no palco, apesar de seu grande sofrimento.

As tramas relacionais exibidas no filme são emocionantes e sensibilizam quem com elas se envolve. Então, nos dedicamos a um trabalho cuidadoso de comentar o filme sem deixar de reconhecer sua irreparável trama amorosa que, acima de tudo, é poética e bela. Para nós, particularmente, essa história representa as muitas que cotidianamente ouvimos em nosso ofício de psicoterapeuta de família e casal e que vem carregada de muita dor e sofrimento.

Os encontros profissionais

Ao refletir sobre os encontros na história do filme, nossa inspiração nos conduz a comentar inicialmente sobre nossa prática profissional como um encontro de parceiras de trabalho e de teorias.

Psicólogas formadas na teoria psicanalítica, nos encontramos em nossos questionamentos acerca dos atendimentos a crianças na clínica. Tal prática nos parecia carecer de mudanças uma vez que não mais nos sentíamos confortáveis em trabalhar somente com a criança e encaminhar os pais para outro profissional, depois de tê-los encontrados algumas vezes

para identificar quais teriam sido as dificuldades e os potenciais problemas de desenvolvimento de seus filhos.

Assumindo, assim, o poder de representar essas figuras de apego e, por meio de uma relação transferencial, refazer, com o pequeno paciente, um caminho para a retomada de seu desenvolvimento. Deixar os pais do lado de fora de nossa sala de atendimento nos parecia insuficiente, pois precisávamos ver, sentir o contexto que envolvia a criança e suas dificuldades. Diante dessa necessidade, buscamos estudar autores psicanalíticos que abordassem em suas teorias uma flexibilização da visão exclusivamente intrapsíquica e tradicional. Ainda assim, não havíamos encontrado as respostas para nossas inquietações como psicoterapeutas de crianças. Sentíamos que se a família não fosse envolvida, a criança sozinha não conseguiria sustentar suas próprias mudanças, pois a dinâmica familiar a impedia de crescer.

As famílias, em nossos consultórios, passaram a ser vista como parte das soluções para os problemas que traziam. Como psicoterapeutas, começamos a atender as crianças NA família até chegar lentamente ao atendimento DA família, o que representou para nós uma mudança de paradigma, que foi a inclusão do relacional e do social na construção singular de cada pessoa.

Assim, a Psicoterapia Familiar, há 26 anos, apresentou-se como uma possibilidade, através do estudo do Pensamento Sistêmico que, adotado pela Psicologia, ofereceu uma visão de mundo que incluiu o contexto no processo de compreensão de uma determinada ocorrência. Vimo-nos, então, com possibilidades de alargar os horizontes da prática profissional com modelo de pensamento que não fosse focado somente na percepção do mundo interno de nosso cliente, numa relação asséptica. Adotamos uma prática que considera o encontro entre psicoterapeuta e cliente como um acontecimento, sujeito às construções possíveis. Preferimos entender

nosso cliente como um sujeito encarnado pelo colorido de suas vivências no mundo de suas relações, ou seja, um sujeito que existe em contexto. Abandonada a ideia de um *self* essencialista, passamos a entendê-lo um sujeito que se constrói no contexto das relações e práticas discursivas. (GRANDESSO, 2009).

O desenvolvimento como psicoterapeutas de família inseriu-nos, portanto, nos marcos referenciais da pós-modernidade (GRANDESSO, 2000; 2009) e nos trouxe uma flexibilização no modo de encontrarmos nossos clientes, sem, contudo, abandonar aprendizagens teóricas dos autores que nos formaram em psicanálise, acrescentamos a percepção do relacional e nos alinhamos com as demandas das famílias pós-modernas.

Nessa perspectiva, adotamos os pressupostos Sistêmicos Novo Paradigmáticos que é a complexidade, a intersubjetividade e a imprevisibilidade como constituintes de nossas práticas terapêuticas (VASCONCELLOS, 2002; 2005). O que significa considerar que as vivências dos que nos procuram, ocorrem dentro de um contexto complexo, que pode modificar-se a partir das novas narrativas e das ressignificações construídas numa relação em que cliente e psicoterapeuta se modificam com novas ideias e sentimentos despertados no encontro de suas subjetividades. Esse entendimento teórico molda nossa prática e nos conduz para um encontro terapêutico de conversações dialógicas, atentas às novidades do dia e abertas para um encontro mediado por “...questionamentos como recurso para gerar reflexão e mudança” (GRANDESSO, 2009).

Os encontros no filme

Destacamos a importância de olhar para os primeiros cinco minutos de um encontro (NICOLA, 1998). A observação dessa fração de segundos permite identificar as possíveis ideias fantasiosas que se delineiam, mesclando as construções sobre o apaixonamento e os potenciais problemas,

acomodados com perfeição numa interação que será a raiz de uma história.

Vejamos, o que chama a atenção de Jackson são as falsidades de Ally. Ela é estrela de um show de travestis. Usa sobranceiras e cabelos postiços para dar o tom de exagero, requerido no show. Ele, como tem dificuldade de parar de beber e ir para a casa, entra em qualquer bar aberto. Local em que se conhecem e se convocam para uma relação de proteção quando Ally machuca a mão ao bater em um fã de Jackson, envolvendo-se numa briga para defendê-lo de um assédio. Ele procura curar-lhe a mão ferida enquanto ela lhe conta sua vida.

O encontro segue entre forças e fraquezas e revela-se perfeito; ela compõe uma letra; ele, a música no encontro da madrugada. No mesmo dia, mais tarde, cantam essa canção em um show de Jackson. Ally está insegura e Jackson a encoraja dizendo: "Você precisa confiar em mim." Fazem grande sucesso, uma vez que vivem uma paixão genuína, que dá à música um status de verdade. Nessa canção falam a respeito do vazio que sentem, do desejo de mudança e do medo de si mesmo, caso não possam ser preenchidos um pelo outro.

As promessas de um encontro amoroso acontecem como parte da identificação projetiva, onde "...o parceiro se sente atraído por algo que projeta no outro. Esta projeção cria uma sensação de totalidade com o parceiro." (CARNEIRO et. al, 2007). Nessa relação, implementa-se uma parceria na qual as necessidades de ambos se acomodam no preenchimento de um vazio existencial. Desse encontro nasce um "acordo secreto" que os une numa promessa de serem um para o outro aquilo que não experimentaram em outras relações amorosas, incluindo figuras parentais. (ANTON, 2012).

Do filme, destacamos o seguinte diálogo estabelecido entre Jackson e Ally: “Você é a família que não tive”, diz Jackson, e ela se encanta com o olhar dele que vê a beleza do seu nariz grande, tão criticado por seu pai.

As expectativas geradas por cada uma das pessoas num encontro estão baseadas na história de vida de cada um. Isso cria uma percepção sobre o outro de modo a tornar relevante alguns aspectos e desprezar outros que seriam potencialmente problemáticos. Esse recorte os insere em um encontro perfeito para a construção de um apaixonamento. Sabemos que as características não observadas poderão potencializar os desencontros no futuro. Ally sabia que Jackson aprendera a beber com seu próprio pai e que atualmente era dependente do álcool e da droga. Por outro lado, Jackson sabia da necessidade de Ally de fazer sucesso como cantora, para satisfazer o pai.

Amores românticos, baseados numa parceria complementar, tenderão a se tornar estreitos para acomodar a necessidade de individualidade tão evidente nas relações pós-modernas. A construção de uma conjugalidade forte e capaz de resistir às transições ao longo do ciclo de vida do casal depende da capacidade de suportar a percepção da individualidade um do outro. Jackson e Ally tentavam crescer em intimidade, mas, ao mesmo tempo, lidavam com o sucesso, com o fato de terem se tornado o alvo da projeção de seus fãs e de seus familiares.

A intimidade é uma tarefa delicada de aproximação de parceiros e inclui a comunicação de sentimentos profundos, nem sempre nobres, mas que fazem parte do patrimônio histórico e cultural de cada um, devendo ganhar lugar na relação para que não seja vivido de outras formas e fora do relacionamento. A intimidade é uma comunicação pessoal num contexto de igualdade interpessoal, como defende Guiddens (1993), e para desenvolvê-la é necessário que os parceiros tenham um espaço legítimo para a construção da conjugalidade.

Entendemos que nos relacionamentos pós-modernos existe uma tensão entre pertencer, construir juntos e, ao mesmo tempo, reivindicar a individualidade e autoria de seus feitos, o que Guiddens (1993) denomina de “amor confluyente”, que se caracteriza pela igualdade na expressão do afeto, pela abertura às novas possibilidades e a não submissão ao que historicamente se espera de uma relação de casal, de modo a tornar a relação um contrato que dure somente enquanto for compensador, o que traz novos contornos para o conceito de intimidade.

Os desejos de vivência de um amor romântico e as demandas de um amor confluyente mostraram-se na história de amor contada pelo filme. Havia uma promessa de cantarem juntos até o fim. Jackson diz para Ally: “lembra sempre da gente assim”, numa apresentação de sucesso. Ou ainda, quando Jackson não mais estava em condições de se apresentar por estar destruído pelo vício, Ally deseja incluí-lo em seus shows de carreira solo, mesmo que isso a colocasse em risco. Mas, ao mesmo tempo, suas necessidades como pessoas os empurravam para caminhos diferentes.

Na cena em que Ally ao voltar de um show, de manhã, encontra Jackson na banheira da casa, esse diálogo acontece:

“Ela: você está chapado a essa hora?”

Ele: estou tentando entender, que letra que escreve agora. Não te reconheço!

Eu me enganei contigo, você me dá vergonha!”

Ela o chama de namorado em vez de marido, e ele fica indignado.

“Ela: marido, namorado, amigo de bar, você está preocupado? Queria que fosse sua amiga de bar, igual seu pai?”

Ele: você é feia!”

As diferenças entre eles emergiram nesse momento de desencontro e aqueles primeiros cinco minutos do encontro em que acomodaram as perfeições e imperfeições um do outro se desmancham e as inverdades se

revelam. Poderiam encontrar “um sentido comum para essa convivência, que só seria possível se os dois envolvidos assim o quiserem”. (GRANDESSO, 2006). Ou, se conseguissem, afinal, em situações de sofrimento, cada pessoa se individualiza para se proteger e mais se distancia do parceiro.

Uniram-se pela esperança de serem verdadeiros e viram no outro a possibilidade de preenchimento de um vazio. Ao longo da história, a desesperança toma conta deles ao perceberem que cada um teria que lutar para sobreviver ao próprio vazio, e isso os separou. Ele, famoso, adoecido e enfraquecido por não aceitar as limitações como sua perda auditiva e os cuidados necessários com sua saúde; usuário contumaz de drogas, precisa aguentar a vida segurando-se na construção do ídolo que emergiu em sua história pessoal como um roubo que fez da voz do irmão, que é seu empresário. Tem uma história de família, enfraquecida dentro dele, que conta de dois irmãos cuja relação se desmonta por um mau acoplamento das diferenças ao longo da vida. Jackson chegou à vida adulta dependente da aprovação de seu pai e desejava manter esse pai numa imagem intacta e idealizada dentro de si. Nem de seu túmulo podia se afastar. Não pode valorizar a companhia de seu irmão e, em momento de ruptura fraternal, diz tê-lo admirado a vida toda, embora mantivesse uma relação de pouca intimidade e nunca tivesse declarado que ele era seu ídolo.

Ao mesmo tempo em que Bobby, o irmão, viveu ressentido por ter sido seu empresário e por não ter sido valorizado nessa relação, uma vez que era desprezado quando dava conselhos ao irmão artista. Bobby em um diálogo com Jackson diz: “vivi para limpar as suas cagadas.”

A relação fraternal “pode se constituir em um dos vínculos mais duradouro de nossas vidas e tem um poder emocional o qual modela a história de quem nós somos e de quem nos tornamos” (OLIVEIRA, 2018). Isso revela que irmãos testemunham uns aos outros em suas construções

positivas e negativas numa relação de intimidade ao longo do ciclo vital. No filme, vemos que a admiração não se transforma em convivência positiva. Ela afasta-os e faz deles irmãos concorrentes no campo da produção musical, uma vez que o irmão passa a empresariar outro cantor e guitarrista.

Os conflitos entre o casal protagonista intensificam-se com a entrada do empresário Rez na vida de Ally. Ele propõe mudanças nas vestimentas, na cor dos cabelos, bem como a inclusão de bailarinas no show e um repertório musical diversificado. São mudanças que a projeta na carreira sozinha, abandonando, definitivamente, o sucesso que fez como parceira do amor de sua vida. O empresário representa concretamente as diferenças entre eles. Deseja afastá-la do marido, o qual é considerado, agora, como um empecilho para a carreira de sua cliente. Declara-se oportunamente, um concorrente quando procura Jackson para pedir que não atrapalhe Ally, o que antecede a ideia de Jackson de suicidar.

A admiração e a inveja

Assistimos nesse filme relações baseadas na admiração e na inveja. Podemos elencar várias díades baseadas nessa interação. Relações que se iniciaram por grande admiração passaram por dificuldades e acabaram rompidas.

O pai que admira a voz de sua filha, mas desacredita dela como cantora e a desqualifica pela feiura a ela atribuída. Incentiva-a no relacionamento com Jackson mesmo sabendo que era bêbado. Ally entende que seu pai quer usá-la para se inserir no mundo dos famosos, que é seu objetivo na vida.

Os irmãos Jackson e Bobby vivem uma relação de admiração na qual um deseja obter as competências do outro e acabam rompidos e sem poder desfrutar das diferenças que poderiam uni-los numa relação produtiva.

Rez, o empresário de Ally, aproxima-se dela porque é fã de Jackson, mas acaba por lhe roubar a esposa, quando apoia e investe na diferenciação dela em relação a ele. O sucesso dela deve acontecer sem ele, até o ponto de declarar para Jackson que a atrapalha.-Diz: “nós somos concorrentes!”

O casal protagonista Ally e Jackson são unidos pela admiração que têm um pelo outro e por aquilo que conseguem ser quando estão juntos. Entretanto, no auge da carreira de Ally, quando recebe um Grammy, ele se mostra no palco, completamente destruído, o que lhes causa vergonha.

Essas tramas que podem ser compreendidas a partir da metáfora da admiração e da inveja, na construção feita por nós. Parcerias de qualquer natureza ou qualidade vincular, quando em fase inicial, sobrevivem de uma idealização e estão sujeitas a experimentar a inveja quando a intimidade crescer e as diferenças se revelarem. Embora as particularidades do jeito de cada um sempre estejam presentes, não podem ser vistas, não precisam ser consideradas até o momento em que um dos parceiros têm necessidade de se fazer representar pela sua individualidade.

A inveja nos relacionamentos íntimos tende a ser negada, como se não coubesse invejar quem se ama. É uma necessidade nascida em cada um e a partir da experiência de conviver. É o desejo de possuir as qualidades admiráveis do outro, mas que não será possível pois são aspectos singulares do outro.

A inveja é tida como um sentimento pouco nobre, difícil até de ser incluída em nossos discursos, mas muito útil para pensar as relações entre parceiros. Pode ser “destrutiva, devastando indivíduos e alianças ou, pelo contrário, poderá ser positiva, saudável, estimulante” (ANTON, 2012). Ruim a inveja será, se não servir para uma reflexão acerca dessa dinâmica de que um revela em sua atitude o que o outro oculta em seu desejo. E se, no início do relacionamento estavam misturados, não identificavam o que

pertencia a cada um, mas, se individualizados, a diferença ameaça e causa inveja. Boa ela será, se nesse processo de construção da intimidade, a admiração, a identificação e a inveja puderem ser transformadas em compreensão de si mesmo e assimiladas para o enriquecimento do eu, acrescido do outro, de modo a formar um patrimônio relacional.

Epílogo

O cinema e a psicoterapia familiar inspiram-nos para um exercício da reflexão ao ver a individualidade de cada personagem atualizada na construção relacional possível em cada encontro. Porém, a diferença entre os dois fazeres é que, ao ver um filme, nos identificamos e nos autorizamos a adotar a lógica de um dos personagens, enquanto, no encontro terapêutico, exercitamos nosso olhar para ver a rede de conexões formada pelos problemas e pelas potencialidades de onde foi construída a identidade conjugal. Ajudá-los a tecer histórias alternativas que movimentem a rede de significados que dão sentido ao viver junto, será nosso fazer terapêutico. Esse tem sido nosso trabalho, vivenciar o poder e a riqueza de encontros humanos na construção de uma vida que valha a pena ser vivida.

Referências

- ALMEIDA, Lucas; CARNEIRO, Raquel. Nasce uma Estrela: as diferenças e semelhanças entre os 4 filmes. Veja, São Paulo, 16 de out. 2028. Disponível em <https://veja.abril.com.br/entretenimento/nasce-uma-estrela-as-diferencas-e-semelhanças-entre-os-4-filmes/>. Acesso em: 15 de nov. 2019.
- ANTON, I.L.C. A escolha do cônjuge: um entendimento sistêmico e psicodinâmico. 2 ed. Porto Alegre: Artmed, 2012.
- CARNEIRO, T.F; PONCIANO, E.L.T; MAGALHÃES, A.S. Família e Casal: da tradição à modernidade. In: CERVENY, C.M.O. Família em movimento. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.

GRANDESSO, M.A. Sobre a Reconstrução do Significado. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

_____. Diálogos contidos e monólogos compartilhados: encontros e desencontros na construção de sentido nas relações amorosas. *In* COLOMBO, S.F. Gritos e Sussurros: interseções e ressonâncias. São Paulo: Vetor, 2006.

_____. Desenvolvimento em terapia familiar: das teorias às práticas e das práticas às teorias. *In* OSÓRIO, L.C. Valle M.E.P. Manual de Terapia Familiar. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GUIDENS, A. A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: 1993

NICOLA, V. Um estranho na família. Porto Alegre: Artmed, 1998.

OLIVEIRA, A.L. O cavalinho e o Gato Siamês: a trajetória de uma família adotiva. Taubaté, SP: Cabral Editora, 2018.

PAIVA, Anabela. Trincheira musical: músico dá lições de cidadania em forma de samba para crianças e adolescentes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, 12 jan. 2002.

VASCONCELLOS, M.J.E. Pensamento Sistêmico: o novo paradigma da ciência. Campinas, SP: Papyrus, 2002.

VASCONCELLOS, M.J.E; AUN, J.G; COELHO, S.M. Atendimento Sistêmico de Famílias e Redes Sociais. Belo Horizonte: Ophicina de Prosa & Arte, 2005.

Filmografia

NASCE UMA ESTRELA (A Star Is Born). Direção: Bradley Cooper. Warner Bros. Pictures, EUA, colorido, 2018, 2h e 15 minutos.

Cena II

Psicologia e Saúde

“Fale com ela”: a sutil diferença entre cuidado e violência na abordagem do sofrimento em situações de vulnerabilidade

Maria Livia Tourinho Moretto

Descrição comentada do filme “Fale com ela”

Este trabalho apresenta algumas reflexões psicanalíticas a partir do filme intitulado “Fale com Ela” (2002), de Pedro Almodóvar. Não se trata, propriamente, de uma análise do filme, mas da análise de alguns (não todos) efeitos que o filme produziu em mim e que aqui são apresentados por meio de tais reflexões, dando ênfase à discussão sobre relações de cuidado em situações de adoecimento grave e à abordagem psicanalítica do sofrimento no contexto hospitalar.

O filme de Almodóvar passa-se em Madri e apresenta, principalmente, a história de Benigno Martin (Javier Cámara), um jovem enfermeiro que mora em um apartamento em frente à academia de balé comandada pela professora Katerina Bilova (Geraldine Chaplin) e, de sua janela, ele passa horas de seus dias observando, com especial afeto e encantamento, uma de suas estudantes, Alicia Roncero (Leonor Watling).

Quando Alicia sofre um acidente de carro, ela fica hospitalizada, em coma, ao longo de quatro anos e, desde então, Benigno decide, com entusiasmo, dedicar seu tempo quase exclusivamente aos seus cuidados, extraindo dessa sua experiência de cuidador uma satisfação digna de nota.

Antes do acidente Benigno teve apenas dois contatos rápidos e muito superficiais com Alicia, mas suficientes para que ele soubesse um pouco a respeito de sua paixão pelo cinema mudo, pela dança, pelas artes. Foram

dois encontros que ocorreram por iniciativa dele, abordando-a de forma que lhe deixava, inicialmente, assustada. Alicia jamais rejeitou propriamente a presença de Benigno, mas, do mesmo modo, jamais indicou ter interesse por ele, menos ainda em relacionar-se com ele.

Do ponto de vista médico, após o acidente, conforme explica o Dr. Vega (Roberto Alvarez), médico de Alicia, ela passa a ter uma vida vegetativa persistente, o que se justifica, a despeito do córtex cerebral comprometido, pelo fato de o bulbo cerebral – órgão que regula as funções automáticas (respiração, sono, vigília, movimentos intestinais, etc.) – estar intacto. A situação neurológica indica que o movimento de abrir os olhos, por exemplo, pode ser um ato mecânico que não significa, necessariamente, que ela veja, sinta ou seja capaz de perceber o que está em seu entorno.

Digno de nota é, também, o modo pelo qual Alicia é (bem) tratada por Benigno. Se, para muitos, Alicia é um corpo vivo equivalente a um vegetal, para Benigno, Alicia é uma mulher que dorme e isso não o impede de investir seu tempo e seu afeto na construção de uma relação de cuidado com ela que vai muito além de ter o objetivo de mantê-la viva. Mais do que zelar, com afinco e excelência profissional, pela manutenção de todos os cuidados médicos necessários para oferecer conforto e bem-estar àquele corpo vivo, Benigno se relaciona com a pessoa que habita aquele corpo. Benigno atribui vida (in)consciente a Alicia e fala com ela.

Criticado pela colega enfermeira de que ele acredita em milagres, Benigno lhe aconselha a acreditar neles também, afirmando que eles são necessários e que o fato de ela não acreditar neles pode fazer com que não os perceba. A despeito disso, a relação que Benigno estabelece com Alicia não parece se tratar de uma relação na qual o cuidador fala com a paciente em estado vegetativo para apostar que ela volte, “milagrosamente” à vida. Nesse caso, é por lhe atribuir vida afetiva que ele fala com ela, sem

demonstrar (não se sabe se ele tem, é provável que não) grandes expectativas de reciprocidade. A “passividade” de Alicia não parece ser uma grande fonte de angústia para Benigno, como costuma ser, com frequência, para os familiares/cuidadores de pessoas em condições similares à dela, que, angustiados com a própria fantasia de desistência, habitualmente buscam, na expectativa de reciprocidade, sinais de “garantia” de que investir na relação com o paciente em coma vale a pena.

Note-se que, ao falar com ela, Benigno não duvida se ela está ou não em condições de escutá-lo, nem precisa dessa garantia. A suposição ou a certeza de que ela lhe ouve é o suficiente para que fale com ela. Mas é suposição ou certeza? Essa é uma questão que, se não resolvida, dificulta o entendimento de outras tais como: o que significa essa relação para Benigno?

Essa é também uma questão para o jornalista Marco Zuluaga (Dario Grandinetti) que conhece Benigno no hospital, em função de estar acompanhando sua namorada e toureira Lydia (Rosário Flores) que também se encontra internada, em coma, nas mesmas condições de Alicia, após ter sido atingida enfrentando um touro em uma tourada.

Ao se aproximar de Benigno, Marco fica muito impressionado com o modo pelo qual ele se relaciona com Alicia, percebendo, imediatamente, as diferenças entre essa relação e a que ele próprio estabelece com Lydia. Marco declara-se distante e conta a Benigno, com sofrimento, que tem dificuldade de tocar a mulher em coma, que sequer reconhece seu corpo, e que se sente mesquinho por isso.

Benigno sugere que Marco fale com ela, conte para ela sobre suas dificuldades e acrescenta, com razão, que falar é uma das formas privilegiadas para se resolver problemas (ele bem sabe disso). Marco afirma que ela não lhe escuta. Benigno rebate e o interpela perguntando como ele tem certeza, afirmando, com razão novamente, que o cérebro das mulheres é

um mistério, e que é preciso ser atencioso com as mulheres, falar com elas, lembrar-lhes detalhes, lembrá-las que estão vivas, acariciá-las, lembrar que elas existem e que nos importam, pois essa é a única terapia possível nessas situações.

Marco confessa que não consegue falar com ela uma vez que não se sabe escutado e se impressiona mais ainda quando Benigno lhe revela que, nas horas livres, se ocupa de frequentar os eventos culturais que Alicia frequentava e quando volta conta para ela o que assistiu, afirmando que ela adora o que ouve.

Marco admira, ao mesmo tempo que estranha, o modo pelo qual Benigno cuida de Alicia, até porque é, em todos os sentidos, um modo admirável e estranho mesmo. Com o tempo, a amizade entre ambos se fortalece, sem que as diferenças se esmaçam, e Benigno revela para Marco que os últimos quatro anos foram os melhores anos de sua vida e que tem a intenção de se casar com Alicia.

Nesse momento Marco o interpela muito indignado, afirmando, pela primeira vez, que isso é uma loucura. Que se trata, então, de uma loucura. Não exatamente por ele dizer que quer se casar com uma mulher que está em coma, mas porque – e esse é o ponto que aqui nos interessa destacar – nessas condições, ela não tem a oportunidade de consentir, de dizer sim ou não ao seu pedido de casamento. Pedido?

Não está em discussão a excelência dos cuidados que são prestados pelo enfermeiro à paciente Alicia. Talvez seja ela a paciente que mais recebe atenção naquele hospital. Nesse ponto é crucial perguntarmo-nos: é o consentimento de Alicia um elemento importante para Benigno? Qual a relação entre cuidado e consentimento? Ele fala com ela ou ele fala por ela?

O questionamento de Marco parece não afetar Benigno da mesma forma que os questionamentos do segundo geralmente afetam o primeiro.

Eis que Alicia aparece grávida de Benigno. Não, o consentimento de Alicia não é um elemento necessário para Benigno. O mais provável é que, em sua posição subjetiva, do ponto de vista dele, o ato sexual foi o meio pelo qual ele lhe ofereceu tanto o afeto quanto a oportunidade dela reproduzir vida.

Mas não é sob o seu ponto de vista que o fato é considerado por todos. O corpo clínico do hospital reúne-se para discutir, com perplexidade, o fato de Alicia ter sido violentada sexualmente. Benigno é identificado como o estuprador de Alicia, é despedido de seu trabalho e é preso, acusado de ser autor do crime de violência sexual, embora fosse consenso, entre todos os profissionais de saúde do local onde Benigno trabalhava, que ele seria incapaz de fazer mal à Alicia.

Benigno afirma que não fez mal a ela. Preso, sem notícias de Alicia, Benigno recebe a visita de Marco na prisão e conta para ele que tem vivido em intenso sofrimento, sem ter notícias de Alicia e de sua gravidez. Marco, orientado pelo advogado de Benigno, ainda que desconfortável, deixa de contar a Benigno a verdade dos fatos: Alicia pariu um feto morto, mas acordou do coma e está muito bem, tendo voltado a frequentar a academia de balé, a despeito de alguma sequela que limita sua locomoção.

Sem saber disso, ciente de que do ponto de vista jurídico suas chances de liberdade eram bastante restritas, sem esperança de sair da prisão e em desespero, Benigno escreve para Marco decidido a não mais viver acordado em um mundo sem ela, e decide tomar um coquetel de medicação com a intenção de viver em coma e juntar-se a ela. Marco corre para tentar evitar o que chamaríamos de suicídio, tenta chegar a tempo de contar para Benigno que Alicia está viva. Mas é tarde. Benigno está morto. Pode-se dizer, a rigor, segundo sua posição subjetiva, que Benigno se matou?

Ainda assim, Marco, que nunca conseguiu falar com Lydia em coma, então, sem dificuldade, fala com ele, morto. E lhe conta que Alicia está viva, dizendo mais ainda: você lhe devolveu a vida.

No intervalo de um espetáculo de teatro, acompanhada de sua professora de balé, Alicia e Marcos se encontram. Marco a reconhece, muito surpreso. Ela, até onde pudemos acompanhar, não o conhece, nem teria condições de reconhecê-lo, mas se interessa por ele.

O final do filme coincide com o início da história de amor entre Marco e Alicia.

A dimensão traumática do adoecimento e a experiência do cuidado em psicanálise

O trabalho do psicanalista com pacientes hospitalizados e com seus familiares e/ou cuidadores conta, como pudemos expor demorada e detalhadamente no livro “Abordagem psicanalítica do sofrimento nas instituições de saúde” (MORETTO, 2019a), com algumas diretrizes teórico-clínicas que o fundamenta.

Nesse momento, passemos, rapidamente, por algumas delas, para que possamos na sequência, como acima proposto, discutir sobre alguns dos efeitos que o filme produziu em mim, dando ênfase às relações de cuidado em situações de adoecimento grave e à abordagem psicanalítica do sofrimento no contexto hospitalar.

O adoecimento é um acontecimento na vida de uma pessoa que pode ser entendido por ela como um marco, no sentido daquilo que faz um corte no percurso de sua vida, produzindo um “antes” e um “depois” do acontecimento.

É um acontecimento de corpo (e não apenas no organismo) que, por ser disruptivo, exige um esforço psíquico extraordinário por parte do

paciente, no sentido de “acomodá-lo” em sua vida psíquica, transformando-o em experiência singular (MORETTO, 2019a).

Este acontecimento pode produzir uma série de consequências, entre elas a surpresa e/ou a experiência de impotência, o que exige um trabalho psíquico importante de enfrentamento e elaboração de lutos, sem o qual o paciente encontra dificuldades para lutar pelo que lhe é possível (MORETTO, 2013).

Isto posto, sigamos entendendo que se o adoecimento é um acontecimento de corpo que produz experiências singulares, então também devemos considerar as diferenças - aqui colocadas de modo simples, mas já por mim abordadas em trabalho anterior (Moretto, 2006) - entre as noções de “acontecimento” e “experiência”.

