

DA COMUNICAÇÃO À PSICOLOGIA: ABORDAGENS CIENTÍFICAS MULTIDISCIPLINARES

Organizadores
Renan Dalago
Murilo de Castro



EDITORA COLETIVO CINE-FÓRUM

DA COMUNICAÇÃO À PSICOLOGIA: ABORDAGENS CIENTÍFICAS MULTIDISCIPLINARES

Organizadores
Renan Dalago
Murilo de Castro



EDITORA COLETIVO CINE-FÓRUM
2024

COMITÊ EDITORIAL - EDITORA COLETIVO CINE-FÓRUM

Diretora Editorial Liaki Paha	Revisão Textual e Gramatical Rapha Strol Camis Allana Maria Cristina da Silva
Co-fundador do Coletivo Cine-Fórum Diretor geral do Coletivo Cine-Fórum Renan da Silva Dalago	Assessoramento Editorial Felipe Ambrósio
Co-Fundadora do Coletivo Cine-Fórum Ágatha Martins Avila	Diagramação Final Renan da Silva Dalago
Produção de Conteúdo e Diretora de Cursos do Coletivo Cine-Fórum Vitória Nantes Marinho Adorno	Capista e Ilustrador Pedro Henrique da Costa

Todos os artigos presentes nesse livro passaram por avaliação por pares cega e software anti-plágio.

Este é um livro técnico-científico com foco nos estudos do Colégio de Humanidades, especificamente nas áreas das Ciências Humanas: Psicologia e Ciências Sociais Aplicadas: Comunicação, Informação e Museologia.

E-BOOK GRATUITO DE ACESSO ABERTO

Copyright © 2024 EDITORA COLETIVO CINE-FÓRUM

COMITÊ CIENTÍFICO

Dra. Adrianna Alberti (UFMS)	Dra. Marinete A. Zacharias Rodrigues (PROFHISTÓRIA)
Dr. Alan Silus (INSTED)	Dra. Marisol de Paula Reis Brandt (UFAC)
Dr. Altamir Botoso (UEMS)	Msc. Melina Carvalho Trindade (UNIFRA)
Dr. André Rezende Benatti (UFRJ)	Msc. Klebe Miranda de Lima (UFAC)
Dra. Aline Saddi Chaves (UEMS/USP)	Msc. Rainei Rodrigues Jadejiski (PPGE/UFES)
Dra. Amanda Mansur Custódio Nogueira (UFPE)	Dr. Paulo Custódio de Oliveira (UFGD)
Dra. Carolina Barbosa Lima e Santos (USP/UFMS)	Dr. Ramiro Giroldo (UFMS)
Msc. Daniely Fernandes Kamazaki (UFRGS)	Dra. Renata Cristina Lopes Andrade (UFAC)
Dr. Erasmo Borges de Souza Filho (UFPA)	Dra. Renata de Godoy (UFPA)
Dra. Eurenice Oliveira de Lima (UFAC)	Dr. Rodrigo Dolandeli dos Santos (UFPA)
Dra. Fernanda Cristine dos Santos Bengio (UFPA)	Dra. Gracy Kelly Monteiro Dutra (UEA)
Msc. Helder Marques Batista (UFPA)	Esp. Gerson de Figueiredo dos Santos (UFPA)
Dr. Hertz Wendell de Camargo (UFPR)	Dra. Giseli Gomes Dalla Nora (UFMT)
Dra. Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy (UFPA)	Dr. Arcângelo da Silva Ferreira (UEA)
Dr. Leonardo Gomes Esteves (UFMT)	Dra. Joselene Ieda dos Santos Lopes de Carvalho (UFMT)
Dr. Mauro Cesar Rocha da Silva (UFAC)	Dr. Volmir Cardoso Pereira (UEMS)
Dra. Maria de Lourdes Silva (SEMED)	Msc. Vitória Nantes Marinho Adorno (UEMS)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Da comunicação à psicologia [livro eletrônico] :
abordagens científicas multidisciplinares /
organização Renan Dalago, Murilo de Castro. --
1. ed. -- Goiânia, GO : Coletivo Cine-Fórum,
2024.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-980905-5-5

1. Artigos - Coletâneas 2. Comunicação
3. Comportamento humano 4. Inteligência emocional
5. Multidisciplinaridade 6. Psicologia 7. Relações
humanas I. Dalago, Renan. II. Castro, Murilo de.