Entenda-se por “acontecimento” aquilo que se refere ao fato. O adoecimento propriamente dito. Por “experiência”, proponho que se entenda a dimensão subjetiva do fato. Neste sentido, o acontecimento em si - a doença - é alvo direto da Medicina, a princípio, com todo o seu aparato teórico-clínico para lidar com os fatos. Nós, psicanalistas, somos profissionais da experiência - é enfaticamente o que nos interessa.

O modo pelo qual cada um vai lidar com o acontecimento também não está apenas associado à natureza do acontecimento em si, mas às condições subjetivas dessa pessoa, na relação com o acontecimento.

Digamos que o nosso trabalho visa proporcionar a passagem do acontecimento de corpo para a experiência singular: isso não se faz sem um interlocutor, ou seja, essa passagem se faz por meio da construção de uma narrativa, na relação com o interlocutor - o analista, aquele que escuta.

Entendemos que, diante da angústia da condição inédita, é fundamental que o psicanalista possibilite ao paciente, por meio da oferta de um espaço de fala, a construção de uma narrativa na qual ele possa assumir a condição de autor de sua história, se afastando, na medida do possível, da

condição de coadjuvante em um cenário no qual ele estaria identificado com o objeto dos cuidados médicos.

Está posta, então, a importância que o psicanalista confere à oferta de um dispositivo de fala para o paciente angustiado, o que é bem diferente de o profissional de saúde responder ao chamado do paciente falando para/por ele.

É assim que, muitas vezes, com base na articulação teórico-clínica entre a noção de sofrimento e o conceito de corpo em Psicanálise, no tratamento psicanalítico desse “corpo” adoecido, atravessado pela angústia, analisamos os processos psíquicos envolvidos na experiência de adoecimento grave.

Especialmente nas situações-limite em que o sujeito perde a familiaridade com o seu corpo, constatamos, em ato, como o psicanalista, ao oferecer-se como presença, ao acolher o impacto das forças pulsionais que circulam em seu corpo, constitui-se, assim, como esse Outro por meio do qual é possível ao paciente recuperar um corpo de linguagem, capaz de nomear sensações, favorecendo o resgate de sua identidade por meio da reconstrução desse corpo fragmentado pela doença (SCHWERING, 2015).

Vimos, por meio desse trabalho de construção de narrativa, que muitas vezes o dispositivo clínico psicanalítico favorece no paciente uma mudança de posição discursiva ao falar do adoecimento: ele sai da posição subjetiva de objeto que compõe a cena de um acontecimento para a posição subjetiva de sujeito de uma experiência, apropriando-se do acontecimento, tornando-o uma experiência de vida.

É claro que o adoecimento é um acontecimento que pode se transformar em uma experiência traumática na vida de uma pessoa, e é claro também que toda situação potencialmente traumática requer um processo, sempre singular, de elaboração (KUPERMANN, 2016).

Mas é muito importante que se entenda que o que confere o caráter traumático a um acontecimento não é o acontecimento em si, mas a forma pela qual ele é incluído – ou, pior, excluído – no seu campo de relações (Moretto, 2019a).

Traumático é, neste sentido, o fato de a experiência não ter lugar no campo da alteridade, ou seja, traumática é a experiência que, não reconhecida, produz o fracasso do testemunho frente a um outro que não está disponível e que, por meio de sua indiferença em relação à experiência de sofrimento, também a desautoriza, transformando o que antes era o indizível da dor em experiência inaudível no campo da alteridade (KUPERMANN, 2016).

Neste ponto, o que se pretende deixar claro é que, para um psicanalista, a experiência do cuidado consiste, sobretudo, na atenção ao potencial traumático dos acontecimentos. Eis a importância da alteridade nesse processo de produção (ou não) de experiências traumáticas. Quando o psicanalista se oferece como alteridade, é porque ele sabe da importância de sua presença atenta ao reconhecimento da experiência do sofrimento como facilitador para o necessário processo de elaboração de lutos (MORETTO, KUPERMANN e HOFFMANN, 2017).

É por isso que dizemos que a experiência do cuidado é a contrapartida clínica para as situações potencialmente traumáticas provocadas pelo processo de adoecimento (KUPERMANN, 2016).

Considerações finais

Mas, e quando o paciente não está em condição de falar, justamente porque a sua condição de adoecimento grave lhe impõe esse limite?

Considere-se que todas as diretrizes teórico-clínicas apresentadas até aqui também orientam o trabalho do psicanalista com os familiares e/ou

cuidadores, bem como norteiam o seu trabalho na relação com os demais profissionais de saúde.

Se, em trabalhos anteriores, estudamos minuciosamente as condições de possibilidade do trabalho do psicanalista nas instituições de saúde (Moretto, 2019b) e os processos que envolviam sua inserção (MORETTO e PRISZKULNIK, 2014), hoje, a presença do psicanalista nas instituições de saúde é uma realidade bem estabelecida (MORETTO, PRISZKULNIK e DUNKER, 2018) e, uma vez inserido, ele enfrenta novos e importantes desafios.

O meu percurso de trabalho enquanto psicanalista nas instituições de saúde (ao longo de um pouco mais de três décadas) e na Universidade (ao longo de quase duas décadas), ao mesmo tempo que me permitiu a construção de saberes a respeito das possibilidades e dos alcances do trabalho do psicanalista nas instituições de saúde, me permitiu constatar também os limites de seu trabalho.

É claro para nós que, excluindo dificuldades pessoais do profissional, limitações orgânicas do paciente (que impedem a fala e o raciocínio) e a falta de manejo dos conceitos psicanalíticos, os obstáculos que realmente impedem que o trabalho psicanalítico ocorra no hospital não são diferentes daqueles que impedem que a análise se dê em qualquer outro contexto: a falta de demanda de análise por parte do paciente e o não-estabelecimento daquilo que definimos como transferência (MORETTO, 2019b).

Neste sentido, aquilo que um analista pode num hospital não é mais nem menos do que ele pode em qualquer lugar. Mas para que seu trabalho aconteça, é preciso que haja um dispositivo no qual se desenvolve uma relação.

Pergunta-se, então: a rigor, é possível falarmos da experiência do cuidado em Psicanálise quando uma pessoa, em estado de coma, não fala? Não e sim. Não, porque não há relação de fala. Sim, mas por meio do

tratamento do sofrimento de seus cuidadores, principalmente, facilitando, na medida do possível, que eles façam a diferenciação entre as experiências de “falar com ela” e de “falar por ela”.

Benigno tem razão: falar é uma das formas privilegiadas de resolver problemas. Nós diríamos: de elaboração. Mas em que condições e em quais contextos? O dispositivo de fala exige a presença de um Outro que escuta. Isso é fundamental.

No filme, Benigno fala e, provavelmente, consegue falar porque supõe (ou tem certeza?) que Alicia o escuta. Mas isso é suficiente para que possamos dizer que ele fala com ela? Ou ele fala para ela? Ou, ainda, ele fala por ela?

Pergunta-se, ainda: do ponto de vista psicanalítico, cabe falarmos de experiência de cuidado na relação que Benigno estabelece com Alicia? Não, exatamente. Paradoxalmente, ali onde se pensava que a vida de Alicia dependia fundamentalmente da excelência dos “cuidados” oferecidos por Benigno, Almodóvar nos indica que é a vida de Benigno que dependia, fundamental e alienadamente, da “escuta” que Alicia lhe “oferecia”, o que possibilitava que ele transformasse todos os acontecimentos de sua vida em experiências de vida com “ela” compartilhadas.

Note-se, em tempo, que Benigno, de fato, não consegue viver quando Alicia lhe falta, e melancólico, sem condição alguma de elaborar os lutos dessa perda, “se junta a Alicia” por meio da morte, ainda que, no filme, paire a dúvida se ele se matou ou se errou no cálculo das medicações que o levariam ao coma, o mesmo estado em que ela se encontrava.

Benigno não é, propriamente, o que chamamos comumente de cuidador de um paciente em estado grave de adoecimento. O cuidador é, via de regra, aquele que renuncia a algo de sua própria vida para se dedicar aos cuidados de alguém, e isso, em situação alguma, fica sem consequências (tanto boas quanto ruins).

Diferente de Marco, que abdica de seu trabalho para acompanhar Ly-dia até onde ele conseguiu, Benigno é alguém que não renuncia a nada de sua vida para cuidar de Alicia, uma vez que sua vida se resume a isso que coincide também com o que é o seu trabalho e o seu amor.

Ele passou sua adolescência exclusivamente cuidando da mãe doente em casa, enquanto olhava Alicia pela janela. Logo após a morte de sua mãe, Alicia sofreu o acidente e ficou quatro anos em coma sendo “cuidada” por ele. Foram, como ele próprio referiu, os quatro melhores anos de sua vida.

É, portanto, muito sutil a diferença entre cuidado e violência em situações de vulnerabilidade, ou, dito de outro modo, há modos de cuidar que podem ser vivenciados ou interpretados como experiências ou atos de violência.

A hipótese de trabalho aqui considerada é a de que, na abordagem psicanalítica do sofrimento em situações de adoecimento grave e/ou vulnerabilidade, a não consideração dessa diferença por parte dos profissionais da saúde, familiares e/ou cuidadores pode agravar o sofrimento em questão.

Há ações que as pessoas fazem sob o signo do cuidado, mas que, na verdade, têm um efeito violento, porque são ações que, ou destituem do paciente o seu desejo e a sua singularidade, ou atribuem ao paciente um desejo que não é seu, produzindo, em ambas as situações, um efeito paradoxal de invisibilidade. É importante, portanto, afirmarmos que a proposta de cuidado sem a consideração da singularidade, mesmo que em nome do “bem do outro”, pode ser violenta.

No caso de Benigno e Alicia a não consideração da singularidade está no fato dele tomá-la como um sujeito de decisão, por necessidade dele próprio, ali onde ela não está em condição de decidir ou de consentir nada. Por outro lado, o risco, quando se leva isso ao pé da letra, é de deixar de supor que há, naquele corpo que “dorme”, um sujeito que escuta.

São muitos os paradoxos que se apresentam nas situações-limite. Considerar a existência do sujeito desejaste no corpo que “dorme” é tão fundamental quanto considerar sua impotência e seu limite para expressar-se enquanto tal. Ao longo do filme, por diversas vezes, eu tive a impressão de que se Alicia despertasse, Benigno adoeceria. Será que ela se interessaria em “continuar escutando-o”?

É bem provável que a loucura de Benigno tenha contribuído fortemente para que Alicia, enfim, um dia despertasse. Mas é bem provável também que por conta dessa mesma loucura ele tenha perdido a possibilidade de escutá-la e se fazer escutado por ela, enfim.

Referências

- KUPERMANN, D. Trauma, sofrimento psíquico e cuidado na Psicologia Hospitalar. *Revista da SBPH*, 19(1), 6-20, 2016
- MORETTO, M.L.T. *O psicanalista num programa de transplante de fígado: a experiência do “outro em si”*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006
- MORETTO, M.L.T. Entre o luto e a luta: sobre a noção de sofrimento psíquico do paciente com câncer e o trabalho do psicanalista em situações limite na instituição hospitalar. In: Moura, M. D. (Org.). *Oncologia: clínica do limite terapêutico*. Belo Horizonte: Artesã, (pp. 352-365), 2013
- MORETTO, M.L.T. & PRISZKULNIK, L. Sobre a inserção e o lugar do psicanalista na equipe de saúde. *Tempo psicanalítico*, 46(2), 287-298, 2014 http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So101-48382014000200007&lng=pt&tlng=pt.
- MORETTO, M.L.T. *Abordagem psicanalítica do sofrimento nas Instituições de Saúde*. São Paulo: Zagodoni, 2019 a

MORETTO, M.L.T. *O que pode um analista no hospital?* 1ª ed. Belo Horizonte: Artesã. 2019

b

MORETTO, M.L.T, KUPERMANN, D. & HOFFMANN, C. (2017). Sobre os casos-limite e os limites das práticas de cuidado em psicanálise. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 20(1), 97-112. <https://dx.doi.org/10.1590/1415-4714.2017V20n1p97.7>

MORETTO, M.L.T.; PRISZKULNIK, L.; DUNKER, C.I.L. (2018) Princípios gerais da Psicanálise de Lacan: clínica e pesquisa. In: Antúnez, A.E.A.; Safrá, G.; Moretto, M.L.T.; Yázigi, L.; Meyer, S.B.; Wondracek, K. (Orgs.) *Psicologia Clínica: da Graduação à Pós-Graduação*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Atheneu Editora, 464 p., (pp. 27-34).

SCHWERING, K.L. *Corps d'outrance*, Paris: PUF, 2015

Filmografia:

FALE COM ELA (Hable con ella). Direção: Pedro Almodovar. Espanha, colorido, 2002, 1h 52 minutos

Nise: o coração da loucura”: uma reflexão sobre a saúde mental no Brasil

Marco Polo Soares Dias da Silva

Introdução

O trabalho teve como objetivo principal comentar sobre o tema Saúde Mental no Brasil, a partir da história ilustrada pelo filme, *Nise: O Coração da Loucura*, longa-metragem brasileiro, lançado no ano de 2016, dirigido por Roberto Berliner, baseado em um momento da vida da psiquiatra Nise da Silveira, pioneira da terapia ocupacional no Brasil.

Nise da Silveira (1905-1999) nasceu em Maceió, esteve entre as primeiras mulheres que se formaram em medicina no Brasil, a única que concluiu o curso, na turma de 1926, da Faculdade de Medicina da Bahia, posteriormente se especializou na área de psiquiatria, com atuação profissional renovadora através da humanização baseado no afeto e na utilização da arte como instrumento de terapia, com os pacientes do manicômio de Engenho de Dentro – Centro Psiquiátrico Nacional do renomado Hospital Pedro II, nos anos 1944. Os personagens do filme, em grande parte, são pacientes do manicômio, onde criaram obras de artes estimuladas pela médica psiquiatra Nise da Silveira, obras que atualmente estão expostas no Museu do Inconsciente, localizado no hospital psiquiátrico acima citado. Comentando um pouco mais sobre o Museu do Inconsciente, as obras de artes expostas são compostas por gravuras, quadros e esculturas que são reconhecidas mundialmente e elogiadas, na época, pelo renomado psiquiatra e psicoterapeuta Carl Gustav Jung (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS, 2019).

O campo da saúde mental, no que se refere ao seu tratamento, sempre foi um desafio para os profissionais de saúde. De acordo com o Ministério da Saúde, atualmente 3% da população mundial apresenta transtornos mentais graves e persistentes, necessitando de cuidados contínuos; de 9% a 12% apresentam transtornos mentais leves, também necessitando de cuidados eventuais (FAVARO, 2012; SECRETARIA DE ATENÇÃO À SAÚDE, 2009).

A Ciência Psiquiátrica desde o início da sua história tem como objetivo entender e classificar transtornos mentais. Instituições que tomam como critério as premissas adotadas pela Organização Mundial de Saúde (OMS) permitem linguagem utilizada por diversas tendências, onde algumas vezes divergem no seu entendimento. A tendência entre os profissionais de saúde é compreender a doença mental apenas focando e evidenciando os sintomas que apresentam alterações fisiológicas, orgânicas e psicológicas do indivíduo.

Entretanto, compreender realmente o transtorno mental pressupõe repensar, modificar e desconstruir preconceitos, ideologias, crenças e valores em relação às patologias mentais, utilizando fundamentalmente os princípios norteadores estabelecidos através da Reforma Psiquiátrica, consolidada através da Lei nº 10.216 de 06 de abril de 2001. A principal proposta da Reforma consiste na construção de estatuto social para os indivíduos portadores de transtornos mentais, fundamentado nos Direitos Universais Humanos (ALMEIDA; FELIPES; DAL POZZO, 2011).

História da saúde mental no Brasil

Segundo Mello (2007), a Reforma Psiquiátrica Brasileira teve o seu início a partir do ano de 1992, com participação expressiva dos

movimentos sociais. Contudo foi através do projeto de Lei de Paulo Delgado¹ que permitiu que vários estados do nosso país aplicassem condutas que substituíssem sobretudo os leitos psiquiátricos com internação de longa duração, por uma rede de atendimento com atenção à Saúde Mental.

Quando o Brasil firma o compromisso na assinatura à Declaração de Caracas² e acontece a realização da II Conferência de Saúde Mental, ainda na década de 90, passa a vigorar as primeiras normas federais, com a intenção de implantar a regulamentação de serviços em rede de atenção diária. São criadas normas de fiscalizações para classificar a atuação dos hospitais psiquiátricos. Mas somente após 12 anos, ou seja, no ano de 2001, em razão das tramitações no Congresso Nacional que a Lei Paulo Delgado entra em vigor no Brasil.

Durante toda a tramitação da Lei, foram feitas modificações importantes no seu texto original, e finalmente foi instituída a LEI nº 10.216/2001. Em dezembro do mesmo ano também foi realizada a III Conferência Nacional de Saúde Mental, com o objetivo de organizar a Política de Saúde Mental do governo federal orientada pelas diretrizes da Reforma Psiquiátrica, são criadas linhas específicas de financiamento pelo Ministério da Saúde, para a criação de novos serviços que vão substituir os hospitais psiquiátricos. Novos protocolos são implantados na fiscalização, gestão e para a diminuição programada dos leitos psiquiátricos de longa duração no nosso país (MELO, 2007).

¹ “(...) 1989, dá entrada no Congresso Nacional o Projeto de Lei do deputado Paulo Delgado (PT/MG), que propõe a regulamentação dos direitos da pessoa com transtornos mentais e a extinção progressiva dos manicômios no país”. (MELO, 2007)

Disponível: http://bvsm.sau.gov.br/bvs/publicações/Relatorio15anos_Caracas.pdf, acesso em: 01/11/2018.

² “(...) Em novembro de 1999, os delegados de diversos países latino-americanos, reunidos em Assembleia da Associação Psiquiátrica da América Latina (Apal) – instituição também signatária da Declaração de Caracas – na Ilha de Margarida, Venezuela, aprovaram um documento pelo qual manifestavam sua preocupação com o que se observava na região e faziam recomendações aos governos latino-americanos.” (JORGE e FRANÇA, 2001) Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-44462001000100002, pesquisa em 01/11/2018.

A Lei Federal nº 10.216/2001 uma conquista do movimento social organizado e que deu respaldo e legitimidade ao processo de Reforma Psiquiátrica – dispõe sobre a proteção da pessoa com transtorno mentais e redireciona todo o modelo assistencial na área, reconhecendo como direitos: Ter acesso ao melhor tratamento do sistema de saúde, de acordo com suas necessidades; Ser tratada com humanidade e respeito e no interesse exclusivo de beneficiar sua saúde, para alcançar sua recuperação pela inclusão na família, no trabalho e na comunidade; Ser protegida contra qualquer forma de abuso e exploração; Ter garantia de sigilo nas informações prestadas; Ter direito à presença médica, em qualquer tempo, para esclarecer a necessidade ou não de sua hospitalização sem sua concordância; Ter livre acesso aos meios de comunicação disponíveis; Receber o maior número de informações a respeito de sua doença e de seu tratamento; Ser tratada em ambiente terapêutico pelos meios menos invasivos possíveis; Ser tratada, preferencialmente, em serviços comunitários de saúde mental. (MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL, PROCURADORIA DOS DIREITOS DOS CIDADÃO, 2012, p.16-17).

Oliveira (2011) complementa afirmando que podemos considerar os seguintes marcos históricos no movimento pela reforma do sistema de atenção à Saúde Mental brasileira. São eles: o Movimento da Reforma Psiquiátrica, o de Trabalhadores de Saúde Mental, o da Luta Antimanicomial e ainda o da Reforma Sanitária. Todos esses movimentos são pautados por temas como inclusão, solidariedade, cidadania e conscientização.

Durante todo movimento histórico da Luta Antimanicomial, foram incorporados para a prática profissional da atualidade muitas das questões que eram apenas reivindicações, que se transformaram em políticas públicas de saúde, o que constitui ganhos inquestionáveis, mas, por outro lado, com a burocratização excessiva, o perigo da perda das origens das lutas e dos anseios de transformações, estabelecidos pelos usuários e profissionais do sistema de saúde, podem perder a expressão original motivadora e se diluir, e o que é pior, afetar o atendimento das necessidades humanas básicas do doente mental.

O termo desinstitucionalização, nesse contexto, é norteador e relacionado com a proposta de mudança social, de transformação de uma mentalidade de exclusão do diferente, onde o doente mental se inclui entre os mais diferentes (OLIVEIRA, 2011).

Conceito de Território e Equipamentos que compõe a rede de tratamento para saúde mental.

Para o Ministério da Justiça (2016), “Território” não se resume apenas na referência geográfica. É compreender as relações sociais do usuário, seus afetos, suas rotinas, lugares que frequenta, ou seja, elementos que fazem parte da vida cotidiana do indivíduo. Entender o conceito de “território” é ampliar a visão de tratamento do usuário, incluindo a sua rede social para auxiliá-lo no cuidado e alívio do sofrimento. O principal desafio com as aproximações das ações de saúde mental é incluir o paciente dentro da comunidade do seu território, sem estigmatizar, a diversidade que a doença expressa.

O Ministério da Justiça (2016) descreve as Redes de Atenção Psicossocial (RAPS), sendo estas formadas por vários equipamentos da Saúde e Assistência Social. O primeiro é a Atenção Básica em Saúde, que faz parte do Programa Estratégia Saúde da Família (ESF), o objetivo é a promoção da saúde, através da prevenção e investimento nas ações individual e coletiva, na reabilitação, tratamento e manutenção da saúde. Outro programa é o Núcleo de Apoio à Saúde da Família (NASF), cuja principal característica é a formação de equipes de multiprofissionais que trabalham em conjuntos com as equipes do ESF. O programa “Consultório na Rua”, por exemplo, são locais formados por equipes multidisciplinares com o foco no atendimento dos moradores em situação de rua.

Os Centros de Convivência trabalham com o estímulo à Cultura. São locais que atuam nos processos de reabilitação psicossocial a partir do resgate e criação de espaços de convívio solidário.

Em vinte três de dezembro de 2011, foi publicada a portaria nº 30088, instituída pelo decreto nº 7.508/2011, onde oferece atenção para as pessoas com transtornos mentais, inclusive decorrentes do uso nocivos de drogas. A criação da Rede de Atenção Psicossocial (RAPS), foi fundamental para a fortalecimento da reforma psiquiátrica brasileira. A RAPS, tem como proposta não apenas articular os conjuntos de serviços de saúde mental dos municípios, mas articular permanentemente uma rede maior com outras instituições, associações, cooperativas e espaços diferentes, não tratando apenas território como área geográfica, mas onde as pessoas da comunidade também deveriam participar como protagonistas nos objetivos de cuidados das pessoas com sofrimento mental.

Os Centros de Atenção Psicossocial, (CAPS) são do tipo I, II e III: serviços com profissionais de diversas áreas de atuação, especializados em saúde mental, que trabalham na perspectiva interdisciplinar. Estes profissionais realizam acompanhamentos de usuários com sofrimento ou transtornos mentais graves e persistentes. Já os CAPS especializados em Álcool e Drogas (CAPSad), atendem pacientes com transtornos mentais graves e persistentes, decorrentes do uso de álcool e outras drogas. Também existem CAPS que atendem o público Infanto-juvenil (CAPSi).

Todas as modalidades de CAPS são classificadas ainda de acordo com a capacidade operacional para atendimentos nos municípios: o CAPS (I) apresentam abrangência de população entre 20.000 e 70.000 habitantes; o CAPS (II), serviço de atenção psicossocial com capacidade operacional para atendimento em municípios com população entre 70.000 e 200.000 habitantes; o CAPS (III), serviço de atenção psicossocial com capacidade para atendimento em municípios com população acima de 200.000

habitantes e funcionam 24 horas por dia. Todos estes serviços devem se organizar para atender as demandas na forma “porta aberta”, como também mapear as populações específicas, na maioria das situações vulneráveis, que devem ter cuidados diferenciados.

Outro equipamento da RAPS são as denominadas Comunidades Terapêuticas, serviços de atenção e cuidados contínuos, com a característica de serviço residencial e transitório; geralmente os usuários moram em torno de 10 meses, dependendo da situação pode variar para mais ou menos o tempo de permanência. São apenas encaminhados para as Comunidades Terapêuticas, usuários referenciados pelos os CAPS do território.

Já na Atenção Hospitalar, existem os serviços de Atendimento a Urgência e Emergência em caráter Móvel (SAMU), atuam com a demanda do seu território, incluído a Saúde Mental. As Unidades de Pronto Atendimento (UPA), Serviços Hospitalar ou Enfermarias Especializadas em Hospital Geral, realizam atendimento de urgência e emergência em saúde, incluindo as consideradas de saúde mental. Para o paciente ter acesso aos leitos, tem que ser avaliado através de critérios clínicos, respeitar as características de gestão local que são formadas por Centro Regulador ou CAPS de referência.

Para as Estratégias de Desinstitucionalização da RAPS, existem o “Serviço Residencial Terapêutico”, que são residências inseridas na comunidade, com a intenção de garantir aos egressos de internação de longa permanência em hospitais psiquiátricos ou Hospitais de Custódia. Busca a participação nos equipamentos que compõe a RAPS para a interação progressiva da inclusão social.

O Programa de Volta para a Casa, embasado na Lei nº 10.708/2003, também faz parte da Estratégia de Reabilitação Psicossocial que compõe a RAPS e tem a intenção de ajudar no processo de desinstitucionalização

através de auxílio financeiro para pessoas com transtorno mental egressas de internações de mais de dois anos contínuo.

Outra modalidade que faz parte da Estratégia de Reabilitação Psicossocial propõe iniciativas através da geração de renda, estimulando os empreendimentos solidários, criação de cooperativas sociais e moradias solidárias. Estas ações mobilizam vários setores da sociedade por meio da inclusão através da produção, formação e qualificação profissional, para pessoas com transtornos mentais e dependentes químicos.

Estas modalidades citadas tiveram a intenção de criar novas estratégias para os indivíduos de externa vulnerabilidade que não tem acesso aos espaços formais de qualificação, emprego e habitação. Com a criação da Rede de Atenção Psicossocial a partir de 2011, sendo uma das principais estratégias de reordenação do SUS, os Hospitais Psiquiátricos deixaram de ser considerados o principal ponto de atenção em saúde mental, sendo que as internações necessárias devem ocorrer antes em Hospitais Gerais.

Perda de liberdade e a saúde mental

Segundo o Conselho Regional de Medicina do Estado de São Paulo (2013) o termo “Liberdade” vem se transformando ao longo da história. Entretanto na maioria das vezes, esta noção está associada ao poder do ser humano em executar uma ação, de acordo com sua própria vontade.

Em contrapartida, desde o início da nossa civilização, a sociedade vem questionando a liberdade no que se relaciona aos criminosos, doentes mentais, frente a manutenção de seus direitos civis. Quando o indivíduo com transtorno mental, deve ou pode perder a sua liberdade, fundamentada na premissa de proteger o doente mental, considerado perigoso para si ou para os outros.

No Brasil ao longo da história, são consideradas perigosas as pessoas portadoras de algum tipo de doença mental, que cometeram um ato

considerado antissocial. Estas avaliações, muitas vezes, eram baseadas na probabilidade de que esse indivíduo voltasse a cometer o ato novamente, portanto estas medidas de segurança social eram consideradas preventivas, porém, muitas vezes, não igualitárias.

O Conselho Federal de Psicologia (2010) afirma que a Luta Antimanicomial não conseguiu acabar com os hospícios, mas continuam sendo alvo de transformações, para que um dia tenham seu fim. É importante considerar que o movimento da luta antimanicomial apresentou outra lógica de pensar a instituição fechada, a atenção ao doente mental, o seu cuidado, a loucura e a inserção do doente na sociedade.

Dos profissionais que trabalham longos períodos dentro do sistema penitenciário é exigido reflexão e conscientização contínua sobre o local em que trabalha, além do que deve estar atento e cuidar para não dar continuidade a uma conduta que pode agravar o sofrimento do outro, mas buscar maneiras de amenizar o sofrimento do preso.

Quando o recluso possui um diagnóstico que qualifica o seu transtorno mental, o profissional de saúde tem que sempre pautar suas ações nas diretrizes implementadas pelo Movimento da Reforma Psiquiátrica.

Deste modo o profissional de saúde não pode se acomodar frente as condições físicas, muitas vezes, precárias da instituição, aos odores desagradáveis, aos gritos dos internos pedindo ajuda, e passar a entender que é normal e natural que esses espaços sejam assim. A perda do estranhamento das ações de contenção na instituição, onde o profissional passa a supor que não há como intervir nos chamados castigos institucionais.

Os profissionais que trabalham nas instituições totais como prisão, manicômios e asilos, ainda hoje ficam a parte da sociedade, são imersos nos problemas institucionais e muitas vezes não conseguem identificar uma melhora no quadro biopsicossocial do público atendido. É importante para o profissional que trabalha nestas instituições se conscientizar no

desenvolvimento do trabalho em rede, que deve ser aplicado dentro e fora da instituição total. Mesmo muitas vezes desmotivados com as dificuldades impostas pelo funcionamento institucional, os profissionais dentro destas instituições têm que dar mais visibilidade para aquelas pessoas estigmatizada que ninguém quer que sejam visíveis.

O profissional da área de saúde que trabalha nas prisões deve estar apto a criar estratégias para sustentar a sua permanência nesses espaços, não necessariamente como peritos, mas como profissional do cuidado, oferecendo olhar individualizado e atento àqueles que a cada minuto criam suas próprias formas de sobrevivência nas prisões (CONSELHO FEDERAL DE PSICOLOGIA, 2010).

Considerações finais

A abordagem histórica do doente mental em nossa sociedade é de forma dominante a do preconceito. “O diferente”, “o louco”, foram internados e enterrados nos hospitais e manicômios por décadas.

A história retratada no filme *Nise O Coração da Loucura*, serviu para contextualizar o modelo de Saúde Mental antes dos movimentos sociais na construção da Reforma Psiquiátrica Brasileira atual.

O filme enfatizou também os benefícios alcançados pela médica Nise da Silveira, no tratamento dos pacientes e confirmado através das obras de arte expostas do Museu do Inconsciente. O método adotado pela personagem protagonista do filme evidenciou principalmente a importância da humanização do profissional de saúde no cuidado do indivíduo portador de transtorno mental encarcerado na instituição.

Com a Reforma Psiquiátrica foram criados critérios de atendimentos, equipamentos de saúde e rede de atendimento social, nos cuidados destes indivíduos. Mas a transformação de paradigma no tratamento do Doente

Mental com a implantação da Reforma Psiquiátrica tinha como objetivo principal a desinstitucionalização destes usuários.

Atualmente, muitos doentes mentais possuem a liberdade de não fazer tratamento, ou os equipamentos de atenção ao doente localizado no seu território de atuação não estão conseguindo atender as demandas que o transtorno mental exige. O questionamento no trabalho é relacionado ao doente mental que está trocando os antigos manicômios de antes da Reforma Psiquiátrica, pelos encarceramentos nas prisões.

Pergunto então: quando o doente mental é preso e se depara, com uma instituição grande e marginalizada que não está preparada para recebê-lo, como cuidar, como desenvolver processos terapêuticos? A tendência é a prisão ter dificuldades em participar da Rede de Saúde Mental, ou por falta de conhecimento técnico e/ou político, ou por não abranger o território onde os equipamentos da rede de assistência ao doente mental atendem. Para agravar a situação do doente, nos deparamos com uma extrema precarização da estrutura penal, superlotações de presos e déficits de profissionais preparados para lidar com estes indivíduos já vulneráveis pela doença.

O profissional da área de saúde do sistema penal que trabalha com pessoas doentes e vulneráveis, tem por obrigação aplicar a conduta do código de ética de suas respectivas profissões.

Unir-se aos seus pares, para auxiliar e desenvolver planos terapêuticos em conjunto, e estruturar políticas públicas, onde se pode acolher o ser humano em situação extrema de debilidade, cuidar de maneira adequada enquanto está preso, e encaminhá-lo para um tratamento de qualidade no momento da liberdade.

Portanto, profissionais de saúde e/ou psicólogos que trabalham na área da Saúde Mental, precisam desenvolver ações para incluir o indivíduo com a doença mental também nas premissas da Reforma Psiquiátrica,

sempre com a intenção de acolher o indivíduo portador de transtorno Mental em suas demandas biopsicossocial e procurar adequar estas pessoas nas diversas redes de atenção ao indivíduo oferecidas no território do indivíduo, que mesmo portador de transtorno mental, tem o direito de viver na sociedade com direitos humanizados e deveres preservados.

Referências

ALMEIDA, A.C.M.C.H.; FELIPES, L.; DAL POZZO, V.C. O impacto causado pela doença mental na família. *Revista Portuguesa de Enfermagem de Saúde Mental*. Porto, 2011. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-21602011000200007, Acesso em 05 novembro de 2018.

BIBLIOTECA DIGITAL DA CÂMARA DOS DEPUTADOS. Centro de Documentação e Informação Coordenação de Biblioteca, Disponível em: <http://bd.camara.gov.br>, Acesso em 05 novembro 2018.

BRASIL. Ministério da Justiça. Secretaria Nacional de Políticas Sobre Drogas. *Uso de Substância Psicoativas no Brasil – modulo 1. Supera Sistema para detecção do Uso abusivo e dependência de substâncias Psicoativas: Encaminhamento, intervenção breve, Reinserção social e Acompanhamento / coordenação [da]* Maria Lucia Oliveira de Souza Formigoni. Brasília. 9ed. 2016, p. 126 – 146.

_____. *Cartilha: Direito à Saúde Mental*. Brasília, DF: Ministério Público Federal, 2012 Procuradoria dos Direitos do Cidadão. Disponível em: <http://www.cfess.org.br/arquivos/cartilha-saude-mental-2012.pdf>. Acesso em 05 novembro de 2018.

_____. *Reforma Psiquiátrica e política de saúde mental no Brasil*. Brasília, DF: Ministério da Saúde, 2005. Disponível em: http://bvsm.s.saude.gov.br/bvs/publicacoes/Relatorio15_anos_Caracas.pdf, acesso em 05 novembro de 2018.

CONSELHO FEDERAL DE PSICOLOGIA. *Atuação do Psicólogo no Sistema Prisional*. Cynthia Rejanne Corrêa Araujo Ciarallo, Deise Maria do Nascimento, Eliana Olinda,

Alves, Rodrigo Tôres Oliveira, Marcus Vinícius de Oliveira Silva, organizadores. CFP. Brasília. 1ª edição, 2010, p. 45 - 53.

CONSELHO REGIONAL DE MEDICINA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Transtorno Mental e a Perda de Liberdade. Organização de Reinaldo Ayer de Oliveira; Quirino Cordeiro; Mauro Gomes Aranha de Lima. São Paulo. Conselho Regional de Medicina de São Paulo. 2013, p. 148.

JORGE, M.R.; FRANÇA, J.M.F. A Associação Brasileira de Psiquiatria e a Reforma da Assistência Psiquiátrica no Brasil. REVISTA BRASILEIRA DE PSIQUIATRIA. São Paulo, 2001. p. 3-6. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-44462001000100002. Acesso em 07 novembro de 2018.

MELLO, M.F. Epidemiologia da Saúde Mental no Brasil. Marcelo Feijó de Mello, Andrea de Abreu de Mello, Robert Kohn, organizadores. Porto Alegre. Artmed, 2007.

NISE da Silveira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3754/nise-da-silveira>, acesso em: 07 de outubro de 2019.

OLIVEIRA F.; PADILHA, W.S.; OLIVEIRA, C. M. Um breve histórico do movimento pela reforma psiquiátrica no Brasil contextualizando o conceito de desinstitucionalização Saúde em Debate, v. 35, n. 91, Centro Brasileiro de Estudos de Saúde. Rio de Janeiro, 2011, p. 587-596.

Filmografia

NISE: O CORAÇÃO DA LOUCURA. Direção: Roberto Berliner. Globo Filmes, Brasil, colorido, 2016, 1h 49 minutos.

“Orações para bobby”: quando o preconceito faz a vítima adoecer¹

*Felipe Brito Fernandes
Giovani Anselmo M. Pelógia
Paulo Sérgio Rodrigues de Paula*

Introdução: Estresse de Minorias

A Teoria do Estresse de Minorias (EM) criada por Meyers (2003), considera que os níveis de estresse vivenciados por pessoas LGB² (Lésbicas, Gays e Bissexuais) não se dá ao fato de serem LGB, mas ao estigma social relacionado à orientação sexual. Isto é, o que torna LGBs como grupo vulnerável não é a orientação sexual destes, mas o estigma social relacionado a ela.

Nesse sentido, a EM destaca que, para além dos estressores sociais cotidianos, pessoas LGB enfrentam estressores específicos à sua condição de minoria social, são eles: 1) experiência de vitimização; 2) homofobia internalizada; 3) ocultação da orientação sexual. Estes estressores, quando não manejadas de forma adequada, influenciam em quadros de saúde mental negativos, como ansiedade, depressão e ideação suicida (MEYERS, 2003).

A Experiência de Vitimização pode ser compreendida, de acordo com Pavelchuk (2018), como qualquer forma de violência e rejeição

¹ Artigo publicado originalmente em REVISTA CIENTÍFICA DA FACULDADE UNIMED, V. 2 N. 2 (2020). -ISSN 2674-709x. <https://revista.faculdadeunimed.edu.br/index.php/RCFU1/article/view/129/84>

² O Manual de Comunicação LGBT (2015) recomenda o uso da sigla LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais), entretanto, por uma questão metodológica optou-se pelo uso da sigla LGB ao longo deste artigo, uma vez que os estressores sistematizados, e aqui analisados e de acordo com o referencial teórico correspondem exclusivamente a pessoas lésbicas, gays e bissexuais.

relacionado à orientação sexual. Já a Homofobia Internalizada pode ser compreendida pelo referencial estigmatizado que o indivíduo tem sobre sua orientação sexual. E, por último, a Ocultação da Orientação Sexual se refere ao fato da pessoa LGB não aceitar ou revelar sua orientação sexual para si ou aos outros.

Meyers (2003) também aponta para o fato da vigilância de pessoas LGB em relação ao estigma imposto ou experiência de vitimização, como sendo o mecanismo de enfrentamento negativo, favorecendo o desenvolvimento de ansiedade proeminente de uma preocupação em ser vitimado por virtude de sua orientação sexual, quanto maior o estigma percebido, maior será a vigilância para que não seja alvo de estigma.

A autora ainda aponta a importância da psicoterapia como método de tratamento ao qual possibilitará a pessoa LGB expressar suas emoções referentes a si e sua orientação sexual, tal qual a diminuição do estigma percebido, deste modo, diminuindo também o sofrimento psíquico referente à vitimização, homofobia internalizada e ocultação da orientação sexual.

Orações Para Bobby: as consequências severas do estigma

Orações Para Bobby, é um filme norte-americano de 2009 baseado em fatos e inspirado no livro que leva o mesmo título. Mary Griffith (Sigourney Weaver) é uma mulher que segue rigidamente os preceitos religiosos cristãos, criando seus quatro filhos sob a ótica da moralidade religiosa, dentre eles Bobby Griffith (Ryan Jonathan Kelley) que, envolto a atmosfera religiosa de sua criação se descobre homossexual.

Da angústia da descoberta de sua orientação sexual, até o momento em que seus familiares descobrem que é homossexual, Bobby enfrenta diversos tipos de violências, desde xingamentos, até invisibilização por parte

de seus familiares, terapias de conversão sexual e métodos religiosos para “se curar” do “pecado” da homossexualidade, proposto por sua mãe, Mary.

Entretanto, ao percorrer essas diversas tentativas de reorientação sexual, Bobby compreende que o seu desejo por pessoas do mesmo gênero não é algo ao qual pudesse escolher e/ou modificar, nesse momento é fundamental o papel da prima Jeanette (Rebecca Louise Miller) que, não somente demonstra apoio e compreensão a dor de Bobby, mas oferece a ele um local para morar em Portland, caso seja necessário.

Depois de passar alguns dias com a prima em Portland, Bobby se envolve em um romance com David (Scott Bailey), amigo de sua prima e, ao desabafar com o mesmo contando toda sua problemática com a família envolvendo sua orientação sexual, Bobby decide seguir o que seu namorado fizera com os pais: dar a eles um ultimato, ou o aceitariam da maneira ao qual ele é ou o esqueceriam, então Mary diz não querer ter um filho homossexual, fazendo com que Bobby não tenha outra escolha a não ser sair definitivamente da casa de seus pais.

Agora vivendo em Portland, Bobby se vê envolto da liberdade e também da solidão por não contar com o apoio dos pais, e todo o clima de perseguição e rejeição dos pais se tornam presentes em seu cotidiano, mesclado com o sentimento de dor ao presenciar a traição de David, Bobby decide tirar sua própria vida aos 20 anos de idade em 1983.

Com a notícia de suicídio de Bobby, Mary trava uma luta que se inicia com o medo de que o filho tenha morrido como um pecador, desta vez por ser homossexual e também por ter cometido suicídio e termina sendo uma das pioneiras na luta contra a LGBTfobia e Direitos Humanos nos Estados Unidos, finalmente compreendendo que não havia nada de errado em seu filho ser homossexual.

Metodologia

A metodologia utilizada neste trabalho é a análise fílmica de conteúdo. De acordo com Penafria (2009), a análise de conteúdo compreende o filme como relato que leva em consideração a temática abordada pelo este. Nesse sentido, é necessária a desfragmentação do filme em cenas, depois análise das cenas específicas que configurem a temática a ser abordada de acordo com a apresentada na obra cinematográfica.

Para tanto, considerando a EM, foram separadas 4 cenas, uma para analisar cada um dos estressores: Experiência de vitimização, Homofobia Internalizada e Ocultação da Orientação sexual; e uma última que considere o suicídio como consequência do manejo inadequado do EM vivenciado pelo protagonista. Para além da análise sob a ótica da Teoria do Estresse de Minorias, também complementa com dados a respeito do índice de suicídio de pessoas LGBTs, bem como resoluções acerca do tratamento psicológico referente a reorientação sexual, a fim de tornar a análise mais próxima da realidade brasileira atual.

Cena 1 – Experiência de Vitimização (21:13 – 21:58)

A cena se inicia logo após Bobby ter uma reunião com outros jovens na igreja, onde é mencionado a importância do sacrifício para conseguir a salvação. Em seguida, Bobby está correndo em um bosque, quando a cena é cortada para ele em sua casa, escrevendo em seu diário enquanto passava na televisão um filme com uma cena apaixonada de um casal heterossexual: “Nada que eu faça parece ter diferença. Eu tento agir como eles, mas isso parece impossível. É uma sensação horrível acreditar que você pode ser jogado nas chamas do inferno. Ou pior, é todos dizendo para você como a solução é simples. Eles não sabem o que é estar na minha pele!”

De acordo com a fala de Bobby é possível identificar seu sofrimento em decorrência da vitimização oriunda das tentativas dos familiares,

especialmente da mãe, de “curá-lo” através de artifícios religiosos impondo, desta forma, que ser homossexual além de ser visto de forma negativa é, também, uma doença capaz de ser curada trazendo à heterossexualidade caráter universalizante, como sendo a única manifestação da sexualidade possível. Essa cena poderia também ser enquadrada no viés do estressor de ocultação da orientação sexual, haja visto que é possível notar o esforço de Bobby para ser como eles, isto é, ser heterossexual e não homossexual, demonstrando a complexidade com que os fatores estressores presentes no Estresse de Minoria são apresentados.

Para Paveltchuk (2018), um dos meios pelos quais é possível que haja a redução do impacto negativo do EM, é a interação com seus pares, na medida em que o suporte social é fundamental para eliminação da homofobia internalizada. Entretanto, ao longo do filme Bobby, forçadamente destinado a enfrentar processos de “cura” da sua orientação sexual, pouco se envolveu com seus pares e, quando inicia um namoro, a revelação da orientação sexual pode ser também um fator desencadeante de outros estressores da EM, como será apresentado na análise da cena 3 – ocultação da orientação sexual.

Cena 2 – Homofobia Internalizada (07:32 – 08:25)

Nesta cena Bobby conversa com seu irmão mais velho Ed (Austin Nichols) enquanto caminham sob os trilhos de uma ferrovia, a respeito da mãe dos dois encararem um possível pecado como algo que pudesse fragilizar a família de alguma forma. A seguir, é descrito a fala entre os personagens:

Bobby: Acho que tem alguma coisa errada comigo.

Ed: Com certeza tem!

Bobby: O que acha que a mamãe faria se descobrisse que um de nós era psicopata?

Ed: Como assim “se”?

Bobby: Sabe, ela está sempre dizendo que a família toda vai ficar junta na vida após a morte. Bom, e se um de nós for pecador?

Ed: Se você pecou com a Michele, eu prometo que eu não conto nada.

Bobby: Não, não é isso. Eu só estou pensando em umas coisas.

Ed: Você pensa demais. Isso é perigoso, é por isso que eu evito ao máximo pensar.

Bobby: É. Que bom que a gente conversou.

Ed: Agora sério, tem alguma coisa? Alguma coisa errada?

Bobby: Não.

Ed: Olha, você sabe... Eu sou seu irmão mais velho, eu tenho que cuidar de você.

Nessa cena é possível identificar que Bobby, ao indagar o irmão a respeito da aceitabilidade da mãe se um dos filhos fossem psicopatas, isto é, pecador está, na realidade, considerando que a própria orientação sexual fosse algo tão cruel e pecaminoso quanto à psicopatia, trazendo sérios prejuízos para sua autoimagem.

Curiosamente, é possível fazer um paralelo com o que ocorrera décadas anteriores ao suicídio de Bobby quando, de acordo com Lawrenz (2017), as primeiras versões do Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM), produzidos pela Associação Americana de Psiquiatria (APA) consideravam a homossexualidade, na época, com a nomenclatura “homossexualismo”, entre os anos de 1952 a 1968 como um Transtorno de Personalidade e em seguida passando para a classificação de Transtorno de Identidade Sexual.

Logo, não fossem os dogmas religiosos impostos pela família, Bobby possivelmente também tenderia a ter uma autoimagem negativa, através do estressor de homofobia internalizada, desta vez também reforçado pelo discurso médico psiquiátrico vigente. Isso porque, como aponta Pereira (2017) somente em 1990 a Organização Mundial da Saúde (OMS) retira a homossexualidade do Catálogo Internacional de Doenças (CID).

Já aqui no Brasil, somente em 1999 o Conselho Federal de Psicologia publica a Resolução N° 001/1999 que estabelece normas de atuação para psicólogos em relação à questão da orientação sexual, no qual “Art. 3° - os psicólogos não exercerão qualquer ação que favoreça a patologização de comportamentos ou práticas homoeróticas, nem adotarão ação coercitiva tendente a orientar homossexuais para tratamentos não solicitados” (CFP, 1999).

Cena 3 – Ocultação da Orientação Sexual (39:50 – 41:10)

Durante o jantar em família, após Bobby retornar de Portland, menciona para seus familiares que conheceu David e que está gostando dele, nesse momento a Mary subitamente sai da sala em desaprovação. A cena continua na cozinha com Mary se esquivando do assunto comentando sobre a escola com Bobby, mas ele insiste e menciona sobre os pontos positivos de David, seu namorado. E, em dado momento, desabafa com a mãe, dizendo o quanto é difícil, apesar de David ser um homem bom para ele, dar as mãos em público ou se beijar, caso isso acontecesse acredita que sairia correndo. A cena então termina com Bobby intimando a mãe a aceitá-lo ou esquecê-lo, e em resposta Mary diz que não tem um filho gay, Bobby por sua vez responde afirmando que então ela não tem um filho e Mary termina confirmando, fazendo com que Bobby se mude para Portland.

Nesta cena pode-se observar que, apesar de viver em um relacionamento homoafetivo, Bobby ainda possui mecanismos pelos quais o faz ocultar sua orientação sexual com receio da violência social, devido ao intenso empenho da mãe em “curá-lo” de sua homossexualidade, compreendendo que ele mesmo seria o alvo da cura, ele era o pecador e o doente.

Isso ocorre porque, de acordo com Paveltchuk (2018), nem sempre quando um indivíduo LGB revela sua orientação sexual não é necessariamente um motivo que eliminaria os estressores, haja vista que, ao não ocultar sua orientação sexual Bobby estaria ainda mais vulnerável para experiências de vitimização e, temendo a essas, a depender do contexto pode tornar a ocultar sua orientação sexual.

Cena 4 – Suicídio (46:00 - 49:10)

Após um jantar com os pais de David, Bobby começa a perceber que a família ao qual aceita e compreende a orientação sexual de seu namorado talvez nunca pudesse ser a sua. Angustiado, Bobby começa a se recordar dos momentos estressores ao qual vivenciou com a família, e tenta ligar para o namorado na tentativa de expressar seus sentimentos, mas sem sucesso decide dirigir pela cidade e encontra seu namorado saindo de um clube com outro homem. Nesse momento Bobby se recorda de todos os estressores aos quais vivenciou dos quais não puderam ser colocados nessa análise afim de evitar que se tornasse repetitiva, como a visita à psiquiatra que propusera tratamento, namoro forçado com uma garota da escola, diversos bilhetes espalhados pela casa com versículos bíblicos, humilhação dos amigos LGB por parte da mãe, dentre outras; então Bobby para seu carro, desce e a última cena que vem em sua memória antes de se jogar da ponte e se suicidar é de sua mãe dizendo que não terá um filho gay.

A cena acima é corroborada pela pesquisa de Ryan *et al.* (2009) que encontrou maiores índices de suicídio e depressão em jovens LGB que também manifestaram altos índices de rejeição familiar quando comparados à jovens LGB que apresentaram menores índices de rejeição.

No Brasil os dados sobre suicídio da população LGBT são alarmantes. De acordo com o último relatório publicado pelo Grupo Gay da Bahia (GGB) realizado em 2018, apoiados na revista científica *Pediatrics*, os

LGBTs têm 6 vezes mais chance de tirar a própria vida, em relação a heterossexuais; risco de 20% maior de suicídio quando convivendo em ambientes hostis à sua orientação sexual ou identidade de gênero.

Neste ano de 2019 entre janeiro a maio, o GGB realizou um relatório parcial em ocasião ao dia Internacional contra a homofobia, a respeito dos assassinatos e suicídios de LGBTs ocorridos no Brasil, onde obteve-se o resultado de 141 mortes de LGBTs, sendo 126 homicídios e 15 suicídios em decorrência da LGBTfobia.

Considerações Finais

Diante do exposto, é notável as consequências negativas para saúde mental de jovens LGB quando não manejado de maneira adequada os estressores que compõe a EM. O protagonista do filme enfrentou todos os estressores da Teoria do Estresse de Minorias e não teve mecanismos para lidar com estes de forma a reduzir os impactos negativos para sua saúde mental o que, em seu caso, culminou em seu suicídio.

É preciso salientar também que ao longo do filme é possível verificar que o Estresse de Minoria ocorre não pela pessoa simplesmente pertencer a um grupo minoritário culpabilizando a vítima por seu sofrimento, mas sim à uma sociedade que apresenta uma série de estigmas sociais para pessoas que não são heterossexuais.

Logo, pode-se compreender que a Teoria do Estresse de Minoria reforça a Resolução N. 01/1999 do Conselho Federal de Psicologia ao não considerar a homossexualidade como causadora do sofrimento da pessoa LGB, mas a vivência desta em uma sociedade que a estigmatiza, violenta e invisibiliza por ser quem são.

Referências

- ABGLT, Associação Brasileira de Gays, Lésbicas e Transexuais. Manual de Comunicação LGBT. Ajour Artes Gráficas e Editora Ltda., 2015, 48 p. Disponível em: <https://unaids.org.br/wp-content/uploads/2015/09/Manual-de-Comunica%C3%A7%C3%A3o-LGBT.pdf> Acesso em 20 out. 2020.
- CONSELHO FEDERAL DE PSICOLOGIA, Resolução CFP N. 001/1999 Estabelece normas de atuação para psicólogos em relação à questão da orientação sexual.
- LAWRENZ, P. Estresse de Minorias, Fatores Familiares e Saúde Mental em Homens Homossexuais. 2017, 37 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Faculdade de Psicologia, Pontifca Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC-RS, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/7425> Acesso em 19 out. 2019.
- MEYERS, I. H. *Prejudice, social stress, and mental health in lesbian, gay, and bisexual populations: conceptual issues and research evidence*. *Psychological bulletin*, vol. 129, n. 5, p. 674-697, 2003. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2072932/> Acesso em: 20 out. 2019.
- PAVELTCHUK, F. O. Estresse de Minorias e Saúde Mental em Pessoas LGB. 2018, 99 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Departamento de Psicologia, Pontifca Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/35825/35825.PDF> Acesso em: 19 out. 2019.
- PENAFRIA, M. Análise de Filmes – conceitos e metodologia. VI Congresso SOPCOM, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa – Portugal, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf> Acesso em 21 out. 2019.
- PEREIRA, D. F. Homossexualidade em Cena: da naturalidade ao preconceito. *Rev. Intinerarius Reflectionis*, vol. 13, n. 2, p. 1-19, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/rir/article/view/41309> Acesso em 22 out. 2019.

RYAN, C.; HUEBNER, D.; DIAZ, R. M.; SANCHEZ, J. *Family rejection as a predictor of negative health outcomes in white and Latino lesbian, gay, and bisexual young adults*. *Pediatrics*, vol. 123, n. 1, p. 346-352, 2009. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/19117902> Acesso em 22 out. 2019.

Filmografia

ORAÇÕES PARA BOBBY. Direção: Russell Mulcahy. Original Movie, EUA, 2009, 1h e 30 minutos.

Cena III

Psicologia e Instituições

Um senhor estagiário: uma análise psicodramática da espontaneidade e da criatividade no papel profissional

Renata Openheimer

Introdução

Imagino que talvez você tenha se interessado por esta leitura por gostar de filmes, do que eles podem nos ensinar ou mesmo das reflexões e *insights* que podem provocar. Talvez o título deste trabalho tenha chamado sua atenção, afinal o papel profissional é uma parte muito importante da nossa vida, pois nos oferece o sustento, nos dá senso de utilidade e propósito. Talvez o que mais lhe atraia seja o tema espontaneidade e criatividade – ou um misto de tudo isso, quem sabe? Muitos podem ter sido os motivos do seu interesse, mas espero genuinamente que esta leitura possa, de alguma maneira, contribuir para o que esteja buscando.

O filme *Um senhor estagiário* (2015) foi escolhido como base para analisarmos a importância da espontaneidade e criatividade no papel profissional, utilizando como referencial a teoria psicodramática de J. L. Moreno.

Trata-se de uma comédia com toques de drama que aborda o papel profissional da mulher na liderança, com todas as questões que envolvem essa situação, e o papel do executivo idoso aposentado, que volta ao mercado de trabalho em busca de viver experiências e dar função e sentido para seu tempo livre.

A trama se desenrola dando atenção especial aos relacionamentos interpessoais, principalmente no relacionamento entre esses dois personagens – a jovem líder empresária e o executivo aposentado, atual

estagiário sênior –, o que servirá de foco para nossa análise sobre dar respostas novas e adequadas a situações antigas ou insatisfatórias no papel profissional.

Ao abordar temas contemporâneos, o filme nos faz refletir sobre, por exemplo, o papel da mulher no âmbito profissional e as pressões sociais que ela sofre, a questão do aposentado na atualidade, as tecnologias, as *startups*, a atribuição do homem como “dono de casa”, os conflitos de gerações, enfim, vemos muitas situações do mundo moderno que encontramos nas indagações, reflexões e atitudes dos nossos clientes.

Em meio a tantos assuntos interessantes retratados nesse filme, é necessário ter um norte, saber para onde lançaremos nosso olhar neste ensaio, que será refletir sobre a importância da espontaneidade no papel profissional,

Atuar como psicóloga no desenvolvimento do papel profissional dos clientes, seja no consultório ou nas empresas, tem sido alvo da minha atenção desde 2001; mesmo recém-formada, identifiquei que esse era um tema recorrente nas sessões, ponto de interesse, angústias, sentimentos de sucesso e de fracasso, frustrações, que envolviam aspectos importantes da vida dos clientes e que impactavam, inclusive, nos outros papéis que desempenhavam. Isso me levou a fazer muitas perguntas internamente e a tentar buscar respostas.

Nessa caminhada, o Psicodrama – abordagem psicológica que sempre somou e alicerçou o meu trabalho clínico e organizacional, com sua visão de mundo, conceito teórico, metodologia e técnicas – foi me oferecendo caminhos e possibilidades de atuação.

Para tanto, ao longo do ensaio, serão comentadas algumas cenas do filme a partir de recortes dos comportamentos ou das falas dos personagens, a fim de analisar psicodramaticamente a espontaneidade-criatividade e a conserva cultural no papel profissional.

Inicialmente, serão apresentados o psicodrama e os conceitos principais que serão utilizados neste ensaio; na sequência será feita uma análise e discussão das cenas do filme que se referem ao papel profissional e à teoria psicodramática; por fim, a partir das reflexões levantadas, conclui-se porque ser espontâneo e criativo no papel profissional é a resposta.

Apresentando o psicodrama

O psicodrama pode ser definido como uma ciência que busca a verdade por meio de métodos dramáticos e usa a ação como uma forma de investigar a alma humana (MORENO, 1999). É uma abordagem terapêutica que possibilita o livre desempenho de papéis e seus vínculos, trabalhando para ampliá-los. Usa a ação dramática para elaborar os conflitos internos e os aspectos psíquicos do indivíduo ou do grupo. Por meio da dramatização, o indivíduo entra em contato com ele mesmo, com suas estruturas e inter-relações. É o protagonista da ação dramática quem vivenciará as situações conflitantes de caráter emocional sobre a sua vida real ou suas fantasias, sendo o autor da sua própria história, criando novos conceitos sobre seus medos, ansiedades e conflitos psíquicos (GONÇALVES; WOLFF; ALMEIDA, 1988).

Para compreendermos o significado da palavra “psicodrama”, podemos desmembrá-la da seguinte forma: “psico”, que se refere a psique, alma ou eu; e o termo “drama”, de origem grega que significa ação. Desse modo, “psicodrama” significa o “Eu” posto na “Ação” dramática (DRUMMOND; SOUZA, 2008). É o homem em ação, agindo, sendo o autor da sua própria história.

Assim, o psicodrama é uma teoria prática que lida, desenvolve e amplia as situações psicológicas, oferece manejo dos pontos limitadores e de sofrimento do indivíduo (ou do grupo), pois o coloca em ação, promove

mudanças de atitude, amplia percepções e desenvolve os papéis, melhorando a saúde psicológica e a das relações.

O método foi criado por Jacob Levy Moreno (1889-1974), um psiquiatra romeno de origem judaica, que viveu na Áustria e nos Estados Unidos, e estudou medicina em Viena entre os anos de 1909 e 1917. Um fato relevante da infância de Moreno e que conversa com a construção do psicodrama é que, quando tinha 5 anos e brincava com outras crianças, ele improvisou no porão de sua casa uma brincadeira de representar Deus e anjos. Nesse contexto, construíram um cenário empilhando uma série de caixotes em cima de uma mesa até chegar ao teto, como se fosse o céu, e, acima da mesa, havia uma cadeira representando o trono de Deus. Moreno desempenhava o papel de Deus, e as outras crianças faziam o papel de anjos. Em um dado momento, uma das crianças, que representava um dos anjos, perguntou a Moreno por que ele não voava. Como resposta, Moreno pulou da cadeira e caiu no chão, fraturando o braço direito. Desse modo, segundo Moreno, ali se iniciava a sua teoria da espontaneidade, e esse momento foi batizado como a primeira sessão de psicodrama, dirigido por ele próprio quando criança, sendo uma das cenas mais conhecidas de sua obra (FILHO, 1980).

No entanto, a primeira sessão oficial de psicodrama aconteceu em 1º de abril de 1921 na Komoedien Haus, um teatro em Viena. Moreno apresentou-se sozinho diante de um público com mais de mil pessoas, composto de refugiados de guerra e representantes de estados europeus e de organizações religiosas, políticas e culturais (MORENO, 1999). O cenário continha uma poltrona vermelha, parecendo um trono de rei, em cujo assento havia uma coroa dourada. Nessa interação com o público, todos foram convidados a experimentar sentar-se no trono e ser rei, enquanto outra parte do público tinha como função o papel de júri. O público era incentivado a vivenciar o caos do pós-guerra e convidado a se tornar um

rei. Dos que se apresentaram, segundo o júri, ninguém foi digno de ser rei e liderar o povo que estava sem líder naquela época (FILHO, 1980). De acordo com Filho (1980) para Moreno:

O psicodrama surgiu do jogo como fenômeno ligado à espontaneidade e à criatividade, o jogo seria o princípio da auto-cura e da terapia de grupo. Dentro do psicodrama, pouco a pouco, o jogo foi liberado de suas vinculações metafísicas, metabiológicas e sistemáticas. A atitude lúdica conduziu Moreno ao teatro de improvisação e depois ao teatro terapêutico, que alcançou seu cume na inversão de papéis, no psicodrama e sociodrama de nossos dias. (Filho, 1980, p. 07)

Moreno acreditava no poder libertador que o teatro trazido por ele proporcionava às pessoas em ação dramática, tanto para o protagonista como para a plateia; assim, por meio dos jogos, da terapia de grupo, do teatro da improvisação e do teatro terapêutico, o indivíduo poderia vivenciar o princípio da autocura e da elaboração dos seus conflitos internos. Essas técnicas foram desenvolvendo-se no decorrer dos estudos de Moreno ao longo da sua trajetória (GONÇALVES; WOLFF; ALMEIDA, 1988).

Outro exemplo de como Moreno foi desenvolvendo sua teoria é o caso Bárbara e Jorge, bastante conhecido em sua obra e que ilustra os princípios da elaboração dos conflitos por meio da encenação.

Bárbara era a atriz principal do teatro de Moreno e representava muito bem os papéis de moças ingênuas e românticas. Jorge era um jovem dramaturgo e admirador das apresentações de Bárbara, que sempre ia ao teatro para assisti-la. Com o passar do tempo, Jorge e Bárbara conheceram-se, apaixonaram-se e casaram-se. Jorge, então, procurou Moreno para dizer que, em casa, Bárbara não era a mesma mulher que realizava o papel de uma moça amável e calma nos palcos; pelo contrário, era agressiva com ele. Com isso, Moreno teve a ideia de propor a Bárbara um papel

de uma prostituta agressiva na cena e que, ao final, seria assassinada brutalmente por um homem estranho. Em uma cena, Bárbara e um soldado golpeariam o homem com chutes e pontapés repetidas vezes.

Com o decorrer do trabalho, Jorge procurou novamente Moreno para informar que Bárbara havia mudado completamente, apresentando-se mais calma; contou que, quando começava a ficar nervosa, Bárbara se lembrava de seu papel nos palcos, como uma prostituta agressiva, o que acaba por tranquilizá-la. Dessa forma, Moreno percebeu que, em ação no palco, vivenciando os papéis, ocorreria a elaboração dos conflitos inconscientes das pessoas. A partir disso, ele mudou o nome de Teatro da Espontaneidade para Teatro Terapêutico, em 1923 (MORENO, 1999).

Sobre a criação do psicodrama, ainda é possível compreender que essa terapêutica sofreu influências do hassidismo, da fenomenologia e do teatro grego. Moreno buscou no hassidismo, movimento religioso/filosófico judaico, também chamado de hassidismo polonês e ucraniano dos séculos XVIII e XIX, o chamado de um encontro entre o EU-TU, cujas raízes foram construídas a partir de uma filosofia que acredita no homem e em suas exteriorizações onde sempre existe a perspectiva da liberação de centelhas divinas (FILHO, 1980, p. 71). No teatro grego, Moreno alicerçou seus conhecimentos teóricos sobre a ação dramática, na qual havia um protagonista e se trabalhavam os mitos e as leis. Já na fenomenologia, Moreno encontrou uma filosofia sobre o modo de pensar a respeito do homem e o contexto que o engloba sob o mundo (DRUMMOND; SOUZA, 2008).

Sendo assim, Drummond e Souza (2008) relatam que Moreno, ao criar o psicodrama, tinha como metodologia o homem em suas ações: a partir da análise e dos resultados dessas ações, o homem poderia agir sobre elas com espontaneidade, adequação e criatividade, e não apenas reagir diante de determinadas circunstâncias e escolhas importantes. Moreno coloca ênfase na possibilidade da resposta, na ação, pois “o homem

pode sair de determinada situação com espontaneidade; cria e estabelece as respostas de acordo com a situação presente, no momento”. (DRUMMOND; SOUZA, 2008, p. 23).

Sobre espontaneidade e conserva cultural

Sendo o objetivo do psicodrama propiciar a espontaneidade do ser, sendo este o conceito fundamental da obra de Moreno, ele compreende espontaneidade como “a resposta adequada a uma nova situação ou uma nova resposta a uma situação antiga” (MORENO, 1999, p. 51). Assim, encontramos dois elementos essenciais do conceito de espontaneidade ser adequado e oferecer uma resposta nova. Moreno ainda diz que: “A espontaneidade também é a capacidade de um indivíduo para enfrentar adequadamente cada nova situação” (MORENO, 1993, p. 132). Também se faz importante registrar que ele considera a espontaneidade e a criatividade conceitos que estão intrinsecamente ligados, chegando a dizer que a espontaneidade-criatividade é um conceito gemelar, em que a espontaneidade constitui a matriz do crescimento criativo. (MORENO, 1984)

Para um indivíduo ser adequado em determinado papel, é preciso que ele consiga transformar as situações que considera insatisfatórias em satisfatórias levando em consideração a realidade à sua volta, escolhendo a melhor forma de interferir e transformar a situação. Quando o indivíduo se comporta sem levar em consideração a situação em que está inserido e as pessoas envolvidas, ele dificulta as suas relações interpessoais e não é adequado no papel.

Ainda esclarecendo a espontaneidade, ela é uma energia que surge no momento e, portanto, não pode ser armazenável, aparecendo de acordo com a necessidade, por exemplo: em determinadas situações, é necessário um maior grau de espontaneidade do que em outras. No lado oposto, existe um outro tipo de energia que é acumulável e transmitida de geração

em geração. Quanto a isso, Moreno diz: “Há um tipo de energia reservável na forma de conservas culturais, que pode ser guardada ou gasta de acordo com a nossa vontade em partes selecionadas e usadas em épocas diferentes; como um robô a serviço de seu dono” (1992, p. 157). As conservas culturais são informações e valores adquiridos que são armazenados como uma energia e podem ser resgatados e utilizados pelos indivíduos a qualquer momento.

Segundo Moreno (1993), a criança nasce espontânea, tendo que, ao sair do útero para um mundo novo, apresentar uma série de respostas novas e adequadas, como começar a respirar e sugar o leite materno. Durante toda a infância, a criança enfrenta diversas situações com as quais nunca teve contato, que favorecem sobremaneira a manifestação de sua espontaneidade. Entretanto, com o passar dos anos, a espontaneidade começa a ser tolhida, regras e modos de se comportar são impostos e certos ensinamentos entram em choque com suas necessidades naturais, limitando a expressão de sua criatividade e espontaneidade. Tais imposições estão relacionadas às conservas culturais, ou seja, a tudo aquilo que foi produzido pelo homem e que se mantém, como a tecnologia, os valores e normas culturais e as teorias.

Essas conservas culturais são importantes para o homem, visto que lhe servem de base para um ato espontâneo, mas, em demasia, acabam por escravizá-lo, sufocando-o para manter-se no que é conhecido e estabelecido. Moreno comenta que esse apego exagerado às conservas culturais se iniciou quando o homem primitivo começou a ter medo de arriscar em algo tão incerto quanto o momento, buscando intensamente formas de conservar os resultados obtidos de sua criatividade, ou seja, produzindo conservas culturais. Segundo ele: “A terrível sensação de imperfeição, que os desempenhos momentâneos e improvisados lhe

deram, foi sagazmente superada pelo apego a estas muletas tecnológicas e culturais” (MORENO, 1993, p. 130).

Assim, embora tenhamos potencial para desenvolver a espontaneidade, existem bloqueios que limitam sua manifestação, tornando-se necessário criar formas de garantir sua preservação. Para se manifestar, a espontaneidade precisa de uma condição específica, “um tipo de universo aberto (...) em que é continuamente possível um certo grau de novidade (...) Não poderia surgir num universo fechado, isto é, determinado por leis absolutas” (MORENO, 1993, p. 138). A espontaneidade não vive onde existe o cerceamento.

Sobre a Tele

Tele é outro conceito fundamental na obra moreniana e pode ser explicado como a empatia ocorrendo nas duas direções, ou seja, o eu, percebe o outro e o outro percebe o eu de maneira objetiva, propiciando uma compreensão mútua e uma coesão entre os indivíduos. Moreno fala que a tele “(...) é o cimento que mantém os grupos unidos (...) estimula as parcerias estáveis e relações permanentes” (MORENO, 1993, p.36). E ainda complementa dizendo que tele é “(...) o fundamento de todas as relações interpessoais sadias e elemento essencial de todo método eficaz de psicoterapia” (MORENO, 1999, p. 45).

Em 1914, Moreno escreveu um poema com o título “Convite ao encontro”, que revela bem explicitamente o conceito de tele:

“Um encontro de dois: olhos nos olhos, face a face.
E quando estiveres perto, eu arrancarei seus olhos
e os colocarei no lugar dos meus
e você arrancará meus olhos
E os colocará em lugar dos teus,
Então, eu olharei para você com os teus olhos

e você me olhará com os meus (...)" (MORENO, 1983 p. 22)

Análise e Discussão

Retomando o filme *Um senhor estagiário*", Jules Ostin (Anne Hathaway) é fundadora e CEO (*Chief Executive Officer*) da *e-commerce* de moda "About The Fit", um segmento novo de mercado que se transformou, em apenas um ano e oito meses, em uma rentável companhia de vendas de roupa pela internet.

Logo no início do filme, há uma cena na empresa de Jules em que uma das atendentes está em contato pela internet com uma cliente que reclama dos vestidos comprados, que seriam para as madrinhas de seu casamento e foram enviados na cor errada. A atendente mostra-se completamente engajada em resolver a situação para não comprometer o dia do casamento da cliente. Surpreendentemente, a atendente na cena é a própria CEO, que comenta com sua assistente o quanto aprende quando fica no serviço de atendimento ao cliente. Nesse momento, já é possível começar a compreender e analisar o perfil comportamental de Jules e o de sua empresa. Ela atua no papel de empreendedora líder, diretamente ligada na operação de sua empresa: percorre os departamentos, é "mão na massa", tem foco em compreender a situação e resolver o problema do cliente. Jules criou algo inusitado, tanto no que diz respeito à forma de vender, utilizando a internet, quanto em relação ao novo modelo de negócio, com formato de empresa de estrutura física aberta e descontraída, em que o líder executivo está no dia a dia da empresa, junto com os colaboradores e o cliente; é alguém que transfere suas ideias e conhecimento, mas que também aprende.

Para Moreno, todo ser humano traz, na sua essência, o potencial para ser espontâneo e criativo, dar respostas adequadas a situações novas e novas respostas para situações antigas, assim como Jules no filme: ao criar

sua empresa de venda de roupas pela internet, ela rompe com um padrão, com a conserva cultural, e oferece uma nova resposta, um novo jeito de vender roupas e um novo formato de liderar, empreender e construir sua empresa.

Outro personagem que traz a temática de ser espontâneo e criativo no papel profissional – e que também será alvo de nossa discussão – é o setentão Ben Whitaker, interpretado por Robert De Niro no papel do executivo idoso aposentado que tenta voltar ao mercado de trabalho ao se candidatar a uma vaga de estagiário sênior na *startup* de Jules. Ben narra, no início do filme, que continua em busca de viver desafios e ser necessário; conta que, após se aposentar e ficar viúvo, viaja bastante, mas que, ao retornar, sempre continua com um “buraco” em seus dias, não por ser infeliz, mas por sentir de fato que falta algo. Procura preencher seu tempo livre indo visitar o filho e o neto, fazendo aulas de golf e yoga, aprendendo a cozinhar, plantar, entre outras coisas; no entanto, sente que tudo isso não é suficiente e por isso sai em busca de caminhos que contemplem sua necessidade.

Ben é um homem de ação, bem ao gosto de Moreno, e podemos observar seu movimento espontâneo-criativo em uma das cenas iniciais: para pleitear a vaga, em vez de fazer um currículo no formato convencional (conserva cultural), a empresa lhe solicita um vídeo de apresentação que deve ser enviado em linguagem específica de computador. Diante dessa situação nova, ele não se sente retraído, pelo contrário, sente-se desafiado e, com a ajuda do neto de 9 anos, faz um vídeo explicando de que forma ele poderia agregar à companhia e vice-versa. Mesmo sem muito conhecimento sobre tecnologia, ele é selecionado para a vaga e aparece de terno e gravata e usando alarmes analógicos – o oposto do estilo *startup* – para trabalhar diretamente com Jules, que o aceita com certa relutância,

considerando-o mais como uma sobrecarga do que um ganho para a empresa.

Ben assume o novo posto e fica olhando seus *e-mails* à espera de tarefas enviadas por sua chefe, no entanto as orientações nunca chegam; sendo observador e estando disposto a contribuir, utiliza seu tempo para conhecer os colegas, fazer vínculos, compreender o funcionamento dos processos de vendas da empresa e as atividades que cada um desempenha, auxiliando-os a executar suas tarefas. Dessa forma, ele estabelece importantes relações, tornando-se necessário e agregando a todos que cruzam seu caminho.

Em sua obra, Moreno propõe uma “revolução criadora”, que pode ser observada nas atitudes de Ben, que se utiliza do papel profissional de estagiário sênior para revolucionar sua condição de aposentado e recuperar sua espontaneidade perdida no ambiente afetivo e no sistema social. A espontaneidade é algo que pertence ao potencial criativo, que se atualiza e se manifesta. Ser espontâneo é tomar decisões adequadas perante o novo, agir de forma transformadora e coerente, considerando sempre os laços afetivos construídos na rede. Não é responder automaticamente, é responder sendo um agente ativo do próprio destino (MORENO, 1993).

Portanto, a proposta do psicodrama é justamente esta: poder utilizar-se das conservas culturais como ponto de partida para o ator criador, não se amarrando a elas, de forma a poder ir além. Porém, nem sempre a espontaneidade e a criatividade vigoram; em certos momentos, as amarras da conserva cultural norteiam a ação, ou melhor, a falta de ação, e passam a atuar como limitadores, gerando conflitos internos, com respostas repetitivas.

Durante o desenrolar do filme, observamos a personagem Jules em seu papel de empreendedora, vivendo sob muita pressão e sofrendo com conflitos internos para conseguir conciliar seus papéis de mãe, esposa e

profissional. Devido à rápida ascensão de sua empresa e estando com uma agenda profissional bem apertada, com uma equipe de mais de 200 colaboradores para liderar e muitas exigências no cargo, ela vivencia sentimento de culpa que a aprisionam emocionalmente; mesmo com o suporte do marido Matt, que exerce as funções de “dono de casa”, pois quando da ascensão do negócio de Jules, combinaram que ele abriria mão do seu papel profissional naquele momento e assumiria cuidando da casa e da filha do casal, ela ainda assim se sente culpada e tenta desdobrar-se para conseguir estar presente em casa.

Por todas essas questões, Jules se questiona, em diversas cenas do filme, se não deveria abrir mão de ser a CEO de sua empresa, a fim de ter mais tempo para se dedicar à família. Além disso, a personagem se vê pressionada pelos novos investidores a buscar um CEO mais experiente para liderar a empresa, por temerem que ela, sobrecarregada, não consiga acompanhar a velocidade de crescimento do negócio que ela própria fundou; isso faz com que ela comece a se questionar também em relação à sua capacidade, conhecimentos e experiência. Para completar, ela também se sente culpada pelo marido ter aberto mão do seu papel profissional em uma trajetória de sucesso, pela filha não ter uma mãe que faz “comidinhas” para levar nas festinhas e que inclusive não pode comparecer em muitas delas, e tem reforço nesta culpa, pois em uma das cenas na porta da escola da filha, vivencia o julgamento das outras mães da escolinha, que criticam a ausência dela na rotina de Paige (Jojo Kushner).

Embora ela “pense alto”, que em pleno 2015 não acredita que ainda haja preconceito com mães que trabalham fora, ela se sente desconfortável com toda situação. E ainda, em meio a todos estes desconfortos descobre que seu marido a está traindo com uma das mães das amigas de sua filha. Ela, então, começa a atribuir ao seu papel profissional o motivo de seus conflitos familiares, responsabilizando-se pela traição do marido e

acreditando que aceitar um novo CEO para seu lugar fará com que tudo volte a ser como antes.

É em meio a todos esses conflitos que Jules passa a ter uma proximidade maior com Ben. Eles começam a se ajudar mutuamente no dia a dia, o que faz com que Jules perceba o quanto ele contribui para todos a sua volta; a simpatia e experiência dele em resolver conflitos começa, aos poucos, a interferir positivamente na rotina de Jules, ajudando-a tanto nos conflitos profissionais quanto nos domésticos. Assim, uma significativa relação nasce e a tele está presente.

A tele, como explicado anteriormente, é um conceito importante para a espontaneidade e vale a pena mencioná-la neste momento, pois pode ser observada na relação entre Jules e Ben. Apenas retomando, a tele é considerada uma forma de percepção interna mútua e verdadeira entre os indivíduos. É ela que promove relações de encontro, pois é a empatia em via dupla, em reciprocidade. À medida que a tele se desenvolve nas relações interpessoais, é possível recuperar a espontaneidade e a criatividade (GONÇALVES; WOLFF; ALMEIDA, 1988.)

Distanciando-se um pouco e olhando mais amplamente para Jules no seu papel de mulher atrelado ao seu papel profissional, é possível aprofundar a discussão e entender melhor a culpa a que a personagem se refere, compreendendo como a relação télica com Ben a auxilia no processo de retomada da espontaneidade.

Ao retroceder brevemente no tempo a respeito do papel da mulher na sociedade, nota-se que Jules vem rompendo com a conserva cultural, uma vez que a regra, até pouco tempo atrás, não incluía a mulher no papel profissional, ficando a cargo dela os cuidados da casa e dos filhos e ao marido o trabalho profissional; não havia possibilidade de escolha ou resposta diferente, à mulher não era permitido o papel profissional. Trabalhar fora de casa, portanto, é uma conquista relativamente recente das mulheres, e

ser dona de um negócio e liderá-lo é uma resposta ainda mais atual. Assim, possivelmente a pressão interna que Jules sente, no decorrer da construção de seu papel de empreendedora, tem muitas de suas raízes nas regras que foram impostas à mulher sobre o seu papel na sociedade; os modos de se comportar e os ensinamentos recebidos entram em choque com suas necessidades atuais e com tudo que vem construindo, restringindo a expressão de sua criatividade e espontaneidade em muitos momentos no desenrolar da trama. Tais imposições estão relacionadas às conservas culturais.

Jules em muitos momentos fica na conserva cultural, nos padrões que automatizam o seu comportamento, nas regras do que é esperado socialmente do comportamento de uma mulher, mãe e esposa, oferecendo respostas condicionadas a si mesma. Isso tudo restringe o seu repertório de atuação e barra sua criatividade fazendo, por exemplo, com que ela repita comportamentos antes aceitos, mas não mais adequados no contexto atual, agindo através de crenças que não fazem mais sentido, mas que são repetidas inconscientemente.

Apesar desse cenário, é possível identificar que Jules busca em vários momentos resgatar a sua espontaneidade. Moreno também fala em “resgatar” porque acredita que o homem nasça espontâneo, sendo o nascimento seu primeiro ato de espontaneidade, participação ativa para poder viver, respirando com seus próprios pulmões.

No filme, a relação entre Jules e Ben, então, contribui para que a personagem possa dar novas respostas, ou respostas mais adequadas, para o momento que vive. Em uma das cenas finais, Ben a faz lembrar que foi ela quem construiu a empresa, logo só ela sabe o que é melhor para o seu negócio. Ele a questiona se, de fato, ela acredita que é a responsável pela traição do marido e se, de fato, acha que deixar de comandar sua empresa irá resolver seus problemas familiares. Nesse momento, Jules fala de seus

medos a Ben e confronta suas conservas culturais, revê suas verdades e a forma como vem lidando com toda a situação e repensa as amarras que assimilou como respostas certas ou únicas possíveis.

A resposta nova que Jules dá a toda essa situação é não ficar mais na posição de ter que escolher entre o casamento ou ser CEO de sua *startup*; ela desbloqueia seu potencial espontâneo quando se permite criar uma nova resposta, enxergando que pode desempenhar os três papéis: esposa, mãe e CEO. Ela se descola das amarras da conserva cultural que a limitavam e se liberta, flexibilizando-se para poder desempenhar tantos papéis considerar necessários; com isso ela elabora seus conflitos internos e das relações. A chave para tudo isso, disse Ben no início do filme: é continuar ativo, ou seja, ir para ação.

Conclusão

Afinal, por que ser espontâneo e criativo no papel profissional é a resposta? Como mostrado por Ben e Jules, isso permite que se crie e recrie o papel profissional, uma vez que, como agentes ativos e autores da própria história profissional, é possível criar novos conceitos sobre medos, ansiedades e conflitos psicológicos.

É fazendo uso de seu potencial espontâneo que Jules cria uma maneira nova de vender, um formato novo de empreender e uma maneira nova e satisfatória para se manter na liderança de sua empresa. Já Ben dá uma resposta inusitada ao seu vazio ao se tornar estagiário aos 70 anos, retomando seu papel profissional de maneira brilhante.

Desse modo, ambos demonstram que se colocar em movimento, em ação, e buscar respostas novas e adequadas para situações antigas ou insatisfatórias é romper com as amarras da conserva cultural, com os conceitos já estabelecidos, com padrões deterministas; é o caminho para uma vida profissional criativa e espontânea.

Compreende-se, então, que estabelecer relações télicas auxilia sobremaneira no desbloqueio desse potencial espontâneo, o que vem ao encontro do psicodrama enquanto abordagem psicoterapêutica: de maneira prática, desenvolver e ampliar as situações psicológicas ao oferecer novas formas de lidar com os pontos limitadores e de sofrimento do indivíduo, do grupo, propiciando mudanças de comportamento, ampliando percepções e desenvolvendo os papéis, a fim de melhorar a saúde psicológica do indivíduo e de suas relações. Logo, o que o psicodramatista faz, ou, pelo menos, propõe-se a fazer quando do encontro com seu cliente, tanto no consultório quanto nas empresas, é promover o resgate desse potencial espontâneo perdido. Utiliza-se da tele estabelecida entre cliente e psicodramatista e também de um arsenal de técnicas, como o duplo, espelho, concretização, entre outras, para fazer emergir esse potencial e trabalhar as questões do papel profissional que estão bloqueadas. Porém, esse capítulo sobre as técnicas do psicodrama ficará para próximas oportunidades.

Sem dúvidas, os pontos teóricos abordados devem ser mais aprofundados se o interesse for conhecer melhor a teoria psicodramática, bem como outros conceitos morenianos que podem contribuir para a discussão sobre a relevância de ser espontâneo e criativo no papel profissional. No entanto, espero ter despertado o interesse e agregado algum conhecimento sobre o tema discutido. Espero que possa ter reconhecido em si o potencial espontâneo que existe e que possa responder às suas questões profissionais como um agente ativo do seu próprio destino.

Referências

DRUMMOND, J.; SOUZA, A. Sociodrama nas organizações. São Paulo: Ágora, 2008.

FILHO, J.S.F. Psicodrama da loucura: considerações entre Buber e Moreno. São Paulo: Ágora. 1980.

GONÇALVES, C. S. WOLFF, J. ALMEIDA, W.C. Lições de psicodrama: introdução ao pensamento de J. L. Moreno. 3. ed. São Paulo: Ágora, 1988.

MORENO, J. L. Fundamentos do psicodrama. Trad. Maria Silvia Mourão Neto. São Paulo, Summus, 1983.

_____ O teatro da espontaneidade. Trad. Maria Silvia Mourão Neto. 2 ed. São Paulo: Summus, 1984.

_____ Quem sobreviverá. Trad. Alessandra Rodrigues de Faria, Denise Lopes Rodrigues e Márcia Amaral Kafuri. Goiânia, Ed. Dimensão, 1992.

_____ Psicodrama. Trad. Álvaro Cabral. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

_____ Psicoterapia de grupo e psicodrama: introdução à teoria e à práxis. Trad. José Carlos Vitor Gomes. Ed. Livro Pleno, Campinas/SP, 1999.

Filmografia

UM SENHOR ESTAGIÁRIO. (The Intern). Direção: Nancy Meyers. Warner Bros. Pictures, EUA, 2015, colorido, 3h h e 10 minutos

Escritores da liberdade: um encontro transformador

*Andréia Moreira dos Anjos
Maria José Lima*

“O Senhor...Mire e Veja: o mais bonito do mundo é isso: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas - mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam”. (João Guimarães Rosa)

De onde falamos

Somos psicólogas, terapeutas de família, com atuações nos contextos escolar e clínico, e membros do Instituto Emprosa, no qual desenvolvemos, entre outras práticas, grupos reflexivos para pensar a prática da educação. Fazemos uso dos constructos do Pensamento Sistêmico, na abordagem de Esteves de Vasconcellos (2005) chamado de Novo Paradigmático que abarca as práticas pós-modernas da Psicologia Contemporânea (GRANDESSO, 2001), nas abordagens Construtivista e Construcionista Social.

Destacamos do Pensamento Sistêmico um novo jeito de olhar o mundo, diferente do pensamento reducionista, herdado dos filósofos cartesianos. Desta forma, reconhecemos três novos pressupostos: a crença na complexidade dos organismos, na instabilidade do mundo e na intersubjetividade como construção de conhecimento. Entendemos ser este um lugar privilegiado para pensar a trama que se revela neste filme, *Escritores da Liberdade*, ao considerar que o Novo Paradigmático da Psicologia nos convida a tratar dos fenômenos relacionais e comportamentais do mundo pós-moderno de forma a contemplar os três pressupostos citados. Nossa

análise baseia-se principalmente na posição epistemológica que dá voz para a concepção de que desejos, significados e conhecimentos são construídos socialmente na relação dialógica. Trata-se de uma posição que marca a importância da análise contextual dos fenômenos sociais, sendo estes considerados de forma local e temporal.

Neste sentido, reconhecemos o convite delicado e ao mesmo tempo impactante que o filme nos faz: de pensar o dar voz a todos os envolvidos. Uma atitude vista como impactante por seus efeitos transformadores. Essa ideia comunga da crença de que as possibilidades de mudanças surgem nas conversações, e que a realidade é construída pelo indivíduo, na medida em que se relaciona com o outro, o que nos leva a considerar que a realidade não está pronta ou acabada, e sim em constante construção.

Nas palavras de Mcnamee, Shotter (apud RAPIZO, 2017, p. 64) “... nós não somos donos do significado. Não é criado ou está dentro de nós. É no ato de relacionar-se que ele emerge. Está sempre no caminho, sempre se desabrochando, nunca é final”.

Aspectos do filme referentes ao trabalho desenvolvido com o grupo de alunos ajudaram-nos a refletir sobre o processo relacional bem como o lugar da professora e sua importância para a transformação da realidade. A partir daí, pudemos discutir a relevância da co-construção do conhecimento e da relação professor e aluno. Cabe, diante da realidade vivida por aquele grupo e do lugar epistemológico de onde falamos, um convite à reflexão durante a leitura dessa análise: O que construímos como “problema” não poderia ser reconstruído como “oportunidade”?

O Contexto

O filme do diretor Richard Lagravenese, de 2007, foi baseado no livro intitulado *The Freedom Writers Diary: How a teacher and 150 teens used writing to change themselves and the world around them*, escrito pela

professora Erin Gruwell, nascida em 1969 na Califórnia, EUA. Tem-se o relato de uma história real da experiência vivida pela professora com seus alunos, em escola pública de um subúrbio norte-americano, em Long Beach, Califórnia.

O contexto comunitário da experiência é o de uma cidade, apresentada logo no início do filme, pelo olhar de uma das alunas em sua infância (Eva), como tomada pela guerra de gangues, em conflitos étnicos entre brancos, negros, hispânicos e asiáticos. A professora, muito motivada, iniciando sua carreira em seu primeiro dia de aula de Língua e Literatura Inglesa, logo descobre que os guetos se reproduzem dentro de sua sala de aula – a sala 203.

Encontra ainda na instituição um clima de indignação e descrédito, da direção e dos professores, marcado pela não aceitação da Lei de Integração Racial, que produziu uma mudança no perfil dos alunos que frequentavam a escola, agora obrigatoriamente composto por diferentes grupos étnicos, adolescentes que constituíam as “minorias raciais”, ou seja, os imigrantes, afro-descendentes, latinos e orientais. Um clima de preconceito e resistência revelado pelas falas que se referiam a terem sido uma “escola de excelência” e se transformado em uma “escola de bandidos”.

No filme, o que fez muita diferença na realidade daquele grupo, de modo a favorecer a quebra deste clima, e se tornar fundamental, foi a compreensão da história daquela comunidade. Entender que nas entrelinhas de cada frase ou atitude de agressividade, ato de resistência, existe algo que precisa ser dito sobre a realidade coletiva.

Destacamos três momentos que percebemos como desencadeadores de mudanças daquele contexto:

O primeiro foi quando a professora, ao descobrir uma caricatura feita de um aluno negro, introduz a história do holocausto, movido por

preconceitos, e um dos alunos, Tito, autor do desenho em questão, pede para conhecer mais a respeito. Assim, eles se deparam com uma história de discriminação e preconceito étnico, o que possibilita aos alunos olhar para outras histórias. A partir desse momento, a emoção começa a ganhar espaço, levando-os a refletir e demonstrar interesse pela história de Anne Frank. Já o segundo momento, em uma prática realizada com os alunos, a professora cola uma fita vermelha no meio da sala e divide o grupo ao meio. Os alunos ficam a certa distância da fita e a professora faz perguntas comuns referentes ao cotidiano de cada um deles. Quando a pergunta apresenta resposta afirmativa, o aluno pisa na fita vermelha; quando não, o aluno permanece no mesmo lugar. Ao final, muitos deles acabam descobrindo que têm muitas afinidades, apesar das diferenças existentes entre eles. Por sua vez, o terceiro momento é quando ela sugere que eles escrevam em um Diário sobre qualquer assunto, desde fatos do cotidiano até segredos de vida. A professora passa a deixá-los livres para que decidam se querem ou não escrever. Além disso, aqueles que escreverem e desejarem que ela leia, colocarão o seu diário em um armário no fundo da sala. O diário foi um instrumento conversacional importante para que a professora se aproximasse das histórias e pudesse criar um vínculo de confiança e respeito entre eles.

Dos três momentos que elencamos desse contexto, emerge a corajosa iniciativa de uma professora ao construir com seus alunos novos significados para a realidade vivida até então. Ao contar suas próprias histórias e ouvir as dos colegas, acabam por construir formas colaborativas de conviver com as diferenças.

Ressaltamos ainda a coragem da professora, a qual está inserida em um contexto familiar cuja posição do marido e do pai a conduzia a uma desistência precoce. Mas ela não se deixou contaminar por esse clima e o transformou com uma atitude crédula e confiante. “Eu sou uma aluna

muito boa!”, respondeu para a diretora, revelando sua disposição para aprender com a experiência.

A Psicologia Contemporânea

Entendemos o processo vivido por essa professora e seus alunos como alinhado a um movimento da Psicologia Contemporânea, a qual responde às novas demandas por um maior envolvimento com as questões político-sociais que compõem a vida em comunidade. Um movimento que se alimenta de estudos e reflexões a respeito das ressonâncias destas questões na construção da saúde mental.

Lima (2015, p. 51) aponta para o surgimento, nas últimas décadas, de “[...] espaços de ação e formação que buscam contemplar, além das questões subjetivas, as questões relacionais – intersubjetivas – que constituem e configuram a vida familiar e comunitária”. A esse respeito Dantas, Oliveira e Yamamoto (2010, p. 105) usam o termo “reordenamento institucional” para dar lugar a um profissional “[...] de cunho transformador e não simplesmente assistencial [...]”

O filme requer-nos especial atenção pelo efeito transformador do processo vivido pela professora Gruwell e seus alunos. Transformações percebidas tanto nas condições de alunos e professora como na condição de cidadãos. Assim, alunos aceitos compulsoriamente por uma mudança na lei tornam-se escritores e membros da Freedom Writers Foundation, lançada em 1998, para dar suporte a movimentos semelhantes nas escolas dos EUA. O que se verifica é que se tornam não apenas preocupados com seu desenvolvimento pessoal como também atentos ao desenvolvimento das comunidades.

Ao nos depararmos aqui com o empoderamento construído nesta especial relação de ensino e aprendizagem com a Professora G, colocamos, nesta análise, em diálogo com pensadores de diferentes áreas e

disciplinas, favorecidas pelo caráter transdisciplinar do Pensamento Sistêmico. Assim, a Psicologia como Ação Social dialoga e se alimenta de construções, teóricas e práticas, de educadores, filósofos, sociólogos, biólogos, economistas, como próprio do mundo chamado de pós-moderno. (LIMA, 2015).

A diferença que faz a diferença

Os movimentos e atitudes da professora remete-nos primeiramente a Tom Andersen, psiquiatra de origem norueguesa, quando ao tratar dos Processos Reflexivos (Andersen, 2000, p. 39) nos lembrava que “[...] sempre existe mais a se ver daquilo que é visto por alguém”, da existência de “mapas diferentes do mesmo território”. O termo usado por teóricos construtivistas é distinções. Fazemos distinções próprias, de acordo com nossa estrutura construída na convivência com nossa comunidade de pertencimento. A persistência da professora pode ser vista como fruto de suas distinções, que produziram diferenças no sistema escolar. A diferença que faz a diferença (BATESON, 1986)!

Vemos aqui a educação como construção social e como Ação Social, uma abordagem que a posiciona e remete para além da transmissão/aquisição de conhecimento e que implica o professor como agente de transformação social. Tal perspectiva nos conduz à importante questão: Como os educadores podem se incluir no processo de aprendizagem, carregando seus “pacotes” de crenças e valores? De que modo podem escutar seus alunos, levando em conta suas experiências de outros contextos de vida dos quais fazem parte, a fim de construir, em parceria, novos significados?

A professora G, com seu pacote de crenças e valores, possibilita uma abertura para conhecer e conversar sobre os diferentes significados que poderiam ser dados ao que estava sendo descrito. Essa escolha remete-nos

a Bakhtin (2004), quando afirma que as ideias não carregam significado em si, que o sentido depende de sua suplementação, confirmando ou não o significado de quem iniciou o diálogo. A professora G, em sua conversação com seus alunos, não aceitou, no sentido de não se prender, os discursos sustentados até então. Optou por abrir campo conversacional para mudanças na compreensão da realidade e suas ressonâncias comportamentais relacionais.

O Construcionismo Social, segundo Gergen (2010), considera o conhecimento como relativo e dependente do conjunto de práticas e condições sócio-históricas. Uma concepção que promove uma postura crítica constante sobre as formas de descrever o mundo. É necessário repensar aquilo que é dado como certo nas formas de pensar e perceber o mundo: compreender o mecanismo de determinadas descrições e maneiras de pensar, para que servem, em que situações e para quem.

A condição para que uma distinção leve a um movimento positivo, de crescimento, é de que seja adequada, não demasiadamente diferente, o que pode levar a reações de total indiferença ou de desestruturação negativa do sistema. (ANDERSEN, 2003, p. 41). Ser exposto ao fora do comum, do esperado, mas de forma respeitosa, pois como aponta Andersen (2003, p. 43), ao citar os biólogos Maturana e Varela, “[...] uma pessoa só pode ser apenas o que ela é, em determinado momento [...] só pode reagir com o que tem em seu repertório”. O cuidado aqui, que vimos claramente no processo vivido pela professora G, é o de preservação da identidade, pois o repertório construído para si e para sua comunidade de pertencimento, para cada pessoa, representa sua identidade.

A postura construcionista social privilegia as relações e os processos discursivos pelos quais as pessoas constroem o mundo e a si mesmas. Baseia-se, sobretudo, na crítica à natureza essencial das coisas, e à ideia de que podemos descrever e observar a realidade de forma objetiva. É por

meio da participação em práticas sociais, discursivas, dialógicas, histórica e culturalmente datadas, que co-construímos descrições de realidade.

Ao entender, pelos pressupostos do Construcionismo Social, que a identidade está sempre em movimento, em processo de tornar-se, distinguimos, no filme, uma caminhada cuidadosa, que permitiu que partissem de suas histórias/identidades reveladas nos Diários, propostos pela professora, que passaram a ser compartilhados em sala de aula, e transformam “gradativamente sua imagem em construção” (ANDERSEN, 2003, p. 40).

Ao se descrever como tendo crescido dentro de uma guerra, a aluna Eva concluiu: “Eles são minha família”. É o que lhe deu a sensação de pertencimento, de identidade grupal. Contudo, a boa notícia é que podemos construir outros pertencimentos, pertencer a outras “famílias”, por vezes simplesmente ressignificando a narrativa inicial que sustenta nossas identidades. Entendemos que o processo ali vivido permitiu que se percebessem em outras famílias, de modo a ampliar e a reconstruir suas identidades, no intento de finalmente tornarem-se sujeitos socialmente reconhecidos e construtores de conhecimento.

Nas palavras de Guanaes (2006, p. 34), trata-se de

[...] um conhecimento que não é aquele teórico, que diz como as coisas são; não é aquele conhecimento da prática, de como se faz alguma coisa; mas é um conhecimento relacional, que não existe antes dessa interação entre as pessoas. Trata-se de um conhecimento que nasce ali, no encontro, no contínuo movimento de produção de sentidos sobre si e sobre o mundo em que as pessoas vivem.

As declarações iniciais dos alunos, tais como “Tem mais marginal aqui que no programa da TV” ou “Esta é a sala dos burros”, perdem força à medida que se permitem viver o diferente, amparados pelo contexto

criado pela professora. A cada nova experiência, como a linha traçada no centro da sala, onde se percebiam tendo algo em comum com seus “inimigos” de etnias diferentes, a produção e compartilhamento de seus Diários, a leitura do Diário de Anne Frank, a visita ao Museu do Holocausto, o encontro com os sobreviventes, tudo isso, a cada passo, permite que os alunos se vejam em uma convivência diferente, de “novas fronteiras”, na fala da professora G. Fronteiras não mais sustentadas por metáforas bélicas. Metáforas não mais aprisionantes, que apontam para a vulnerabilidade do destino de cada um. Entendemos que o que foi descrito acima contribuiu para que os alunos fossem menos narrados e mais autores de suas histórias.

Fazemos uso da fala de Gergen, citado por Anderson (2009), que descreve o social linguístico tendo como foco a natureza social do self - como emergente nas relações e incorporado a elas -, constituído na linguagem e no diálogo. Ele ressalta que “uma narrativa nunca representa uma única voz, mas sim um self de múltiplos autores” (apud ANDERSON, 2009, p. 37). Comungamos de tal crença, o que nos leva a questionar: Como o contexto educacional pode contribuir para que novas vozes possam ser incluídas e novos significados gerados?

A Mediação e o Clima da escola

A leitura contextual e relacional leva-nos, neste filme, a questões como: “Qual foi o processo que levou a escola a reproduzir a violência?” Ou “Qual o clima escolar que recebeu esses alunos oriundos da integração, até se transformarem em ‘bandidos?’”. London (2017), ao tratar do bullying como um fenômeno relacional, evidencia que o clima escolar assim como a cultura escolar, entendidos como a maneira como os adultos responsáveis por uma escola implementam e modelam crenças, valores e

normas (clima) e as integram em seu dia a dia (cultura), são concebidos como constituintes do estilo relacional de cada escola.

O estilo relacional da Escola Wilson, no tocante aos novos alunos, deu mostras de se basear em medidas punitivas e na indiferença, entendida como a não legitimação do outro como verdadeiro outro na convivência. Esta legitimação é vista por Maturana (2002, p. 25) como a “[...] condição para o desenvolvimento”, de forma geral, inclusive intelectual. “Somos animais dependentes do amor”, afirma o autor. O amor visto para além do poético, como constitutivo da vida humana.

A escola deveria ser, a partir dessas premissas, um lugar de segurança, um ambiente amável e cuidadoso, no qual a criança pudesse expressar o que é. Ademais, lugar, principalmente, de regras claras de modo a compor verdadeiros “documentos vivos”, na expressão de London e Cruz (2017, p.). Segundo a análise construcionista da autora, o contrário disso – climas inseguros e negligentes ou extremamente rígidos – torna-se condição propícia para o bullying, a forma contemporânea de se detectar comunicações violentas e abusivas nos ambientes institucionais.

Mas a Professora G. não adere ao clima da escola. Ela sustenta seu olhar de legitimação do outro, olha para cada um de forma curiosa, interessada. Importa-se! Nesse movimento, E acaba por construir no microuniverso da sala 203 um clima de compromisso, que resgata nos alunos a capacidade de construir suas vidas dentro de uma nova narrativa, muito diferente daquela que sustentava sua bandidagem ou morte precoce.

Aqui vemos um exemplo precioso que ilustra os ganhos ao escolhermos descrever a violência como algo que se torna “[...] possível dentro de determinada cultura, e, portanto, dentro de uma rede de conversações e emoções” (RAPIZZO; ZUMA, 2014). Sendo assim, podemos desconstruí-la

ao mudarmos nossas conversações, ou seja, ao “entrarmos em reflexão” sobre nossas ações.

A Mediação de Conflitos dentro do contexto educacional tem se revelado uma ferramenta útil que auxilia nas conversas e tomadas de decisões. O conflito não é entendido como problema, pois há conflitos onde existem pessoas, relações. Sendo assim, é possível vê-lo como oportunidade, que permite desenvolver processos relacionais e uma maior capacidade de comunicação e autonomia.

O desentendimento surge ao nos depararmos com pontos de vista diferentes, necessidades e desejos que buscam ser atendidos. Se bem coordenado, proporciona a percepção de diferentes modos de pensar e de abordar a realidade. A convivência revelada no filme é de um conflito alimentado de forma constante, por uma narrativa que não permite negociações ou aberturas. Por isso, descrito como guerra.

A mediação é um processo no qual é possível gerir um conflito. Inúmeros conflitos podem ser melhor direcionados se a forma como conversamos for pautada por processos relacionais. Sabemos que dialogar não é um exercício fácil, exige das pessoas um manejo cuidadoso do uso das palavras e ações. Por essa razão, construir relações dialógicas torna-se uma condição ímpar para o encontro com o outro. No filme, a professora G se utiliza de uma linguagem comunicacional, o Diário, para construir junto aos alunos um espaço de pertencimento, o que permite a escuta atenta a cada história narrada.

Nesta direção, Anjos (2019, p. 21) afirma que a forma como comunicamos nos conta sobre o nosso jeito de ser e estar no mundo e, principalmente, como nos relacionamos nos espaços coletivos e de convivência. É impossível uma pessoa não se comunicar. Essa premissa está em comunhão com a crença de que toda expressão é uma forma de se comunicar e é condição fundamental da vida humana e das relações.

Os alunos da Professora G. envolvem-se, aos poucos, nas reflexões propostas por ela e se transformam, ao se verem dentro de novas conversações, prática que amplia seu repertório. Nesse contexto, não mais cabia a violência, e sim a colaboração. Passam a poder cumprir o que Maturana (2002) chama de “propósito social” da escola, que levaria os alunos a “devolver ao país o que recebeu dele”. Essa ação valoriza os interesses da coletividade em oposição ao “propósito individual” que os instiga apenas a dar-se bem, preparando-se para a competição profissional.

Pensamos que a professora G criou um ambiente construtivo e seguro de aprendizagem. As mediações feitas por ela para a resolução dos conflitos individuais e coletivos favoreceram a redução da violência e, ao mesmo tempo, reduziram a evasão escolar e o desinteresse pelo aprendizado.

A educação libertadora

O processo ali vivido, de transformação dos alunos e de seus destinos, remete-nos às práticas e construções teóricas de Paulo Freire. Em sua proposta de uma Educação como Prática da Liberdade (1999), enfatiza a identificação com a realidade dos alunos (os alfabetizando em sua experiência), como caminho de construção criativa e significativa de conhecimento. O olhar da Professora G. e suas práticas nos pareceram sempre voltados para a realidade de seus alunos, que tiveram suas histórias não negadas ou negligenciadas, e sim incluídas no processo de aprendizagem.

Freire (1987), em sua obra conhecida mundialmente, *A Pedagogia do Oprimido*, defende que o diálogo no centro não somente do processo de construção de conhecimento como também da quebra da oposição opressor/oprimido. O autor refere-se a um processo de “restauração da

humanidade de ambos” e ao diálogo construído na Ação e Reflexão, caminhando juntas de forma inseparável. (FREIRE, 1987, p.16).

Ao apontarmos o caráter libertador da prática educativa quando compromissada com a ideia de construção conjunta do conhecimento, introduzimos seu efeito terapêutico associado à ética relacional, aquela que, na definição de Gergen (2016), “[...] posiciona como valor supremo o processo relacional”. Ou seja, aquela que instaura o cuidado com o como se constrói e se vive uma relação, de que posição se fala com o outro e que posição de dá a esse outro na conversação.

É deste cuidado que trata a Posição do Não Saber, preconizada por Anderson e Goolishian (1993), de forma a dar destaque ao inegável fato de que “O cliente é o especialista” em sua própria vida, em contraposição a uma compreensão construída sobre o outro com base em narrativas teóricas pré-assumidas. Podemos dizer que foi a esse aluno especialista em sua realidade que a Professora G deu voz, processo que criou um terreno fértil para as narrativas ainda não relatadas, o não dito. Para as psicoterapias pós-modernas, que atuam alinhadas com as abordagens construtivistas e construcionistas sociais, essa posição é vista como “[...] o principal e mais relevante exercício da prática terapêutica”, como afirma Rapizo em apresentação do artigo de Anderson e Goolishian (2010).

A condição do não saber da professora e sua disposição para viver o encontro e suas possibilidades são reveladas em uma conversa com o pai, quando diz: “Eles não sabem se vão sobreviver a cada dia e eu devo ensiná-los!” Mas, ao longo do filme, descobre-se que ela quis estar ali, por perceber que, como advogada, sua primeira escolha estaria no fim da linha e, na sala de aula, estaria “a chance da verdadeira ajuda”. Assim como quando ao ser questionada pelos membros da Secretaria da Educação se conseguiria repetir o feito com uma nova turma, responde: “Não sei!” Uma

resposta coerente com a postura de quem vive a imprevisibilidade dos encontros e o seu potencial criativo.

A escola como espaço colaborativo

A ética relacional sustenta uma relação chamada de *colaborativa* – uma forma de estar com o outro na horizontalidade, de validação mútua de competências, o que gera uma conversação conduzida por uma *investigação compartilhada*. Trata-se de um diálogo que se estabelece com poder de transformação, que pode se estender para a relação de aprendizado, professor e aluno, como bem ilustrou a experiência relatada neste filme.

Anderson e London (2012, p. 23) empregam a expressão “Aprendizado Colaborativo”, definido como uma abordagem relacional e conversacional, “na qual cada membro da comunidade de aprendizado, educadores e alunos, contribui para a produção de um novo aprendizado”. Professores e alunos vistos como “parceiros conversacionais”, com a oportunidade de criar “novos tipos e qualidades de conexões uns com os outros”.

Assim podemos compreender e distinguir o processo vivido no encontro entre a professora G e seus alunos inicialmente e se estendendo para a comunidade ao final. O resultado: a melhoria dos relacionamentos, do espírito de cidadania e do aprendizado! A conexão por eles vivida foi de tal ordem que afirmavam ser ali, com os colegas e a professora, o único lugar onde se sentiam seguros. “É o nosso sossego!” – disseram aflitos ao saber que não poderiam continuar com a professora no terceiro ano.

O olhar para o aprendizado de forma colaborativa reposiciona o lugar do professor e do aluno. O professor deixa de ser visto como detentor do saber, e o aluno como ser passivo diante do conhecimento e ambos se tornam aprendizes. Todos podem colaborar!

Depoimento emocionante e bastante ilustrativo da condição de pertencimento que ali conseguiram criar foi o de um aluno, que, ao ler um trecho de seu diário, contou como ele e sua mãe foram despejados de sua casa e como vinham vivendo desde então. Afirmou, para uma sala visivelmente tomada de compaixão, que a Professora havia sido a única que lhe dera esperanças. “Estou em casa”, concluiu.

A cena acima se deu em um ritual criado pela professora, em um retorno de férias, uma pequena festa comemorativa, chamada de “um brinde à mudança”. Cada um foi convidado a pegar seu pacote de livros doados por ela. Conforme a professora: “escolhidos porque me lembram cada um de vocês”. Ao mesmo tempo, convidados a falar de sua mudança, com uma taça nas mãos. O resultado foi: Um brinde a “Não vou engravidar aos 16!”, “Não vou morrer antes da hora!”, “Vou me graduar”, “Vou silenciar a todos que disseram ‘não dá’”.

A professora e o grupo de alunos encontraram juntos novos jeitos de educar e serem educados; o espaço educativo tornou-se harmônico e colaborativo; os alunos passaram a ser reconhecidos na sua individualidade, passaram a discutir ideias e desenvolver a consciência dos possíveis jeitos de conviver. Destacamos aqui o desenvolvimento pessoal e social dos alunos: eles aprenderam a resolver problemas, a desenvolver habilidades para reconhecer e tratar suas emoções, bem como acolher os sentimentos compartilhados pelos colegas. Assim, a postura colaborativa demonstrada nas ações da professora contribui para a promoção da corresponsabilidade, não apenas pelos problemas que surgiam, mas também pelo sucesso das respostas que eles geraram.

As famílias: desestruturadas ou vulneráveis?

Em vários momentos do filme, surgem falas relativas às condições de vida das famílias dos alunos da Escola Wilson. São declarações de

conotação negativa, as quais evidenciam situações “problemáticas” ou “desestruturadas”. Configuram-se também como expressões cujo teor é de desesperança com relação ao futuro deles ou à sua capacidade de reação às adversidades. Uma leitura fatalista que, se sustentada, poderia de fato prendê-los em um lugar de não pertencimento, de não acesso, que por sua vez os levaria à vida na marginalidade ou à guerra com a sociedade.

Se a Professora G. tivesse compartilhado desta leitura fatalista a respeito de seus alunos e suas famílias, teria voltado para casa, desistido de seu projeto de estar ali com eles. Seu olhar não negligenciou os aspectos positivos do funcionamento das famílias que buscavam se organizar, num processo de construção e sustentação de uma identidade, pautada em valores e crenças.

A contribuição que o Pensamento Sistêmico Novo Paradigmático traz aqui é a ênfase no processo, em contraposição a termos apenas descritivos e estáticos, com ênfase nos problemas. Não se trata aqui de um cuidado semântico. O que queremos destacar é que, ao se considerar o processo vivido e significado pela família e sua comunidade de pertencimento, interessando-se por como chegaram à situação atual de vida, à sua atual identidade, há um aumento de possibilidades de ver soluções (LIMA, 2010, p. 36).

A preocupação sistêmica é de se fazer uso de designações e conceitos que contemplem a complexidade do fenômeno das condições de vida da população pobre. A noção de Vulnerabilidade Social – de pessoas, famílias e comunidades – revela-se uma boa alternativa nesse sentido ao considerar “[...] uma combinação de fatores que possam produzir uma deterioração do nível de bem-estar, em consequência de exposição a determinados tipos de riscos” (SEAD, 2014).

Dentre os possíveis fatores estressores vividos por essas famílias, citamos especialmente os inerentes ao processo de migração, visto tratar-se

de famílias que não tinham a língua inglesa como materna, de diferentes etnias, em adaptação no modo de vida americano. Sluzki (1997, p. 87) alerta-nos para o fato de que, durante o processo de migração, vive-se uma “[...] perturbação na Rede Social de apoio da família”, tendo o stress pessoal e os conflitos familiares como “um produto inevitável”.

Há, nesses casos, uma forte demanda de reconstrução da rede, com a delicada tarefa de não perder suas referências identitárias. As cenas iniciais do filme revelam não a construção de uma convivência possível, e sim uma verdadeira guerra. O locutor diz na TV: “A violência racial chega ao máximo em Long Beach!” E a voz da jovem que narra a história: “Nos matamos por raça, orgulho e respeito!” Essa frase revela-nos o que está em jogo nesta guerra.

Aos desafios da migração acrescentam-se os advindos da condição de vida na pobreza para a maioria deles. Hines (1995), ao tratar do Ciclo de Vida das famílias negras pobres nos E.U.A, adverte-nos para o fato de que o ciclo de vida dessas famílias sofre impactos constantes, com crises que se sobrepõem e que demandam soluções. Conforme assevera Hines (1995, p. 441), “suas capacidades adaptativas são frequentemente levadas além dos limites humanos”. Destacamos aqui a importância de se compreender como uma resposta adaptativa pode parecer, à primeira vista, apenas uma negligência.

Mas a história vivida com a professora mostra-nos que cada aluno, ao se ver em outra condição, não mais preso às relações de luta, não mais como membro de uma gangue, na sala 203 da Escola Wilson, pode levar para sua família um novo olhar, uma nova forma de estar no mundo, o que desencadeia um movimento libertador com potencial de se estender para todos. Vemos aqui um precioso exemplo para a crença de que famílias são sistemas complexos que se auto organizam, quando estimuladas e ajudadas a partir de seus próprios recursos e competências.

Considerações finais

O encontro com os Escritores da Liberdade neste filme, comprometido com o convite para uma análise a partir da Psicologia, revelou-se profícuo em vários aspectos. Configura-se como uma rica oportunidade de exercitarmos nosso olhar sistêmico, provocando um encantamento que se estendeu até o final, ainda prenhe de diálogos com outros pensadores da Psicologia Contemporânea e da Pós-modernidade. Estamos cientes de nossas repetições em alguns momentos, mas optamos por apresentar a beleza e utilidade daquela forma de pensar as relações humanas.

Fica a forte constatação de que “podemos mudar! não estamos presos aos destinos anunciados e construídos em nossos contextos de pertencimento. Mas também fortalecidos em nossa compreensão de que não existem caminhos fáceis, não existem manuais de passo a passo. A mudança, o efeito terapêutico, residem na coragem de se viver as experiências de forma auto reflexiva, de se permitir tocar e ser tocado.

Sobre os momentos e contextos de fortes conflitos, fica em nossas considerações finais reflexões no tocante ao poder enriquecedor e impactante das narrativas construídas por metáforas bélicas, construtoras de impasses, que só sustentam o *status quo* de uma guerra. Neste momento comemoramos o olhar cuidadoso da Professora, cuidadoso e aberto para o novo.

Vivemos aqui, nesta experiência, no encontro reflexivo com o filme, uma forte percepção de que a tão almejada construção do sentido da vida alimenta-se fortemente de um projeto coletivo de vida, da convivência colaborativa. Um caminho a ser trilhado pelas instituições educativas, o de construir o conhecimento de forma colaborativa, para favorecer a construção de alunos engajados com a vida e socialmente responsáveis.

E, por último, essa experiência veio fortalecer nossa crença no poder terapêutico vivido também fora das quatro paredes de um consultório. A crença na possibilidade de uma escuta clínica que se leva aos diferentes contextos, quando somos norteados pela ética relacional.

Ficamos por aqui.... Encerramos este capítulo, seduzidas pela história da professora G e seus alunos. Não poderíamos nesta conversa deixar de ressaltar o poder transformador das relações dialógicas, o qual permitiu cicatrizar algumas feridas e ressignificar algumas histórias. Como não falar do Encontro e seus poderes? Optamos por ressaltá-lo de diversas formas, neste texto.

Encerramos com um agradecimento à arte do Cinema, ao seu potencial reflexivo, socialmente transformador. Não se trata de uma história sem saída, de verdades intituladas. Trata-se de processos colaborativos, de reconhecimento do outro como legítimo.

Referências

- ANDERSEN, T. Processos Reflexivos. Trad. Rosa Maria Bergallo. 2. ed. Rio de Janeiro: Instituto Noos, 2003.
- ANDERSON, H. Conversação, linguagem e possibilidades. Trad. Mônica Giglio Armando. São Paulo: Roca, 2009.
- ANDERSON, H; LONDON, S. Aprendizado Colaborativo: ensino de professores por meio de relacionamentos e conhecimentos. Revista Nova Perspectiva Sistêmica. Rio de Janeiro, n. 43, 22-37, 2012.
- ANDERSON, H; GOOLISHIAN, H. O Cliente é o Especialista: uma abordagem para a terapia a partir da posição do Não Saber. Revista Nova Perspectiva Sistêmica. Rio de Janeiro, 27a, 2010.
- ANJOS, A. M. E a comunicação nos espaços de convivência? *In: REDE SALESIANA BRASIL ESCOLA. Comunicação Não Violenta. Cartilha para Estudantes. Brasília, 2019, p. 21.*

- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Lahud e Y. F. Vieira. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.
- BATESON, G. *Mente e Natureza - A unidade necessária*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1986.
- DANTAS, C. B.; OLIVEIRA, I. F.; YAMAMOTO, O. H. *Psicologia e Pobreza no Brasil: produção de conhecimento e atuação do psicólogo*. In: *Psicologia e Sociedade*, 22(1), 104-111, 2010.
- GUANAES-LORENZI, C. *A construção da mudança em terapia de grupo: um enfoque construcionista social*. São Paulo: Vetor, 2006.
- FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 13. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- FREIRE, P. *Educação como Prática da Liberdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- FUNDAÇÃO SISTEMA ESTADUAL DE ANÁLISES DE DADOS (SEAD). São Paulo: Cidade Universitária. Disponível em: <http://www.seade.gov.br/>. Acesso em: 22 dez. 2014.
- GERGEN, K. J. Rumo a uma ética relacional para a prática terapêutica. *Revista Nova Perspectiva Sistêmica*. Rio de Janeiro, n. 56, 2016.
- GRANDESSO, M. *Terapias Pós-modernas*. In: CONGRESSO IFTA, nov. 2001, Porto Alegre. Anais.... Porto Alegre. Disponível em: www.terapianarrativa.com.br/artigos/pos-moderno.pdf. Acesso em jan/2010.
- HINES, P, M. O Ciclo de Vida Familiar nas Famílias Negras Pobres. In: CARTER, B.; MCGOLDRICK, Monica. *As Mudanças no Ciclo de Vida Familiar*. 2. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.
- JAPUR, M.; RASERA, E.F. Os sentidos da construção social: o convite construcionista para a Psicologia. *Paidéia*. Ribeirão Preto, vol.15, n. 30, jan. abr., 2005.

LIMA, M. J. A Competência Social do Psicólogo: estudo com profissionais de instituições no atendimento às famílias que vivem em condições de vulnerabilidade social. 2010. 166 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) — Pontifícia Universidade Católica de SP, 2010.

LIMA, M. J. A Clínica Psicológica Contemporânea como Ação Social. 2015. 198 f. (Doutorado em Psicologia Clínica) — Pontifícia Universidade Católica de SP, 2015.

LONDON, S.; CRUZ, H. M. O Bullying como um fenômeno Social Relacional: só estamos bem se estivermos todos bem. *Revista Nova Perspectiva Sistêmica*. Rio de Janeiro, n. 58, 2017.

MATURANA, H. Emoções e Linguagem na Educação e na Política. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

RAPIZO, R.; ZUMA, C. E. Transformando práticas educativas, da palmada ao diálogo: relato de uma experiência em duas comunidades do Rio de Janeiro. In: GUANAES-LORENZI, C. et al. (Org.). *Construcionismo social: discurso, prática e produção do conhecimento*. Rio de Janeiro, Instituto Noos, 2014, p. 231-249.

RAPIZO, R. Pensando a ética em contextos colaborativos: construção de diálogos e responsabilidade relacional. In: Grandesso, Marilene. (Org.). *Práticas Colaborativa e Dialógicas em distintos contextos e populações: um diálogo entre teorias e práticas*. Curitiba: Ed. CRV, 2017, p. 57-70.

ROSA, J.G. O Grande Sertão: Veredas. 13. ed. São Paulo: José Olímpio, 1979.

SLUSKI, C. Z. A Rede Social na Prática Sistêmica – Alternativas Terapêuticas. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1997.

Filmografia

ESCRITORES DA LIBERDADE (Freedom Writers). Direção: Richard LaGravenese. Paramount Pictures, EUA, 2007, colorido, 2 h e 2 minutos.

Repensando o amor e a morte nas e das instituições a partir do filme “Fenômeno”

Solange A. Emílio

“Seria preciso avisar as pessoas dessas coisas. Ensinar que a imortalidade é mortal, que ela pode morrer, que já aconteceu, que acontece ainda. Que ela não se anuncia por si mesma, nunca, que é a duplicidade absoluta. Que não existe no detalhe, mas somente no princípio. (...) Que é enquanto se vive que a vida é imortal, enquanto ela está viva.” (Marguerite Duras, 1996. p. 115)

Introdução

O Psicólogo no Contexto Institucional: Um Don Quixote Contra os Moinhos de Vento?

Segundo Bleger (1984), toda a nossa vida, enquanto seres humanos, transcorre em instituições, onde encontramos um suporte e um apoio, um elemento de segurança, de identidade, de inserção social ou de pertença. Contraditoriamente, porém, confunde-se com muita facilidade a integração com a aglutinação de grupos e instituições homogêneas com indivíduos despersonalizados.

É como seres inseridos em contextos institucionais que muitas vezes vivemos a situação de estarmos investindo em projetos, individuais ou grupais, que, num primeiro momento, parecem indispensáveis para aquele determinado grupo, mas acabam como algo totalmente fantasioso e desnecessário, a partir da tentativa de implantação dos mesmos. Aparentemente, o mesmo grupo que solicitou tais modificações tende a rejeitá-las, através de boicotes implícitos ou explícitos à sua realização. Tais

ocorrências, normalmente, deixam a sensação de sermos nobres cavaleiros lutando bravamente contra inimigos inexistentes.

O estudo da Psicologia traz algumas possibilidades de compreensão das dificuldades em provocar mudanças, presentes em qualquer contexto, seja a nível individual, grupal ou institucional. O presente artigo, então, toma como base o paradoxo levantado por Bleger (1984), quando diz que os seres humanos se esforçam por modificar as instituições, por considerá-las inadequadas e insatisfatórias, ao mesmo tempo em que se esforçam por não as mudar.

Realizar tal tarefa, sem nos remetermos às instituições das quais participamos, é praticamente impossível. No entanto, fazê-la torna-se extremamente angustiante, já que como seres humanos e constituintes destas, estaremos revendo nossa própria inserção, bem como nosso modo de funcionar nelas. A proposta de tomar um filme, um poema ou um texto como referência para análise e reflexão sobre aspectos institucionais propicia um distanciamento que facilita a sua realização. Concordando com Guirado (1987), a autonomia técnica do psicólogo tem a ver com a condição de um comprometimento diferente deste com o imaginário da instituição, ou seja, com os processos inconscientes das relações interpessoais e grupais no conjunto das práticas institucionais. Assim, se por um lado teremos um distanciamento na medida em que tomamos como objeto de análise um contexto institucional no qual não estamos inseridos, por outro, adquirimos a possibilidade de repensarmos os aspectos presentes nas instituições das quais participamos sem que estas estejam em foco, já que o nosso foco de estudo estará propositalmente desviado.

A escolha do filme *Fenômeno* para a realização desta reflexão não se deu a partir de um processo racional. Apesar do filme não abordar, explicitamente, as questões que enfocaremos, as metáforas presentes nele acabaram por me remeter a vivências institucionais passadas e presentes

e trouxeram um impacto emocional bastante significativo. Decidi, então, retomar tais vivências e refletir sobre elas, iluminando-as com os conceitos discutidos por Freud, Bleger, Enriquez e Pichón-Rivière, entre outros.

O filme: sinopse ¹

George Malley (John Travolta) é conhecido na pequena cidade de Harmon como um sujeito agradável, um bom mecânico de automóveis e amigo de confiança. No entanto, em seu 37º aniversário, George começa a mudar.

Como o resultado de uma ocorrência extraordinária, a vida aparentemente comum sofre uma mistificante e surpreendente reviravolta. George tem um repentino e insaciável apetite para aprender e começa a compreender a beleza e inteligência do universo. Suspeitosos do recém-descoberto poder mental de George, e apreensivos sobre o enigma em que ele se tornara, os amigos de longa data de George começam a evitá-lo. Porém, com o amor e cuidadoso apoio de Lace (Kira Sedwig), George consegue perceber o seu lugar no esquema das coisas e a acreditar no extraordinário caminho de sua vida.

George Malley é um homem descomplicado a quem é dado um dom surpreendente, o dom do brilhantismo. Com esse dom, vem uma enorme quantidade de responsabilidades, bem como desafios pessoais. Através desse dom incomum, vem a paixão, espiritualidade, amor e companheirismo, ao mesmo tempo em que há a carga de ser diferente. A vida de George muda instantaneamente, o que cria dificuldades, isolamento e dúvidas quanto a si mesmo. Finalmente, George Malley consegue encontrar a paz e com essa paz ilumina os demais. Ele descobre que o que traz significado à vida é o que deixamos para trás e o que damos às outras pessoas.

¹ Traduzida livremente pela autora da página: <<https://www.tcm.com/tcmdb/title/300925/phenomenon#synopsis>>.

Não é o que fazemos, mas o que inspiramos as pessoas em nossa volta a fazerem. Através de George, Lace aprende sobre seu potencial para amar e ele reabre a parte que ela pensava ter fechado para sempre. Ela está vulnerável novamente, George ensina Lace que o que realmente importa na vida é o amor.

Análise

A sinopse acima apresentada resume o tema principal do filme, porém ela sequer dá uma ideia da complexidade deste, diversos são os questionamentos que podem ser levantados ao longo do mesmo: o impacto do diferente como desorganizador, o que pode nos fazer pensar na problemática da deficiência e nas instituições que tratam dela; aspectos relacionados à instituição Estado, através da participação do FBI (escritório de investigação federal norte-americana) na trama; e a instituição hospitalar e as relações estabelecidas lá, quando da internação e fuga de George. Entretanto, para não correr o risco de me desviar da proposta deste artigo, decidi restringir essa análise a somente dois momentos do filme que parecem ser os que mais ilustram as questões do amor e da morte nas instituições.

Ironicamente, o recorte escolhido não privilegiou uma instituição propriamente dita, principalmente se tomarmos as acepções adotadas por Bleger, de que instituições são *organismos de existência física concreta, que têm um certo grau de permanência em algum campo ou setor específico da atividade ou vida humana*. No entanto, como Osório et al (1996), considero que em todo o grupo há uma tendência a se institucionalizar, e que os agrupamentos humanos são regidos por princípios comuns de natureza psicodinâmica. Assim, a compreensão de uma instituição não difere essencialmente daquela dos grupos. Por esse motivo, enfocarei essa análise em

dois grupos distintos: um, formado por George e a comunidade de Harmon, e outro, por Lace e seus filhos.

Tomando, paralelamente, os dois agrupamentos em questão, o filme inicia mostrando George em sua residência, no dia de seu aniversário. Ele está às voltas com um problema de aparente difícil solução: para proteger sua horta dos ataques noturnos de um coelho, ele decidira construir uma cerca ao redor desta. Ao acordar pela manhã, percebe que tal procedimento de nada adiantou, já que sua plantação havia sido novamente atacada. Enfurece-se com seu cão que, segundo ele, deveria ter sido um melhor vigia, ficando desolado. Em seguida, recebe a visita de Nate Pope (Forest Whitaker), seu melhor amigo, que o presenteia com um aquecedor de água movido a energia solar. George agradece ao amigo, porém alega não saber montá-lo, apesar de haver um manual com instruções.

Ele se encaminha para a sua oficina mecânica, onde tem dois funcionários: um que só fala o espanhol e o outro que funciona como tradutor para George, ou seja, ele necessita de duas pessoas para se comunicar com uma delas. Recebe um recado de que deverá olhar para a janela do consultório de Doc (Robert Duvall), seu médico desde a infância, num horário específico. Nesse momento, chega Lace, uma mulher que havia se mudado recentemente para Harmon e que não tinha, nem parecia querer ter, amigos lá. George se prontificara a vender as cadeiras fabricadas por ela e ela se espanta ao perceber que uma nova remessa de cadeiras seria necessária, já que George aparentemente havia vendido a remessa anterior. Chega o momento marcado por Doc e George, ao Lado de Lace, decide olhar para a janela dele. A persiana se transforma num painel, onde se lê: “Feliz Aniversário, George Malley” e imediatamente, esta é levantada e podem-se visualizar as nádegas brancas e desnudas de Doc, rebolando provocativamente, para o desespero de George, que parece constrangido diante de

Lace. Esta, rapidamente se despede, recusando um convite de George para sua festa de aniversário que aconteceria naquela noite.

Temos, até aqui, dois contextos interessantes. George e os membros da comunidade em que ele vive desde pequeno parecem formar uma única família (é importante ressaltar que nenhum dos principais membros da comunidade em destaque menciona seus pais, esposa ou filhos). Lace aparece como alguém que não pertence a esse grupo, tanto que apresenta reações totalmente diferenciadas dos demais membros. Também não parece interessada em questionar ou querer se integrar a esse, muito pelo contrário, fica evidenciada a sua indisponibilidade para tanto. Posteriormente, aparecem os dois filhos de Lace na estória, que, com ela, formam o segundo grupo. Dois grupos aparentemente tão diferentes, porém parecem refletir o mesmo temor: ao amor e à morte.

No primeiro grupo, na tentativa de obtenção de uma identificação mútua, de uma coesão, os membros tendem à indiferenciação e à homogeneização, como diria Enriquez (1991), um modelo de comunhão, de calor, de igualdade e de fraternidade, um sistema que permite a preservação da homeostase e o aumento da entropia (recusa a toda a criatividade). Esse movimento fica evidenciado nas relações estereotipadas que são estabelecidas (George dependendo de um terceiro para se comunicar com seu funcionário, a dificuldade dele diante do desconhecido - o aquecedor solar e o coelho). Bleger (1984) diz que toda instituição é o meio pelo qual os seres humanos podem se enriquecer ou se empobrecer e se esvaziar como seres humanos e esta tende a reter e formalizar seus membros a uma estereotipia espontânea e facilmente contagiosa. Fica evidente o fato de Lace não pertencer a esse grupo, devido ao estranhamento dela diante das relações observadas.

No segundo grupo, formado por Lace e sua família, temos um grupo fechado em si e que não permite a integração de outros membros. Num

dado momento, Lace confessa a George que não deseja se envolver emocionalmente com ele por já ter sido abandonada e ter sofrido muito. Diz estar protegendo a si e aos filhos da possibilidade de uma nova perda, numa tentativa de evitar tensões, já que eles têm se mantido em equilíbrio.

Segundo Laplanche e Pontalis (1991), as pulsões de vida, ou *Eros*, tendem a constituir unidades cada vez maiores e a mantê-las. Qual seria o problema, então? O problema acontece quando desprezamos a influência de *Tânatos*, ou pulsão de morte, ou seja, aquela que tende para a redução completa de tensões, tende a reconduzir o ser vivo ao estado inorgânico, à morte. “Tanatos ganha terreno exatamente onde Eros parecia levar a melhor” (ENRIQUEZ, 1991, p.54: 43).

Por tentarmos evitar o que é inevitável, calamos os questionamentos e em nome de um suposto equilíbrio, resistimos a qualquer mudança. Ciampone (1993) afirma que toda a mudança implica, inevitavelmente, uma incursão ao desconhecido. Podemos dizer que, na verdade, tal desconhecido pode ser comparado ao que Freud (1919) denominou de *estranho*, que segundo ele, “é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (op. cit p. 238:30). É o familiar que se torna estranho e é assustador por ser familiar. Refazendo o raciocínio, podemos dizer que as pulsões de vida e de morte fazem parte de qualquer organismo, estando presentes também nos grupos e instituições. Quando desprezamos as pulsões de morte a serviço da vida, as pulsões de vida podem trabalhar a serviço da morte, pois as possibilidades de mudança dão lugar às repetições de movimentos conhecidos e impedem a renovação.

O enredo do filme deixa claro que não há muita abertura a mudanças nos dois grupos em questão. Isso é percebido quando um elemento novo é introduzido na trama: após a festa de seu aniversário realizada no bar onde os membros da comunidade costumam se reunir, George decide ir

para casa e está bastante embriagado. No caminho, olha para o céu, vê uma luz e cai, imediatamente, no chão. Ele retorna ao bar e relata o ocorrido a seus amigos e esses julgam que tenha sido efeito da bebida. Ao voltar para a casa, George não consegue dormir e, inesperadamente, descobre a solução para a problemática do coelho. Vai até o quintal e confere se suas pressuposições estão corretas. Acerta: a cerca construída ao redor da horta para protegê-la do coelho está perfeita, no entanto, ela havia sido construída com o coelho dentro, não permitindo, então que ele saísse. Era tão simples, que parecia impossível não ter sido descoberta antes. Podemos pensar que George era o próprio coelho, preso num canteiro suculento e provedor, porém aprisionado e impossibilitado de se nutrir em outras hortas.

A partir dessa noite, coisas estranhas começam a se processar com George: ele consegue compreender como se dá a montagem do aquecedor solar e passa a se interessar por outras formas de conversão de energia; começa a se interessar por leituras diversas e pode aprender a língua de seu empregado da oficina; não consegue nunca dormir e aproveita o tempo que lhe resta para estudar e aprender mais e mais.

As mudanças ocorridas com George provocam inicialmente reações apenas no grupo formado pelos membros da comunidade do bar. A princípio, incrédulos, depois desconfiados, passam a entender as novas habilidades do “velho” George como algo sobrenatural, relacionando a luz avistada por ele à influência de algum ser extraterrestre. As relações de George com esse grupo se alternam entre desconfiança e um pedido de liderança, uma vez que ele passa a ser solicitado em momentos de tensão para que possa resolver os problemas do grupo. Para Freud (1921), o homem é uma criatura individual, numa horda conduzida por um chefe, estando ideia de liderança vinculada a alguém fora do grupo, perante a quem todos os demais membros devem ser iguais. George passa a

perceber as pessoas e o grupo de uma forma diferenciada do que fazia e dessa forma, perde a sua condição de “igual”, destacando-se dos demais. O grupo começa a estabelecer com ele uma relação ambígua, pois ora o exclui e ora espera dele uma solução para seus problemas.

É interessante observarmos como o novo é desorganizador. Em função de seu olhar diferenciado, suas atitudes passam a ser diferentes também. Há um conflito neste primeiro grupo que fica velado por um tempo e que diz respeito às possibilidades de mudanças em contraposição às resistências às mesmas. O ponto culminante, o ápice da manifestação do conflito é representado, simbolicamente, por uma “quebra” real graças a um fenômeno que começa a ser percebido.

Se tomarmos o nome do filme, *Fenômeno*, podemos considerar ser este o ponto chave da estória. Masini (1993) diz que os fenômenos não estão evidentes para o nosso olhar habitual e coloca a seguinte pergunta: “como é possível o Sujeito desvelar o fenômeno (aquilo que se mostra), se este Sujeito se encontra num mundo já dado, de conceitos, valores, hábitos, crenças?” (op. cit. p.74). No filme em questão, há um momento a partir do qual o protagonista passa a poder perceber o que se mostra. Tal momento é marcado pela visualização, pelo mesmo, de uma luz. Inicialmente, sendo atribuída a um evento externo - um ser sobrenatural ou extraterrestre - e posteriormente, a uma doença (progressiva) que acomete o cérebro, fazendo-o funcionar de forma diferente. É difícil não correlacionarmos tais teorias ao próprio processo de desenvolvimento de George no grupo. A possibilidade da mudança vir de fora, como causa sobrenatural ou proveniente de seres de outro planeta, denunciaria uma adaptação passiva de George à realidade, ficando a ideia da utilização de seu corpo por uma entidade “de fora” como uma possessão. Porém, tal teoria, defendida pelos membros da comunidade, não é aceita por George, que insiste em afirmar que apenas viu uma luz, nada mais que isso.

A segunda hipótese, a da doença, pode nos levar a pensar num processo de adaptação ativa de George, partindo *dele* a possibilidade de mudança. Pichon-Rivière (1994) afirma que adaptação ativa é a relação dialética mutuamente modificante e enriquecedora entre sujeito e realidade, uma não aceitação acrítica de normas e valores e uma busca de leitura que implique capacidade de avaliação e criatividade. Segundo o mesmo autor, tal processo se desenvolve em espiral. Talvez a “doença” progressiva do protagonista seja uma referência à quebra da estereotipia, do círculo vicioso, e passagem para a trajetória em espiral. A progressão da doença também pode ser associada às impossibilidades de sermos os mesmos e de nos relacionarmos da mesma forma após começarmos a perceber os *fenômenos* que se processam nos contextos institucionais.

George nota que consegue movimentar objetos sem tocá-los e que pode perceber sinais antecipadores de fenômenos naturais, como um terremoto, por exemplo. Isso provoca uma reação mais alarmada ainda nos membros da comunidade de Harmon. Numa discussão ocorrida, em função disto, no bar frequentado por estes, George exalta-se e “acidentalmente” quebra o espelho do bar, sem tocá-lo. Esta pode ser a representação simbólica da ruptura da estereotipia ocorrida, já que, nesse momento, há uma explicitação do conflito vivido (querer e não querer a quebra).

Ele pode ser considerado o *porta-voz* do grupo, que, segundo Pichon-Rivière (1994), é aquele que denuncia o acontecer grupal, as fantasias que o movem, as ansiedades e necessidades da totalidade do grupo. Ainda de acordo com o mesmo autor, quando esse é depositário dos aspectos negativos ou atemorizantes do grupo, tende a ser expulso deste como um bode expiatório. Segundo Bleger (1984), quando as opções deixam de estar dinamicamente em interjogo e já não existe nenhuma interação, há somente

a possibilidade de eliminação. George é isolado e também se isola do grupo.

No caso da família de Lace, tal quebra manifesta-se em função de um agente externo ao grupo. Como já dito, George dizia vender as cadeiras para ela. Entretanto, ele as estocava em casa ou presenteava os amigos com elas. Ele insistia em vê-la e esta era uma forma de manter contato. Resolve procurá-la em sua casa e conhece seus filhos, divertindo-se com eles. Graças à sua sensibilidade atual de “prever” fenômenos naturais, percebe a possibilidade de um tremor de terra na região e comunica às autoridades locais, que se encarregam de desconsiderar seu aviso. A família de Lace prepara-se para o tremor, o que não acontece. George vai para casa, desapontado. Quando está chegando em casa, o tremor acontece, o que assusta Lace e os filhos. Eles vão à casa de George para falar sobre isto, quando Lace descobre o destino de suas cadeiras, retirando-se furiosa.

Esse momento pode ser considerado como o momento de “quebra” da estereotipia na família de Lace, pois ao mesmo tempo em que ela tende a se afastar dele, ele consegue tocá-la com este gesto. Assim, ao descobrir o isolamento de George em relação ao outro grupo, ela decide cuidar dele e permitir a sua integração ao seu grupo familiar. Nesse outro grupo, George também funciona como porta-voz de seus conflitos, porém, torna-se depositário dos aspectos positivos deste, assumindo um papel de liderança.

George vê novamente a luz, desta vez diante de Lace e da comunidade de Harmon e cai, desacordado. Acorda somente no hospital, onde é submetido a vários exames. A questão da morte e do temor a esta fica mais evidenciada quando o prognóstico é apresentado à George pelas pessoas mais próximas: Lace, Doc e Nate Pope. Segundo eles, George teria poucos dias de vida e parece que neste momento em que a morte se manifesta como real e inevitável e que deve ser enfrentada, a vida também se

apresenta. Isto pode ser percebido nos dois contextos em foco. Ele foge do hospital para poder morrer com mais dignidade e é acolhido na casa de Lace. O filho dela parece bastante relutante em se aproximar dele. Neste momento, George toma uma maçã e compara a vida a ela dizendo que, se não a comermos, ela inevitavelmente irá apodrecer, pois tem um ciclo de vida; no entanto, se a comermos, estará incorporada a nós e a levaremos conosco. As crianças começam a comer a maçã, dando grandes mordidas. Passam, então, a aproveitar os momentos que têm, juntos.

No contexto vivido pelos membros da comunidade de Harmon, temos a mobilização ocorrida com Doc. Este acaba se revoltando contra as tentativas do grupo, novamente reunido no bar, em manterem George na posição de bode expiatório e retoma para o grupo o que havia sido depositado nele. Utiliza-se, como exemplo, do episódio das compras das cadeiras de Lace, dizendo ser este um modo de apostar nas idéias dela. Irritado, afirma que os frequentadores do bar não estavam acostumados a comprar as cadeiras de seus companheiros e por isso estavam sozinhos. Este parece ser o equivalente à passagem da maçã acima descrita, pois marca uma possibilidade de existência de vida no grupo.

O filme termina, não com a morte real de George, não com um velório ou enterro, mas com a celebração do que seria seu próximo aniversário. De George há apenas uma foto sobre a mesa do bar e uma placa com os dizeres: “Feliz Aniversário, George”, no entanto, ao som de “Change the World” (música de Eric Clapton), os membros da comunidade de Harmon, reunidos, celebram e parecem, cada um deles, carregar algo dele incorporado. Nate Pope constituiu família e sua esposa está grávida, alguns membros aparecem com seus companheiros e Lace está lá, com seus filhos. Se prestarmos atenção à letra da música, percebemos que ela fala de um amor que nos move a querer mudar o mundo, a não aceitar a realidade pacificamente.

O amor que moveu George tinha um nome: Lace. A palavra “lace” em inglês significa renda. Traz a ideia de finos fios tecidos em “padrões delicados e com buracos” (Cambridge Internacional Dictionary of English, 1995). Parece que George conseguiu captar a delicadeza do “tecido” de Lace e aproveitar suas “aberturas” para se aproximar. Por outro lado, foi esse amor que o fez poder sair das “teias” da morte e se permitir viver. Viver apesar de sua morte concreta, já que suas idéias não são interrompidas com ela e a semente plantada é capaz de florescer.

Como não voltar a falar das instituições, agora? É comum desejarmos mudar tudo, assim que começamos a repensar as instituições das quais fazemos parte. Sonhamos poder com isso mudar e transformar as coisas, as pessoas, as relações, etc. Aos poucos, percebemos que as mudanças radicais são impossíveis e inviáveis. Oscilamos entre a onipotência e a impotência. Entretanto, fica, também, difícil continuar reproduzindo relações estereotipadas. O conflito está instaurado. É dolorido e penoso refletir sobre os contextos institucionais enquanto sujeitos imersos neles. Retomando Enriquez (1991), é preciso ter consciência de que é necessário ser lacerado para pensar. No entanto, para mantermos vivas as nossas relações e podermos modificá-las, é fundamental um espaço para pensá-las e repensá-las.

Referências

BLEGER, J. *Psicohigiene e Psicologia Institucional*. São Paulo, Artes Médicas, 1984.

CAMBRIDGE INTERNATIONAL DICTIONARY OF ENGLISH. Inglaterra, Cambridge University Press, 1995

CIAMPONE, M.H.T. *Assistência Institucionalizada a Indivíduos Portadores de Deficiência Mental: Dimensões Esquecidas*. Tese de Doutorado. São Paulo, USP, 1993.

DURAS, M. O Amante. Rio de Janeiro, Record, 1996. (Col. Mestres da Literatura Contemporânea).

ENRIQUEZ, E. O Trabalho da morte nas Instituições. In: KAËS, R. A Instituição e as Instituições. São Paulo, Casa do Psicólogo, 1991.

FREUD, S. (1919) O Estranho. Tradução sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1988. (Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 17)

FREUD, S. (1921) Psicologia de Grupo e Análise do Ego. Tradução sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1988. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 13).

GUIRADO, M. Psicologia Institucional. São Paulo. EPU, 1987.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. Vocabulário de Psicanálise. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

MASINI, E. F. Algumas Noções sobre a Fenomenologia para o Pesquisador em Educação. R. Fac. Educ. São Paulo. v.19. n. 1, p. 71-78. jan./jun., 1993.

OSÓRIO, L.C. et al. Grupoterapia Hoje. P. Alegre, Artes Médicas, 1986.

PICHON-RIVIÈRE, E. O Processo Grupal. 5.a ed. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

Filmografia

FENÔMENO (Phenomenon). Direção: John Turteltaub. Buena Vista Picture, EUA, colorido, 1996, 2h e 3 minutos.

Cena IV

Psicología extramuros

Eu, Daniel Blake: uma análise psicossocial

Camila Young Vieira

Ideias introdutórias

Será que ainda vai chegar

O dia de se pagar, até a respiração?

Pela direção que o mundo está tomando

Eu vou viver pagando o ar de meu pulmão

(Será, Siba e Fuloresta)

A organização da vida social coletiva ocorre por meio da atividade-trabalho. O homem primitivo transforma a natureza para garantir sua sobrevivência e ao exercer essa ação se transforma, adquirindo novas aptidões. Nesse sentido, o trabalho pode ser considerado uma atividade criadora que viabiliza desenvolvimento interno e externo e supre necessidades. Entretanto, com a organização do modo de vida capitalista e os resultados materiais e simbólicos das revoluções burguesas ocorre uma divisão social do trabalho, na qual o homem não detém os meios para produzir sua sobrevivência e precisa vender a sua força de trabalho para os que possuem os meios de produção, os donos da propriedade privada. Essa contradição capital-trabalho resulta em lucro e exploração. Almas que mandam, decidem, vigiam, punem e usam os frutos produzidos pelos corpos (CHAUÍ, 2008). Essa condição coloca o trabalho como atividade necessária e adaptativa e que pode levar ao sofrimento.

Na década de 1980, os países capitalistas vivenciaram intensas transformações com a reorganização neoliberal e as mudanças no sistema produtivo.

Segundo Antunes (1998), essas mudanças atingiram diretamente todas as classes que viviam e dependiam do trabalho, provocando uma profunda crise. Observou-se, nos países capitalistas, uma diminuição expressiva do trabalho industrial fabril e uma heterogeneização no trabalho. A partir desse contexto, emerge o que o autor conceitua de subproletariado, que consiste no trabalho parcial, precário e terceirizado.

A história é o modo como os homens determinados, em condições determinadas, criam os meios e as formas de sua existência social, reproduzem ou transformam essa existência social que é econômica, política e cultural. (CHAUÍ, 2008).

Dadas as condições sociais do modo de vida, faz-se necessário pensar nos impactos subjetivos produzidos, isto é, os afetos gerados nessa interação. Para isso, serão abordados alguns conceitos da Psicologia Sócio-Histórica.

A teoria Sócio-Histórica teve início com as obras de Lev Semionovitch Vigotski (1896-1934). Nascido na Bielorrússia, graduou-se em Direito e chegou à Psicologia como crítico de arte interessado nas questões estéticas e semiológicas. Faleceu de tuberculose antes de completar 38 anos.

O contexto em que Vigotski nasceu e viveu foi marcado por intensas mudanças, que se alternaram entre atmosfera de censura e terror e atmosfera de revolução, crescimento e mudança. Até 1917, predominava a monarquia absolutista dos czares; o período que se estendeu de 1917 a 1923 foi marcado pela revolução russa e fundação do primeiro país socialista. E, de 1929 a 1953, o governo russo foi tomado pela ditadura de Stalin.

Para Rego (2009), o contexto sociopolítico e cultural da renovação da sociedade soviética pós-revolucionária exerceu grande influência na obra de Vygotsky, contribuindo para criação de uma psicologia revolucionária e transformadora, pois o clima desse período era de inquietação e estímulo

para responder às exigências sociais que traziam um desejo insaciável de progresso.

Nesse período de produção, Vygotsky contava com o apoio de Alexander R. Luria (1902-1977) e Alexis N. Leontiev (1903-1979), grupo de pesquisadores que ficou conhecido como Troika Russa (MOLON, 2009).

Em termos epistemológicos, entende-se que para conhecer o fenômeno é necessário considerar o contexto histórico no qual ele está inserido e a relação dialética estabelecida entre a subjetividade e o social. Busca-se produzir o conhecimento crítico que considera a historicidade e a contradição, com o compromisso de desnaturalizar os fenômenos.

Da perspectiva ontológica, compreende o homem como um todo, no qual o social, o biológico e o psíquico constituem uma unidade. Esse homem pertence a uma sociedade que o determina; no entanto, também possui potencial criador e é afetado de diferentes maneiras, o que constitui sua subjetividade e o permite transformar a realidade da qual está inserido. Logo, esse homem é produto (determinado socialmente) e produtor (dotado de capacidade transformadora) da sociedade (LANE, 1984).

O método dialético permite compreender o fenômeno em seu movimento e complexidade sem cair no relativismo e sem perder o sujeito entendido como integral e pleno. O conceito de mediação é central, pois pensa a constituição do homem na dialética social-particular. “O singular, portanto, não existe em si e por si, mas somente em sua relação intrínseca com o universal, que se faz somente através de mediações – o particular” (OLIVEIRA, 2005, p. 50).

Cenas e afetos: uma análise psicossocial

O contexto social em que vivemos é marcado por uma estrutura social estratificada, na qual as riquezas materiais e simbólicas produzidas pelos homens não são de acesso a todos e todas. Com isso, constroem-se

relações entre pessoas e instituições marcadas pela violência e negligência. Para Coutinho (2005), cidadania é a capacidade conquistada e exercida por todos os indivíduos de se apropriar dos bens socialmente criados pela sociedade e de atualizar todas as potencialidades humanas. Entretanto, em função da divisão social do trabalho resultante em diferentes modos de vida, essa capacidade é privilégio de poucos.

Com o reconhecimento desta sociedade desigual e com muita luta legitimam-se os direitos sociais, políticos e civis na busca de corrigir essas incoerências. Segundo Coutinho (2005), os indivíduos não nascem com direitos, estes são fenômenos sociais e resultado da história.

Para garantir a efetivação dos direitos sociais caberia ao Estado a formulação e implantação de políticas sociais com o propósito universalizar o acesso e garantir bem-estar social.

No entanto, na década de 80, o modelo neoliberal foi colocado em prática, inicialmente no Reino Unido (contexto do filme) e Estados Unidos e, posteriormente, no resto do mundo. Tinha como proposta central a desregulamentação, privatização, terceirizações e abertura de mercado.

As cenas descritas a seguir retratam a busca cotidiana do protagonista pela garantia de direitos e pelo reconhecimento de um lugar social de cidadão, que vai na contramão dos ajustes neoliberais implantados por um Estado que se desresponsabiliza e precariza as relações de trabalho. Reflete a violência sutil e corriqueira do viver cotidiano.

Cena 1: O cidadão requer o seu direito

Daniel passa por uma avaliação no Departamento de Trabalho a fim de requerer o benefício de auxílio financeiro ao trabalho por afastamento médico. A empresa é americana e terceirizada. A responsável pela avaliação identifica-se como profissional de saúde e preenche um formulário sequencialmente, com perguntas sem sentido e sem se interessar pelas

informações do solicitante, que considera que sofreu um ataque cardíaco e quase caiu de um andaime.

Cena 2: Uma questão de saúde

Daniel é avaliado por sua médica que, por meio de um exame, alerta-o sobre a diminuição da capacidade de bombear sangue do seu coração e recomenda afastamento do trabalho, repouso e reabilitação. Apresenta uma doença cardíaca grave.

De um lado, um trabalhador com direitos em busca do seu benefício; e do outro, uma profissional de saúde terceirizada e desqualificada cumprindo sua função burocrata. A conversa cotidiana e corriqueira quase escamoteia a violência de ser tratado como objeto e ter o seu direito negligenciado.

A cena 2 transmite a gravidade do estado de saúde de Daniel e corrobora com a ideia de um estado de interesses de classes e mercado. Fica evidente a contradição capital-trabalho a fim de manter a ordem social e favorecer a acumulação de capital, em detrimento às demandas de ordem humana.

Cena 3: Seu direito é negado

Daniel recebe uma correspondência que menciona que não está apto para receber o benefício. Desorientado, liga no serviço e é direcionado para uma Central de Atendimento, com tempo de espera desrespeitoso e atendentes seguindo protocolos mecanicamente. Após 48 minutos de espera, a atendente o informa que não pode recorrer porque não recebeu a ligação do perito. Apesar de questionar sobre o seu direito, Daniel não vê saída a não ser seguir os procedimentos indicados. Dias depois, recebe a ligação do perito, que é uma gravação informativa sobre o indeferimento do pedido.

Esse trecho mostra o nível de invisibilidade das questões humanas e de saúde física e mental, bem como o descaso reiterado por uma ligação de *call center*. O trabalho nesse setor consiste em subempregos com características de baixos salários, condições de trabalho ruins e pressão por resultados.

Cena 4: A despotencialização

De volta ao Departamento de Trabalho, Daniel é orientado a buscar o benefício de seguro-desemprego, destinado a desempregados. Para tanto, precisa preencher um formulário na internet. Com dificuldade de acesso à tecnologia, ele passa por uma saga, como erro ao preencher, tempo expirado, sistema travado, falta de conhecimento, dificuldade de apropriação do instrumento, necessidade de ajuda dos mais jovens, até finalmente conseguir realizar o cadastro com sucesso. Em atendimento posterior ao cadastro, é informado que precisa fazer um *workshop* de orientação profissional e assina um termo de compromisso com o Estado que firma um acordo por busca de trabalho por 35 horas por semana. Em função do acordo, sai às ruas para distribuir currículos elaborados manualmente. Um empregador se interessa em contratá-lo, entretanto, precisa recusar em função do estado de saúde, fato que deixa o empregador indignado com sua postura pouco profissional – procurar emprego sem precisar.

Cena 5: A punição

Para manter o benefício, Daniel precisa provar que está à procura de trabalho, mas como não utiliza internet e não possui *smartphone* para fotografar e provar a sua atividade, recebe a suspensão por quatro semanas do seu benefício como sanção. Na situação, a atendente pergunta se

gostaria que o incluísse no programa de recebimento de cesta básica. Vende parte dos seus móveis.

Esses trechos apontam a falta de aptidão para os instrumentos: computador, *smartphone* e internet. Leontiev (1978) considera o instrumento social como criação humana em uma determinada cultura e destaca que a apropriação desses não se transmite pela hereditariedade, mas se adquire no decurso da vida, por meio da cultura criada pelas gerações precedentes. A apropriação dos instrumentos implica na formação de novas aptidões. Contudo, a desigualdade social faz com que o acesso não seja igual para todos e, conseqüentemente, a possibilidade de desenvolver novos conhecimentos e aptidões também não. Apesar das inúmeras aptidões de marceneiro dentro de sua realidade de vida, percebe-se um *disléxico da informática*, termo utilizado pelo protagonista para descrever sua falta de capacidade com a ferramenta.

Diante da falta de possibilidade, Daniel segue as orientações que lhe são dadas. Segundo Agnes Heller (1929-2019), existem situações da vida cotidiana em que o indivíduo não consegue romper com os padrões impostos e fica diante de um fenômeno de alienação (ROSSLER, 2004). Apesar de não concordar com as imposições, percebe-se forçado a submeter-se, mesmo sem ver sentido, visto que não tem potência e lugar para argumentar ou negociar com a instituição. A situação convoca os sentimentos de insegurança e inferioridade.

A cena 4 ataca sua dignidade, explicita e marca o processo psicossocial da exclusão. De trabalhador de uma empresa, experimenta estar desempregado e, em seguida, dependente de uma política assistencialista de doação de cesta básica. Identifica-se o fenômeno de desqualificação social, *“movimento de expulsão gradativa, para fora do mercado de trabalho, de camadas cada vez mais numerosas da população - e as experiências*

vividas na relação de assistência, ocorridas em diferentes fases do processo.” (PAUGAM, 2009, p. 68).

Materializa-se a negação de um direito e a transformação de um homem com uma profissão e possibilidades em um desempregado dependente de esmola do governo para garantir sua sobrevivência.

Este fato o afeta brutalmente e faz com que produza ações reivindicatórias e criativas.

Cena 6: A reivindicação

Daniel vai ao departamento para recorrer sobre indeferimento do seu auxílio. Solicita o agendamento de sua sessão de recurso e picha o muro do departamento com os dizeres *“Eu, Daniel Blake, exijo uma data para entrar com recurso, antes que eu morra de fome”*. Apesar do apoio da população, Daniel vai preso. É solto, mas com a condição de não cometer outros delitos. Diante deste cenário, exclui-se no seu apartamento, agora vazio e sem móveis, e perde o interesse pelas trocas com vizinhos e amigos.

Por meio das afetações, Daniel tem potência em sua ação. Para Espinosa, ter potência é buscar uma ação ética, uma ação que componha com seu ser. É ter ideias, afetos e ação coerentes, conscientes e que caminhem para liberdade do ser. Nas palavras de Sawaia (2009, p. 114), *“potencializar pressupõe desenvolvimento de valores éticos na forma de sentimentos, desejos e necessidade, para superar o sofrimento ético-político”*

A vivência é marcada pela contradição. Após seu ato de coragem, o protagonista sente-se humilhado por ser preso como alguém que cometeu um delito e que é forçado a submeter-se àquelas condições. Nas palavras de Daniel, *“quando a gente perde a dignidade, a gente perde tudo”*. Explícita-se o sofrimento ético-político gerado pelas injustiças sociais, pela situação de sentir-se inferior e impotente diante do processo de viver.

Estamos diante de uma sociedade que descreve sintomas; contudo, a ampliação do olhar para um modelo compreensivo entende os sentimentos e sintomas como inseridos em uma realidade contraditória e na dialética social-subjetivo. Sendo assim, identifica-se uma tristeza gerada por sentir-se um sujeito desqualificado socialmente. Trata-se de um processo depressivo constituído pelas injustiças sociais.

O sofrimento ético-político retrata a vivência cotidiana das questões sociais dominantes em cada época histórica, especialmente a dor que surge da situação social de ser tratado como inferior, subalterno, sem valor, apêndice inútil da sociedade. (SAWAIA, 2009, p.104).

Cena 7: O dia de analisar o recurso

A sessão para analisar o recurso é agendada. Daniel comparece com sua amiga Katie e está muito nervoso. Na ocasião, conta com um advogado qualificado para o defender, e o processo será analisado por uma médica e um perito qualificados, seu relatório médico e de fisioterapia serão considerados. Daniel sente-se mal e vai até o banheiro. Ao passar água em seu rosto, sofre um ataque cardíaco.

Enfim, a audiência para recorrer da decisão do Estado é marcada. Daniel sente-se angustiado e diz *“minha vida está na mão deles”*. Esta fala mostra seu sentimento de impotência e medo. Seu direito à vida está ameaçado. No velório, sua amiga Katie afirma que *“o governo o levou para o túmulo”* e lê o discurso elaborado por Daniel para ser lido na sua audiência.

8 Cena 8: O descaso que mata

Discurso:

Eu não sou cliente, nem beneficiário, nem usuário do serviço social.

Eu não sou vagabundo, nem caloteiro, nem mendigo, nem ladrão.

Eu não sou um número do seguro social, nem um nome na tela.

Eu pago meu imposto corretamente e tenho orgulho disso.

Eu não abaixo a cabeça, mas olho meu vizinho nos olhos e o ajudo se posso.
Eu não aceito nem preciso de caridade.
Meu nome é Daniel Blake, eu sou um homem, não sou um cachorro.
Sendo assim, eu exijo os meus direitos.
Eu exijo que me tratem com respeito.
Eu, Daniel Blake, sou um cidadão.
Nada mais, nada menos que isso.

O discurso é sentido como um tapa na cara do telespectador. Revela a luta de Daniel para ser reconhecido como homem, para ser tratado como humano, para ter sua situação de saúde e seu direito reconhecidos. Busca um lugar social no qual possa garantir sua sobrevivência com dignidade e com respeito a sua história de vida.

Apesar de toda violência vivida, apresenta um discurso vivo e solidário. Os laços afetivos são tábuas de salvação em diversos momentos da vida.

A teoria dos afetos de Espinosa em diálogo com a abordagem sócio-histórica de Vygotsky, oferece suporte para compreensão das lógicas afetivas e como essas permitem desenvolver ações potencializadoras do enfrentamento da desigualdade ou causam servidão e adaptação.

Para Chauí (1995), Espinosa desenvolve uma filosofia voltada para o desenvolvimento do potencial humano e a não manutenção da servidão, isto é, uma proposta que questiona os pressupostos religiosos da época e destaca a liberdade de pensamento e ação, contribuições que fizeram com que Espinosa fosse odiado por muitos e que tornam sua obra algo muito atual

Espinosa considera que para perseverar em seu ser e se expandir, o homem exerce uma busca natural de fortalecer o seu *conatus*¹ e consegue

¹ *Conatus*: força interna que possui naturalmente o movimento de buscar encontros que componham com corpo-alma.

isto através da capacidade de afetar e ser afetado. Sendo assim, o outro se torna alguém precioso e fundamental para expansão.

Nesse sentido, o drama vivido por Daniel cruza-se com a história de Katie e seus dois filhos. Ambos firmam uma relação de amizade e ajuda mútua no enfrentamento das mazelas sociais.

A trama acrescenta mais violência ao cotidiano apresentado no filme e discorre sobre uma família sem acesso às riquezas produzidas socialmente. Assiste-se a mais um processo psicossocial de exclusão e uma inclusão perversa. Segue um resumo da história de Katie.

Resumo da história de Katie

Katie e Daniel se conhecem no departamento de trabalho, ela também busca apoio social. Katie é uma mulher jovem e bonita, tem duas crianças, uma menina e um menino, engravidou jovem (18 anos). Katie morava em Londres e foi despejada, ficou dois anos morando em um albergue em Londres, aguardando uma moradia do governo. A moradia que foi oferecida foi afastada da capital e dos seus familiares. Aceitou mudar-se para ter um teto e em função do filho mais novo, que estava desenvolvendo sintomas de agitação diante das condições. Iniciou a faculdade, mas não conseguiu terminar, sonha concluir.

A casa de Katie está em péssimas condições e não tem energia elétrica por falta de pagamento. Daniel faz a manutenção da casa de Katie e se envolve afetivamente com as crianças. Inicia-se uma relação de amizade solidária.

Katie e seus filhos vivem com recursos insuficientes, ela restringe sua alimentação para não faltar aos seus filhos. Katie procura emprego de faxineira sem sucesso. Sem perspectiva, comete um furto de produtos de higiene. O fato não é levado para polícia, mas Katie recebe uma proposta do segurança do estabelecimento, prostituir-se. Vê uma possibilidade de

garantir a sobrevivência sua e de seus filhos, apesar da vergonha e humilhação.

Katie é pobre, Katie é mulher, Katie é mãe solteira, Katie engravidou jovem e Katie não consegue trabalho. Assim se dá a trajetória marginalizada da personagem.

Após viver em um albergue, Katie consegue uma moradia do governo, esta é distante, velha e não tem energia. Identifica-se uma inclusão perversa, pois ao mesmo tempo que recebe um subsídio para morar, rompe-se o vínculo com a cidade de origem e família, ou seja, mais exclusão do que inclusão.

Por não conseguir garantir as necessidades dela e dos filhos, Katie é inserida em um programa assistencial de doação de cestas básicas. Observa-se uma política assistencialista ancorada na filantropia. Esse lugar social de pobre reforça o estigma e a tira do lugar de cidadã; consequentemente, a noção de direito também é pervertida.

Segundo Jodelet (2009), a categorização segmenta o meio social através de características e traz discriminação e um *status* de marginalização. Surge o sentimento de inferiorização e uma construção negativa do eu.

Como é mulher, jovem e bonita, recebe um convite para se prostituir. Não vendo outra saída para sustentar sua família, experimenta esse trabalho. Nesse momento surge uma tensão em sua relação com Daniel.

Pode-se pensar que Katie escolheu ser prostituta? A visão liberal preconiza que somos indivíduos livres, iguais e fraternos; e a “boa” escolha é elemento fundante do sucesso pessoal e mérito particular. Entretanto, essa visão nega as bases materiais, ou seja, as condições sociais em que as “escolhas” são feitas.

Para Bock (2002, p. 22), uma psicologia descolada da realidade social e cultural contribui para a naturalização dos fenômenos e adaptação das

peessoas à realidade desigual. Nesse sentido, *“falar de subjetividade humana é falar da objetividade em que vivem os homens.”*

Katie apresenta condições objetivas de privação e humilhação social. Além disso, o contexto político e social em que ela vive está marcado por políticas excludentes, que não fomentam a transformação da realidade.

Considerações Finais

A partir dessa análise, pode-se pensar a importância de fomentar um olhar e um fazer psicológico comprometidos com a transformação social, que conheçam as bases concretas da constituição da sociedade capitalista e pensem a produção subjetiva nessa relação.

Assiste-se a um dismantelamento das políticas sociais atrelado ao discurso do Estado mínimo e valorização do capital e a um aumento expressivo da desigualdade social e do índice de desemprego. Nesse cenário, questões relativas à vida são tratadas como favores e com descaso e a lógica social se mantém.

Os sofrimentos e sintomas presentes nos dias de hoje devem ser compreendidos por meio da mediação social-subjetivo. Os afetos não são constituídos no universo particular, mas na relação com a cultura.

Referências

ANTUNES, R. Adeus ao trabalho? Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. 5. ed. Campinas: Cortez, 1998.

BOCK, A.M. Psicologia Sócio-Histórica: uma perspectiva crítica em psicologia. *In*: BOCK, A. M.; GONÇALVES, M. G.; FURTADO, O. (org.). Psicologia sócio-histórica: uma perspectiva crítica em psicologia. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011. p. 16-35.

CHAUÍ, Marilena. O que é Ideologia. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

CHAUÍ, M. Espinosa: Uma Filosofia da Liberdade. Editora Moderna: São Paulo, 1995.

COUTINHO, C. N. Notas sobre Cidadania e Modernidade. Revista *Ágora: Políticas Públicas e Serviço Social*, Minas Gerais, ano 2, n. 3, p. 1-23, dezembro 2005. Disponível em <http://www.assistentesocial.com.br>.

JODELETE, D. Os Processos Psicossociais da Exclusão. *In: SAWAIA, Bader (org). 9. ed. As Artimanhas da Exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 53-66.*

LANE, S; CODO, W. *Psicologia Social o Homem em Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LEONTIEV, A. N. *O desenvolvimento do psiquismo*. Lisboa: Livros Horizontes Ltda, 1978.

MOLON, S. I. *Subjetividade e Constituição do Sujeito em Vygotsky*. 2º ed. Petrópolis – RJ: Vozes, 2009.

OLIVEIRA, B. A dialética do singular-particular-universal. *In: In Abrantes, Ângelo Antônio; SILVA, N., R.; MARTINS, S., T. F. (org.). Método histórico-social na psicologia social. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.*

PAUGAM, S. O Enfraquecimento e a Ruptura dos Vínculos Sociais – uma dimensão essencial do processo de desqualificação social. *In: SAWAIA, B.(org.). 9. ed. As Artimanhas da Exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 67-86.*

REGO, T. *Vygotsky: Uma Perspectiva Histórico-Cultural da Educação*. 20 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

ROSSLER, J.H. O Desenvolvimento do Psiquismo na Vida Cotidiana: aproximações entre a Psicologia de Alexis N. Leontiev e a Teoria da Vida Cotidiana de Agnes Heller. *Cad. Cedes, Campinas*, v. 24, n. 62, p. 100-116, abril 2004.

SAWAIA, B. O Sofrimento Ético Político como Categoria de Análise da Exclusão/Inclusão.

In: SAWAIA, B. (org.). 9. ed. As Artimanhas da Exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social. Petrópolis: Vozes, 2009.

Filmografia

EU, DANIEL BLAKE (I, Daniel Blake). Direção: Ken Loach. Entertainment One Films, Reino Unido/França, colorido, 1h e 40 minutos.

**A vida cotidiana nas metrópoles:
entrelaçamentos entre o filme “O homem das
multidões” e o coletivo “Psicanálise na praça Roosevelt”**

*Ana Carolina Perrella
Anderson Santos
Augusto Coaracy*

Uma cidade, uma multidão

Todos os dias Juvenal, maquinista de trem, carrega uma multidão pelos vagões do metrô de uma grande cidade. Embora seu cotidiano seja habitado por uma multidão, Juvenal é um homem solitário, introspectivo, de poucas palavras e, quase sem laços sociais. Mora num apartamento que se assemelha a uma sala de escritório, com pouquíssima mobília, dando-nos a impressão de um lugar praticamente vazio e pouco habitado. Inclusive, é curioso que na casa há somente um copo. Dentro da geladeira, apenas garrafas d'água, e o fogão parece ser utilizado para empilhar coisas.

No dia a dia, Juvenal conversa sozinho, bem baixinho. Mas não há silêncio em seu apartamento: as ruas gritam por sua janela, o rádio e a TV estão ligados o tempo todo. Realiza exercícios físicos na varanda e limpa a casa. Enquanto passa um pano no chão, seus gestos se aproximam ao movimento de um trem, reduzindo o corpo a sua efetividade mecânica. Este corpo-máquina ora permanece acordado a noite toda, observando a paisagem urbana, ora perambula sem destino em meio à multidão, ora conduz uma multidão pelas veias de uma metrópole brasileira. Nota-se que em sua casa há um vagão de metrô em miniatura exposto sobre a mesa. Expõe seus sonhos ao mundo e apresenta seu desejo de conduzir

um trem bala. Cria-se então uma cena lúdica onde ele brinca neste espaço, imaginando-se ser o maquinista de um destes grandes trens.

A solidão o acompanha cotidianamente, porém ele não demonstra senti-la como um incômodo, tampouco a vivencia como um sofrimento. Aliás, é no caos urbano que sua solidão ganha outros contornos à medida que esse estado o conduz a estar no meio de um amontoado de gente, não restringindo seu viver solitário apenas a um estar só. O que se percebe é um vagar pelas ruas e avenidas da metrópole e, assim, Juvenal se perde em meio a tantos outros corpos anônimos. Mas, ao mesmo tempo em que passa por diversos lugares sem ser notado, permanecendo um anônimo nas urbes, sua existência parece se intensificar ao sentir a multidão como uma atmosfera sem rosto. Desta maneira, atravessado por estes mo(vi)mentos, demonstra experimentar uma sensação de tornar-se parte destes mundos, quiçá uma brecha para a criação de outras formas de existência em meio a esse amontoado de gente. Nesse sentido, para Juvenal o ato de perambular pela cidade acaba se tornando algo vital diante de um modo de vida solitário, aparentemente automatizado e esvaziado de experiências.

Em frente a várias câmeras de vigilância, encontra-se Margô, supervisora e controladora de tráfego do metrô. Através de diversas telas, monitora não só o fluxo do trabalho dos condutores, mas também a movimentação frenética dos passageiros aglomerados nas plataformas do trem. Apesar de morar com seu pai e ter um noivo, que conheceu em um site de relacionamento, Margô leva uma vida solitária, assim como Juvenal, seu colega de trabalho.

Quando está em casa, Margô mal interage com seu pai, inclusive, permanece reclusa em seu quarto, conectada às redes sociais, mantendo-se online durante todo o instante. Sua rotina também inclui alimentar seus peixinhos virtuais e vagar por alguns lugares, sem sair da própria casa, ao

usar seus óculos de realidade virtual. Uma versão hiper tecnológica dos antigos “Tamagoshis”, numa curiosa repetição histórica, aparentemente aperfeiçoada. Mas, mesmo perambulando pelas multidões cibernéticas, ela vive num constante isolamento, sem amigos e vínculos sociais, e com uma certa aversão pela vida urbana.

A imagem do cotidiano de Margô e Juvenal nos foi apresentada no filme “*O homem das multidões*”¹, dos cineastas Marcelo Gomes e Cao Guimarães. Tal trama é exibida num formato semelhante ao das redes sociais, através do enquadramento 1:1, o que nos dá a impressão de estarmos assistindo ao filme por meio da tela de um aparelho celular. Este manejo cinematográfico provoca no espectador a sensação de que os personagens se encontram sempre solitários, mesmo quando acompanhados por alguém, pois neste tipo de enquadramento uma parte da cena em questão será sempre ocultada da tela, devido a proporção da imagem.

Esses dois personagens centrais do filme, Juvenal e Margô, nos trazem elementos para pensarmos certas formas de subjetividade produzidas, principalmente, na atualidade das metrópoles brasileiras. Ambos, cada qual a sua maneira, vivenciam numa cidade grande, uma vida solitária, mergulhada num mundo particular e recluso, muitas vezes, inalcançável ao outro e sem querer alcançá-lo.

Nesse sentido, o que se observa é que as vivências individuais acabam se sobrepondo às experiências coletivas, enfraquecendo a potência política da cidade como espaço de encontros e de produção de um comum. Tanto na era das revoluções industriais quanto na atualidade neoliberal encontramos algo semelhante: seres humanos enquanto engrenagens da máquina capitalística. Automatizados e virtualizados (des)encontram-se

¹ O filme foi baseado no conto homônimo do escritor e poeta norte-americano Edgar Allan Poe (1840), porém os diretores não reproduzem a literatura para a tela do cinema, já que criam uma narrativa singular a partir da inserção de elementos próprios do nosso tempo.

pelas ruas em solidões, sobrecarregados e fatigados. Mas, ainda assim, apostamos que há produções de vida nas metrópoles. Discutiremos esses e outros aspectos nesse texto, levando em conta a experiência clínica do coletivo Psicanálise na Praça Roosevelt.

A experiência e a vida nas metrópoles

As transformações que o capitalismo introduziu na vida urbana moderna e os impactos das novas tecnologias contribuíram para minar o campo da tradição oral, aumentando a distância entre quem narra e quem ouve – parece não haver mais tempo e palavras suficientes para este mundo. Desde então, é a arte de narrar que está em vias de extinção e, com isso, a capacidade de intercambiar experiências. Por extensão, o dom de ouvir desaparece e, também, a comunidade dos ouvintes (BENJAMIN, 2012, p. 221). É nesse cenário que o enfraquecimento da experiência narrativa cede lugar à comunicação supostamente instantânea de notícias e dos fatos, sendo a informação a forma de comunicabilidade que se mantém vigente até os dias atuais. A informação, nesse sentido, se aproxima de uma mercadoria, fetichizada e dotada de um valor de troca – porém opaca no que diz respeito à narrativa.

Vale dizer que a partir do final do século XX, em especial nos países da Europa, assistiu-se ao crescimento desenfreado das cidades, provocado a partir da revolução industrial, resultando num processo de urbanização e, em decorrência disso, no surgimento das primeiras metrópoles. A urbanização suprimiu as antigas comunidades: os espaços e trocas sociais tornaram-se regulados segundo uma racionalidade administrativa liberal. O choque produzido em seus habitantes ao vivenciar a demolição da cidade antiga, dando lugar à cidade modernizada, modificou não apenas a relação do cidadão com o tempo, a força de trabalho e os meios de produção, mas também as formas de comunicação e de consumo.

Para Benjamin (2012), essas mudanças assinalam a perda da possibilidade de se transmitir experiências. O autor, a princípio, associa essa perda como um dos efeitos da Primeira Guerra Mundial, já que os soldados ao regressarem dos campos de batalha voltavam mudos e mais pobres de experiências compartilháveis. Contudo, posteriormente, ele observa que a pobreza de experiências não se limita necessariamente a uma situação de guerra, pois o definhamento da experiência no cotidiano e a impossibilidade de partilhá-la coletivamente não são exclusivas daqueles que retornavam das trincheiras. Isto porque o filósofo compreendeu que a abrupta mudança de paradigmas na vida social, resultante da guerra de 1914, acabou preparando as próximas gerações a uma nova barbárie, ainda mais espantosa, que caracterizou a guerra seguinte (KHEL, 2013): “As pessoas fatigadas com as complicações infinitas da vida diária” (BENJAMIN, 2012, p. 128), despojadas de suas próprias histórias e as de seus antepassados.

Nesse sentido, é “a vida normatizada, desnaturada das massas civilizadas” (BENJAMIN, 1994, p. 104) que Benjamin aponta como uma produção do mundo capitalista moderno. Assim, o que se percebe é um modo de existir endurecido, administrado tanto pela lógica da disciplina, da produtividade e do consumo quanto pelos princípios uniformizantes e homogeneizantes, norteadores da nova gestão urbana. Isso contribui para uma enorme fadiga e desinteresse em relação ao cotidiano, tornando, deste modo, o cidadão, alheio a tudo que lhe ocorre.

Somam-se, nesse contexto, a perda de referências coletivas do homem moderno em meio à multidão das metrópoles, bem como a primazia dos valores individuais e privados, desembocando numa separação entre público e privado, em que um é perigoso e instável e o outro seguro e fixo, respectivamente. Com efeito, tem-se um modo de vida enclausurado, uma espécie de refúgio intimista frente a um mundo externo ameaçador. “Essa interiorização psicológica é acompanhada por uma interiorização espacial:

a arquitetura começa a valorizar, justamente, o interior” (GAGNEBIN, 2013, p. 59), qual seja, a casa particular. A vida do indivíduo burguês, então, se reduz a um espaço fechado entre quatro paredes de um condomínio. Ora, cada vez mais o isolamento neste espaço privado lhe dá a sensação de proteção e de conforto, visto que a rua é percebida como perigosa e amedrontadora.

De acordo com Gagnebin (2013), tem-se então a emergência de uma narrativa centrada no eu, e é nesse momento histórico que a psicanálise nasce, isto é, em conformidade com tal psicologização e individualismo desprendido da coletividade. No entanto, aqui trabalharemos com uma perspectiva do discurso da psicanálise como refratária a um psicologismo individualista e normatizador, o que ganha potência na experiência do coletivo Psicanálise na Praça Roosevelt, num espaço supostamente público.

São todos esses os aspectos que Benjamin se apoia para analisar a experiência na vida urbana moderna a partir do tensionamento produzido, de um lado, pelo imperativo da experiência vivida, ou melhor, da *vivência* (Erlebnis) solitária e individual. De outro lado, pelo depauperamento da *experiência* (Erfahrung) coletiva e partilhada. Assim, com a supremacia da vivência sobre a experiência, dificulta-se a abertura de um espaço comum na cidade, impedindo a produção de outros modos de experimentar a vida urbana.

A rigor, como pensar as experiências nas cidades atualmente “se a experiência não mais se vincula a nós” (BENJAMIN, 2012, p. 124) na vida moderna, pois foi “subtraída, hipócrita ou sorrateiramente” (Ibidem.), ou então, colocada em risco a partir da instauração de um modo de vida blindado? Jacques (2012, pp. 192-203) nos ajuda a aprofundar nessa discussão quando assinala que a experiência é capturada, domesticada e anestesiada. Deste modo, nos dias de hoje, essa noção de experiência nas cidades passa a ser cada vez mais rara, principalmente pelo fato dos seus habitantes

apresentarem dificuldades de extrair do cotidiano algum sentido daquilo que lhes acontecem. Imersos em seus sentimentos e em suas vivências, fazem do automatismo e do individualismo uma maneira de existir.

Em se pensando a atualidade dessas teses de Benjamim, cumpre perceber que estas ganham outro vigor e permeabilidade nos sujeitos das metrópoles quando atravessados pelo neoliberalismo. Desde que a “meritocracia” e o “não existe almoço grátis” tornam-se supostas verdades implícitas dos modos de laços social atuais, a gestão e administração da vida urbana em sua incidência privativa, oriunda desse nascimento das grandes metrópoles europeias, ganha uma dimensão ainda mais contundente. Mais além da Europa, em escala global, a gestão e administração tornam-se metáforas atinentes às relações dos sujeitos consigo próprios, que são colocados e se colocam numa acelerada competição com os outros e consigo mesmos, na medida em que se concebem como “empreendedores de si”².

A abertura de um campo de possíveis

Fazemos essa apreciação histórica e crítica das subjetividades nas metrópoles com ímpeto de introduzir o que no filme “O Homem das Multidões” comparece como uma potência. Trata-se do encontro de Juvenal e Margô. Embora sejam a princípio apenas colegas de trabalho um tanto distantes – afinal, cada qual isolado em sua rotina e automatismos –, um pedido inusitado surge de Margô. Com data de casamento marcado com um rapaz que o filme meticulosamente faz invisível, uma presença fugidia, Margô pede a Juvenal que ele seja padrinho desse casamento. Os por quês de Margô solicitar isso a Juvenal está relacionada com o fato de

² Segundo Foucault, a partir do neoliberalismo americano os ditos sujeitos de direitos vêm sendo substituídos pelos “empreendedores de si”. In: Foucault, M. *O nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

que ela tem, em grande parte de sua vida, relações cibernéticas, sendo Juvenal um dos poucos que ela passou a sentir como um corpo concreto, pessoal e presencial. Margô diz “engraçado... eu conheço um tanto de gente pela internet, mas não tem ninguém de verdade pra convidar pra padrinho”. Em outro momento, um dos poucos diálogos de Margô com Juvenal, acrescenta: “difícil é o ser humano, viu? Porque máquina não dá defeito. Que nem computador. Computador você formata do jeito que você quer, você programa do jeito que você quer. (...) Agora, o ser humano que é complicado, né?”.

Contudo, a partir do desconcerto que as demandas de Margô geram em Juvenal, vemos um laço se estabelecer entre os protagonistas do filme. Cada um ao seu modo, permite se enlaçar nesse encontro. Um encontro que temos Margô como demandante e Juvenal como ouvinte, produzindo em cada qual certas destabilizações potentes. Não obstante o pedido para Juvenal ser padrinho do casamento, Margô visita a casa dele, pede um copo d’água – pedido simples e simplesmente constrangedor para Juvenal, que só tem um copo em casa –; pede para que Juvenal se vista conforme a etiqueta do casamento, ainda que oferecendo pagar por tais vestimentas; solicita, ao final, a simples companhia e presença dele para uma conversa. A não proporcionalidade dos pedidos e as respostas que Juvenal pode oferecer instauram fagulhas de uma narrativa de si, deslocando certos modos de vida rígidos e automáticos de ambos. É sensível como o filme explora, por exemplo, Juvenal conversando consigo: “ser padrinho, que merda!”, em uma cena que antecede justamente o momento em que ele aceita ser padrinho.

Esta é uma forma interessante de exhibir uma divisão se instaurando em Juvenal que, na sequência, passa a sustentar o que parece ser um desejo inédito, no âmbito do filme, de sair da rigidez de seu circuito. Simultaneamente a instauração desse desejo a partir das demandas de

Margô, encontramos Juvenal mantendo, principalmente, sua posição de ouvinte. Essa divisão de Juvenal, convertida em escuta e presença, nos faz lembrar da noção de desejo do psicanalista, sem ter a pretensão de denominar Juvenal como analista de Margô. Tal como se instaura na experiência do coletivo Psicanálise na Praça Roosevelt, é possível pensar em uma função analítica que é ocupada por um corpo diante de outro que fala, na ocasião de um encontro que proporciona a escuta e a sustentação das demandas como oportunidade para a emergência do desejo (LACAN, 1998).

A noção de desejo do psicanalista, forjado por Lacan (2008) no processo de formular sua Escola, cujos laços se dariam apoiados na noção de transferência, se estabelece concomitante à noção de sujeito suposto saber. Este é compreendido como esteio de uma transferência psicanalítica, ou, dito de outro modo: o que permite um psicanalista sustentar uma análise tendo seu ser tomado nessa suposição de saber por um sujeito que lhe fala, sem deixar que o analista caia no engodo de achar que *é* este alguém que efetivamente sabe sobre o inconsciente do outro, a partir do saber que lhe é imputado. Diferente de um desejo de *ser* um psicanalista, a noção lacaniana de desejo do psicanalista se faz operar como um desejo de pura diferença, inédito, forjado em análise, condição de possibilidade para que uma relação de não dominação se estabeleça com alguém que constrói esse engodo de uma suposição de saber – a especificidade da transferência psicanalítica. A suposição de saber torna-se, então, um engano através do qual uma travessia pode-se operar, num possível esvaziamento do saber/poder imputado ao psicanalista.

Juvenal, ao se permitir ocupar o lugar de escuta para Margô em suas oscilações diante do vindouro casamento, parece estar em uma posição de escuta potente. Digamos que sua escuta dá uma efetividade para que as demandas de Margô não sigam encerrando-a em si mesma - de acordo

com esse isolamento em redes sociais e tecnologias que o filme retrata em seu cotidiano. Notamos que em ambos os personagens essas desestabilizações geram divisões subjetivas, linhas de fuga e, com isso, a efetivação de um laço social entre eles.

“É sempre bom lembrar/ que um copo vazio/ está cheio de ar” é a letra da música "Copo Vazio", de Gilberto Gil que encerra o filme, nas poucas palavras que comparecem ao longo dos 95 minutos de duração, dando um contorno para esse aparente vazio sem forma. Um campo de possíveis que surge nesse laço curioso entre Margô e Juvenal.

Psicanálise na Praça Roosevelt: uma experiência clínica e política

O coletivo Psicanálise na Praça Roosevelt surgiu em maio de 2017, a partir do desejo coletivo de se construir uma clínica no espaço público da cidade, sem que o dinheiro fosse uma pré-condição para o atendimento psicanalítico. Trata-se de um impulso de coletivizar-se com o intuito de exercer resistência às forças fascistas e neoliberais, que se avolumaram desde o golpe parlamentar de 2016. Atualmente o grupo conta com a participação de dezesseis psicanalistas, de diferentes orientações teórico-clínicas.

É inspirador para o trabalho analítico desse coletivo vislumbrar dúvidas e desestabilizações instauradas em automatismos na vida cotidiana, e os respectivos desejos que podem surgir, conforme “O Homem das Multidões” nos permite pensar. A ideia de ocupar uma praça pública no centro de São Paulo com um coletivo-máquina-de-escuta é produzir um campo de oferta permanente, sem a mediação do dinheiro: os corpos, os ouvidos e olhares dos analistas, sentados em cadeiras de praia aos sábados de manhã das 11h às 14h, promovendo uma lógica de encontro com os cidadãos que circulam pela Praça Roosevelt.

Na contingência dos encontros que podem advir dessa oferta, demandas são endereçadas, sustentadas e ouvidas pelos analistas que se apresentam, demandas estas que podem se subverter e inaugurar formas de desejo singulares. Entendemos que ao fazer isso enredado na lógica urbana que engendra a Praça Roosevelt – com suas particularidades e fluxos concernentes ao centro de São Paulo, seus artistas, skatistas, pessoas em situação de rua e outros tantos atores – procuramos sustentar uma forma de enlaçar os dizeres das demandas, supostamente individuais e particulares, com o campo público e comum de uma praça.

Apostamos que um dizer singular produzido na praça não é sem consequências, uma vez que é feito mais além da pretensa segurança que quatro paredes instaurariam, tanto mais em um momento histórico e político como o nosso, em que o público e o comum são rechaçados e substituídos por formas massificantes de vida, cujas metáforas são individualizantes, privatizantes e fascistas. Dito de outro modo, há uma precariedade da vida coletiva e comum, sendo a eliminação da diferença, o medo do contato e a proliferação de muros, reais e simbólicos, traços marcantes no cotidiano da vida urbana. Então, um dizer que emerge na praça, mais além da classe social ou identidades de quem enuncia, configura uma forma de ocupação da praça em uma teia de singularidades que porventura podem comparecer – aspecto que faz das noções de público e de comum campos em disputa e em invenção.

Essa produção do comum, no que diz respeito ao que nossa máquina de escuta coletiva pode proporcionar, opera a partir da sequência entre o trabalho realizado na praça aos sábados e em reuniões do próprio coletivo, pautadas em discussões clínicas, realizadas às terças-feiras. Em ambos os espaços está em questão uma forma política de se estar junto, ou ainda, de se inventar outras formas de cooperação e de associação, de desejos e de crenças que se tornam coletivas (PELBART, 2005, pp. 19-26). Ou seja,

forma esta direcionada para a experimentação do que entendemos por comum.

Aqui, apostamos na ideia da construção coletiva de uma clínica que se dá fora das quatro paredes do consultório e que por isso está completamente exposta às interferências urbanas, desde os ruídos, cheiros e ritmos, passando pelas violências e contradições sociais, até os encontros clínicos que podem produzir diferenças singulares. Não há, então, nenhuma proteção ou barreira em relação ao cotidiano urbano e, nesse sentido, a clínica se mantém sempre aberta ao acaso, às imprevisibilidades que se dão na cidade, sem ter ou pretender ter algum controle dessas contingências. O espaço urbano torna-se assim um componente ativo na situação analítica, produzindo agenciamentos, as mais diversas conexões. Nessa lógica, a praça não é um cenário onde os atendimentos acontecem, e sim um espaço feito de intensidades e conexões que são produzidas e constituem o acontecimento clínico, podendo instaurar outros modos de pensar e de agir.

A praça, enquanto um espaço de produção e invenção do comum, pode desestabilizar os automatismos dos próprios analistas, tirando-os de um potencial isolamento do consultório privado, das instituições, da academia, etc. – não que nesses lugares não haja espaço para a contingência e produção de um comum, porém na Praça isso se dá de forma explícita e diferente. Não há nenhuma janela ou porta antirruído, conforto de poltronas, portarias de prédio, agenda e sala de espera – aparatos importantes no manejo da clínica privada – como anteparo material na produção de nossa clínica na praça.

Essa diferença nos coloca desafios e potências, que são cingidos pela força do que é construído coletivamente *entre* analistas, praça e os respectivos encontros que aí se dão como acontecimento. Digamos, é uma invenção de setting antenado com a cidade, ou seja, produzindo efeitos nas escutas e dizeres que são porosos à vida urbana – um *entre* alargado. Tal

porosidade exige do analista uma capacidade de se manter atento e sensível ao que se passa no espaço analítico, sem se fechar aos fluxos de intensidades que povoam a praça. Isso comparece em certa aposta num comum que vai desde o que se constrói nos dizeres singulares dos que nos procuram, nos desejos de ouvir em meio à praça que se dão a partir dos analistas, até os efeitos da própria praça no que a sua presença imprime.

Alinhavando....

Como vimos, a partir das transformações do capitalismo e dos impactos das inovações tecnológicas, as experiências na cidade acabaram sendo anestesiadas, a narratividade massificada e a singularidade sufocada. Tem-se, então, a produção de modos de vida individualizantes e solitários, marcados pelo automatismo e pela impermeabilidade dos corpos, em que parece não haver espaço para o encontro com a diferença, com a alteridade na sua radicalidade. O cotidiano de Juvenal e de Margô nos aproxima bastante dessa forma de viver, a partir de suas vidas encerradas em si mesmas e esvaziadas de experiências. Mas não se trata aqui de patologizar a solidão vivenciada pelos personagens, tampouco, de normatizar suas existências a partir de um modelo de vida supostamente desejável. Pelo contrário, o que se propõe é pensar em formas de se estar junto, favorecendo a experimentação de novos traçados de vida. Cabe ressaltar que foi a partir do encontro entre Margô e Juvenal que outras formas de relação puderam ser engendradas, instaurando nesse “entre” um espaço em que a escuta e a sustentação das demandas, por meio da criação de um dizer, possibilitaram uma abertura para a emergência do desejo.

Aqui, podemos pensar na prática clínica e política do coletivo Psicanálise na Praça Roosevelt enquanto dispositivo de produção de um comum, no próprio coletivo de analistas, no espaço urbano, ou ainda, no “entre” analítico. Sobre esse último aspecto, partimos do princípio de que

quando alguém dirige seus dizeres a um outro, em condições muito precisas, a experiência da palavra pode ser sustentada e radicalizada na especificidade da intervenção analítica, no sentido de possibilitar a constituição de uma nova forma de laço social. Afinal, “a psicanálise não se ocupa de um sujeito natural, mas de um sujeito constituído a partir da relação com o outro, imerso na cultura” (MONTES, 2012, p. 171). Aqui, portanto, estamos aproximando o *entre* analítico da noção de comum, sem fazer disso uma equivalência, ou mesmo dizer que há uma “intersubjetividade” entre analisando e analistas – mas, no laço de ambos, a produção de algo coletivo em um espaço com um potencial de ser público.

Todos os sábados, em dias de sol ou chuva, escutamos diversas histórias que contam não só de um isolamento ou de uma solidão experimentada na cidade por alguns atendidos, mas também dos seus desencontros amorosos e conflitos familiares, ou ainda, do esgotamento da vida diante das recorrentes políticas de morte que incidem sobre os corpos nos dias atuais, dentre outras. Entretanto, por mais que essas histórias digam de algo singular da vida do sujeito e que, de certa forma, se aproximam de sua vivência particular, no sentido benjaminiano, escutamos os dramas privados incluindo-os num contexto social e político. Nesse sentido, a intervenção analítica, por meio da escuta do inconsciente, poderá dar lugar a um sujeito não mais igual ao eu individual, desprendido de uma coletividade, possibilitando assim que outros modos de se relacionar consigo, com o outro e com o mundo possam surgir.

A aposta que se faz, então, é que a escuta analítica, através da associação livre, pode favorecer a irrupção de desejos, contribuindo para a constituição de outras formas de laço social, possivelmente promovendo uma experiência radical de alteridade. Ou seja, a clínica psicanalítica, seja numa praça, num consultório privado, ou noutros espaços, pode instaurar o desejo de diferença a partir de uma escuta permeada pela ética e não

dominação das singularidades. Não nos sentamos na praça em cadeiras de neutralidade ou cheios de certezas, colocamos nossos corpos em ato: ato de diferir, de produzir diferenças, a partir de um campo de afetações.

Referências

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas vol. 3. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.

FOUCAULT, M. *O nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

JACQUES, P. B. Experiência errática. *Redobra*, vol. 9, Salvador, 2012, p. 192-203.

KHEL, M. R. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 2009.

LACAN, J. A direção do tratamento e os princípios de seu poder. In: _____. *Escritos*. (pp. 591-652). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Trabalho original publicado em 1958), 1998.

_____. *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2008.

MONTES, F. F. A psicanálise hoje: produção de novas subjetividades? *Cad. Psicanálise-CPRJ*, Rio de Janeiro, v. 34, n. 27, jul./dez. 2012, p. 171.

PELBART, P. P. Políticas da vida, produção do comum e a vida em jogo... *Saude Soc*. São Paulo, v.24, supl. 1, 2015, p. 19-26.

KHEL, M. R. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2013

Filmografia

O HOMEM DAS MULTIDÕES. Direção: Marcelo Gomes. Brasil, 2003, colorido, 1 h e 35 minutos.

Discografia

GIL, Gilberto. *Copo Vazio*. Gravada por Chico Buarque no disco "Sinal Fechado, 1974

Sobre os organizadores

Ana Fátima Aguiar

Psicóloga, Mestranda em Psicologia Clínica no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP); Pesquisadora associada do LIPSIC (Laboratório Interinstitucional de Estudos da Intersubjetividade e Psicanálise Contemporânea); Especialista em Psicologia Clínica- Teoria Psicanalítica pela PUC-SP; Psicóloga colaboradora do *APOIAR ONLINE* (Laboratório de Saúde Mental e Psicologia Clínica Social) e do TRAVESSIA (LIPSIC- Laboratório Interinstitucional de Estudos da Intersubjetividade e Psicanálise Contemporânea), ambos projetos do IPUSP (Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo); Docente do curso de Psicologia na Faculdade Anhanguera de Jacareí; Supervisora clínica; Orientadora no LEPPSI (Laboratório de Estudos e Pesquisas em Psicanálise); Fundadora e coordenadora do NAPPSI (Núcleo de Aprimoramento em Psicologia e Psicanálise); Membro do GBPSF (Grupo Brasileiro de Pesquisas Sándor Ferenczi).

E-mail: anaf_aguiar@icloud.com

Paulo Sergio Rodrigues de Paula

Psicólogo pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP); Licenciado em Psicologia/Equivalência pela Universidade de Coimbra (UC/ Portugal); Bacharel em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP); Mestre em Psicologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Doutor em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) com Estágio Sanduíche na *Université de Reims Champagne-Ardenne*, na França. É professor de graduação e pós-graduação. Tem experiência nas áreas de Educação, Saúde Coletiva, com ênfase em Saúde Pública, atuando principalmente nos seguintes temas: Psicologia Educacional, Biopolítica, Saúde Sexual e Reprodutiva, Raça/Etnia, Epidemiologia e Políticas Públicas Educacionais e de Saúde, Gestão de Pessoas.

E-mail: sergiorodrigues@gmail.com

Autoras e Autores

Ana Carolina Perrella

Psicóloga, Psicanalista em formação. Graduada pela Universidade de Taubaté (UNITAU), mestre em Psicologia Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais PUC-MG (2011), doutora em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP (2019). Membro fundador e atuante no Coletivo Psicanálise na Praça Roosevelt/SP. Possui experiência em Políticas Públicas de Saúde e de Assistência Social e em consultório particular.

E-mail: ana.carolina.perrella@gmail.com

Anderson Santos

Psicanalista, Graduado em Psicologia pela Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP). Especializando em Saúde Mental, Imigração e Interculturalidade (UNIFESP). Membro do Coletivo “Psicanálise na Praça Roosevelt”. Possui experiência com a população em situação de rua em Centro Temporário de Acolhimento, em instituição com crianças e adolescentes em situação acolhimento (SUAS), em Saúde Mental (SUS) e consultório particular.

E-mail: contato.clinicand@gmail.com

Andreia Moreira dos Anjos

Psicóloga, Especialista em Terapia Familiar e de Casal pelo Familiaie; Mediadora de Conflitos pelo Conversações de Ribeirão Preto; Orientadora Educacional no Colégio Instituto São José. Membro do Instituto Emprosa em São José dos Campos.

E-mail: andreia_m_anjos@hotmail.com

Augusto Coaracy

Graduado em psicologia (UNB). Mestrado realizado na PUC/SP, abordando a interface entre psicanálise e saúde pública. Psicanalista atuante no coletivo “Psicanálise na Praça Roosevelt” em São Paulo. Possui experiência clínica na Atenção Básica do SUS, na praça pública e em consultório.

E-mail: augustocoaracy@gmail.com

Belinda Piltcher Haber Mandelbaum

Livre docente do Departamento de Psicologia Social da Universidade de São Paulo (USP) e coordenadora do Laboratório de Estudos da Família, Relações de Gênero e Sexualidade (LEFAM). Formação em Psicanálise pelo Instituto Sedes Sapientiae e pelo Instituto Durval Marcondes da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP).

E-mail: belmande@usp.br

Camila Young Vieira

Psicóloga Clínica e Social. Graduada em Psicologia pela Universidade de Taubaté (2003); Especialista em Psicodrama pela PUC-SP (2010); Mestre em Psicologia Social pela PUC-SP (2010); Especialista em Neuropsicologia Clínica na Teoria Sócio-Histórica pelo Instituto de Psicologia Aplicada e Formação Lev Vygotsky (2016). Professora, supervisora e pesquisadora do Departamento de Psicologia da Universidade de Taubaté.

E-mail: camilayoung33@gmail.com

Daniel Kupermann

Psicanalista e presidente do Grupo Brasileiro de Pesquisas Sándor Ferenczi. Livre-docente do Departamento de Psicologia Clínica do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, onde coordena o PsiA – Laboratório de Pesquisas e Intervenções em Psicanálise. É bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Autor dos livros *Estilos do cuidado: a psicanálise e o traumático* (Zagodoni), *Transferências cruzadas: uma história da psicanálise e suas instituições* (Escuta), *Presença sensível: cuidado e criação na clínica psicanalítica e Ousar rir: humor, criação e psicanálise* (ambos pela Civilização Brasileira). Coordenador da *Coleção Grandes Psicanalistas* (Zagodoni), da qual é autor do volume *Por que Ferenczi?*

E-mail: danielkupermann@gmail.com

Fátima Flório Cesar

Graduada em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1982). Mestre em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1999). Doutora em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2005). Pós-doutora em Psicologia Clínica na PUC/SP (2019). Pós-doutoranda em Psicologia Clínica pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP). Pesquisadora associada ao Laboratório Interinstitucional de Estudos da Intersubjetividade e Psicanálise Contemporânea (LIPSIC). Coordenadora de grupos de estudo sobre a obra de D. W. Winnicott e outros autores. Autora dos livros: *Dos que moram em móvel mar: elasticidade da*

técnica psicanalítica; Asas presas no sótão: psicanálise dos casos intratáveis e Do povo do nevoeiro: psicanálise dos casos difíceis, além de diversos artigos em revistas e periódicos.

E-mail: fatacesar@gmail.com

Felipe Brito Fernandes

Psicólogo Clínico. Graduado em Psicologia (Faculdade Anhanguera- SJC). Pós-graduando em Terapias Cognitivo-comportamentais pela PUC - MG.

E-mail: psico.felipebrito@gmail.com

Giovani Anselmo M. Pelógia

Psicólogo Clínico. Graduado em Psicologia (Faculdade Anhanguera -SJC). Pós-graduando em Terapias Cognitivo-comportamentais pela PUC – MG.

E-mail: psico.giovanipelogia@gmail

Hellen Macias Dias

Psicóloga, Pós-Graduada em Educação Infantil e Alfabetização pelo Instituto Claretiano de Ensino em 2007; Especialista em Psicopedagoga pelo Instituto Nacional de Pós-Graduação (INPG); Formação em Terapia de Casal; Formação em Psicologia Simbólica Junguiana no Espaço Carlos Byington em curso. Atua na área clínica sobre a orientação na abordagem junguiana desde 2002.

E-mail: hmaciasdias@hotmail.com

Ivy Semiguem F. Souza-Carvalho

Psicanalista, doutoranda em Psicologia Clínica pelo Instituto de Psicologia da USP. Pesquisadora associada ao Laboratório Interinstitucional de Estudos da Intersubjetividade e Psicanálise Contemporânea (LIPSIC). Aspirante a membro do Instituto Sedes Sapientiae. Integrante do grupo de trabalho e pesquisa ‘O feminino e o imaginário cultural contemporâneo’ e do grupo “Generidades: identidades, gênero e desejo”, no Instituto Sedes Sapientiae.

E-mail: ivy.souza@gmail.com

Jane Freire Rosa Cardoso

Psicóloga, Especialista em Psicossomática Psicanalítica pelo Sedes Sapientiae. Especialista em Psicoterapia de Casal e Família, pela Universidade de Taubaté. Coordenadora de Grupos de Estudos sobre a abordagem sistêmica para profissionais que atuam com casais e famílias. Membro do Instituto Emprosa em São José dos Campos.

E-mail: janefrcardoso@gmail.com

Manuela Maria Montesi Menezes

Psicóloga, Formação em Psicanálise da Criança e aperfeiçoamento na teoria psicanalítica Winnicottiana pelo Instituto Sedes Sapientiae. Atendimento em clínica psicanalítica desde 2002.

E-mail: manuela.mmontesi@outlook.com.br

Marco Polo Soares Dias da Silva

Psicólogo Clínico. Agente Técnico de Assistência a Saúde, atual Diretor Técnico II, do Centro de Penas e Medidas Alternativas, Regional Vale do Paraíba e Litoral, pertencente a Secretaria de Administração Penitenciária do Estado de São Paulo. Especialista em Psicopatologia e Dependência Química. Formação em Psicodrama.

E-mail: marcopolo.sds@uol.com.br

Maria José Lima

Psicóloga, Mestre e Doutora pelo Núcleo de Família e Comunidade da PUC SP; Professora da Pós-graduação em Psicopedagogia da Universidade do Vale do Paraíba (Inivap); mediadora pelo Conversações de Ribeirão Preto. Membro do Instituto Emprosa em São José dos Campos.

E-mail: majo.sjc@gmail.com

Maria Livia Tourinho Moretto

Psicanalista, Professora Livre Docente do Departamento de Psicologia Clínica do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IPUSP). Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica do IPUSP. Coordenadora do Laboratório de Pesquisa “Psicanálise, Saúde e Instituição” do IPUSP, Presidente da Comissão de Pesquisa do IPUSP, Editora-Chefe da Revista Psicologia USP, Presidente da Sociedade Brasileira de Psicologia Hospitalar, Membro do Fórum do Campo Lacaniano de São Paulo, Membro e Vice-Coordenadora do Grupo de Trabalho “Psicanálise, Política e Clínica” da Associação Nacional de Pesquisas e Pós-Graduação em Psicologia (ANPEPP).

E-mail: liviamoretto@usp.br

Marina F. R. Ribeiro

Psicanalista, Professora doutora do IPUSP, Professora do Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica do IPUSP. Coordenadora do LipSic (Laboratório Interinstitucional de Estudos da Intersubjetividade e Psicanálise Contemporânea, IPUSP/PUCSP). Co-organizadora e autora no livro *Melanie Klein na psicanálise*

contemporânea: teoria, clínica e cultura (2019); *Por que Klein?* Co-autoria com Elisa M. U. Cintra (2018). Co-organização e capítulo no livro *Para além da contratransferência: o analista implicado* (2017); *Bion em nove lições: lendo transformações* (2011) e *Balint em sete lições* (2012) em co-autoria com Luis Cláudio Figueiredo e Gina Tamburrino; *De mãe em filha: a transmissão da feminilidade* (2011); *Infertilidade e reprodução assistida: desejando filhos na família contemporânea* (2004), além de artigos em periódico.

E-mail: marinaribeiro@usp.br

Paulo Sergio Rodrigues de Paula

Psicólogo pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Licenciado em Psicologia/Equivalência pela Universidade de Coimbra (UC Portugal), Bacharel em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Mestre em Psicologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Doutor em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) com Estágio Sanduiche na *Université de Reims Champagne-Ardenne*, na França. É professor de graduação e pós-graduação. Tem experiência nas áreas de Educação, Saúde Coletiva, com ênfase em Saúde Pública, atuando principalmente nos seguintes temas: Psicologia Educacional, Biopolítica, Saúde Sexual e Reprodutiva, Raça/Etnia, Epidemiologia e Políticas Públicas Educacionais e de Saúde, Gestão de Pessoas.

E-mail: sergiorodrigues@gmail.com

Pedro Marky-Sobral

Psicólogo formado pela PUC-SP, possui Master 2 Recherche em Psicanálise e estudos pluridisciplinares pela Universidade Paris Diderot/Paris 7. Mestrando em Psicologia Clínica pela Universidade de São Paulo (USP). Membro do PsiA – Laboratório de Pesquisas e Intervenções em Psicanálise. Atua em consultório particular em São Paulo.

E-mail: pedro.marky.s@gmail.com

Péricles Pinheiro Machado Júnior

Psicólogo e psicanalista. Membro filiado do Instituto Durval Marcondes da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP). Pesquisador do Laboratório Interinstitucional de Estudos da Intersubjetividade e Psicanálise Contemporânea (LIPSIC). Doutorando pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em psicologia social pela USP e Birkbeck College, Universidade de Londres.

E-mail: periclespmachado@icloud.com

Rafael Cavalheiro

Doutorando em Psicologia Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Psicólogo pela UFRGS.

E-mail: rafaelatler@gmail.com

Renato Tardivo

Psicanalista, escritor e doutor em Psicologia Social pela Universidade de São Paulo. É membro do PsiA - Laboratório de Pesquisas e Intervenções Psicanalíticas (PSC/IPUSP). Realizou pós-doutorado em Psicologia da Saúde (UMESP/CAPES) e atualmente cumpre pós-doutorado em Psicologia Clínica (PSC/IPUSP). Publicou os volumes de contos *Do avesso* (Comarte/USP, 2010), *Silente* (7Letras, 2012) e *Girassol voltado para a terra* (Ateliê, 2015), a narrativa breve *Castigo* (E-galáxia, 2015) e os ensaios *Porvir que vem antes de tudo - literatura e cinema em Lavoura arcaica* (Ateliê/Fapesp, 2012) e *Cenas em jogo - literatura, cinema, psicanálise* (Ateliê/Fapesp, 2018).

E-mail: rctardivo@uol.com.br

Solange A. Emilio

Psicóloga, supervisora e psicoterapeuta de grupos, casais e famílias. Mestre em Distúrbios do Desenvolvimento pelo Mackenzie; doutora em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pelo Instituto de Psicologia da USP (IPUSP), com pós-doutorado em Psicologia Clínica (IPUSP). Membro efetivo do NESME - Núcleo de Estudos em Saúde Mental e Psicanálise das Configurações Vinculares.

E-mail: solange.emilio@terra.com.br

Sônia Maria de Oliveira

Psicóloga, Especialista em Psicoterapia de Casal e Família pela PUC/SP. Doutora e Mestre em Psicologia Clínica no Núcleo de Família e Comunidade da PUC/SP. Professora e supervisora no curso de especialização em psicoterapia familiar na UNITAU. Autora de livros e capítulos sobre o tema atendimento de casal e família. Membro do Instituto Empresa em São José dos Campos/SP.

E-mail: somaoliveira1@gmail.com

A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de pesquisa acadêmica/científica das humanidades, sob acesso aberto, produzida em parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil. Conheça nosso catálogo e siga as páginas oficiais nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org
contato@editorafi.org