24-228919

CDD-158.1

Índices para catálogo sistemático:

1. Comunicação : Psicologia aplicada 158.1

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Proibida a reprodução total ou parcial desta obra, de qualquer forma ou qualquer meio eletrônico, mecânico, inclusive por meio de processos xerográficos, incluindo ainda o uso da internet, sem a devida citação ou permissão expressa da Editora ou autor do artigo (Lei n. 9.610, 19/2/98)

As opiniões e os conceitos emitidos, bem como a exatidão, adequação e procedência das citações e referências, são de exclusiva responsabilidade dos autores.

Este livro segue as normas atualizadas ABNT 2023.

DA COMUNICAÇÃO À PSICOLOGIA: ABORDAGENS CIENTÍFICAS MULTIDISCIPLINARES

Organizadores

Renan Dalago
Murilo de Castro



EDITORA COLETIVO CINE-FÓRUM
2024

SUMÁRIO

A POTÊNCIA DO CINEMA: DA IMAGEM-MOVIMENTO À IMAGEM-TEMPO EM GILLES DELEUZE Gabriel Gnann Belloni Vieira	11
ALDEIAS NÃO INDÍGENAS NAS LENTES DE TAKUMÃ KUIKURO Samir Gid Rolim de Moura Moreira	31
COMUNICAÇÃO PÚBLICA DA CIÊNCIA EM UNIVERSIDADES FEDERAIS: OS CASOS DA UFC E UFSB Caroline Brito dos Reis	47
DIS(PENSE) AS CORES: A UTILIZAÇÃO DO PRETO E BRANCO EM “O FAROL” COMO RECURSO ESTÉTICO Isabela Ferreira Perredo André Luiz Justus Czovny	61
MATERNIDADE EM CENA: QUAIS DISCURSOS SUSTENTAM A REPRESENTAÇÃO DE MÃES NAS SÉRIES DA NETFLIX? Giovanna Lima Freitas de Oliveira Ana Luiza Rosa Lucas	77
MIGRAÇÕES E COMUNICAÇÃO ORGANIZACIONAL: PERSPECTIVAS TEÓRICAS E PRÁTICAS PARA O DESENVOLVIMENTO DE AÇÕES EM SAÚDE PÚBLICA Rafael Foletto	99
PROMOVENDO A CIDADANIA ANIMAL: A EXPERIÊNCIA DO PROJETO PATINHA COM A AGÊNCIA MINERVA Bruna Lufza Rodrigues da Silva Endryo Vicente de Souza Silva Lívia Valença da Silva Renan Rodrigues Bitencourt Rosa	113
SUBMISSÃO E DOMINAÇÃO EM POBRES CRIATURAS (YORGOS LANTHIMOS, 2023): UMA ANÁLISE NARRATIVA E CRÍTICA Bárbara Piazza dos Reis Natália Teodorovicz Zampieri	129
A EDUCAÇÃO SEXUAL NAS REDES ESTADUAL E FEDERAL NO INTERIOR DA AMAZÔNIA OCIDENTAL: PRÁTICAS E LACUNAS Anna K. Resende Vilar Araujo	147

A NOITE GÓTICA: UMA ANÁLISE DO IMAGINÁRIO EM O CORVO DE EDGAR ALAN POE E O MORCEGO DE AUGUSTO DOS ANJOS Júlia Graziela Pereira Trevas Wesley Mayron Cunha Pacheco	163
MUTAÇÕES DO TRABALHO E EXPERIÊNCIAS DE SOFRIMENTO PSÍQUICO: ALGUMAS NOTAS TEÓRICAS SOBRE PSICANÁLISE, POLÍTICA E ESTÉTICA A PARTIR DO MATERIALISMO LACANIANO DE SLAVOJ ŽIŽEK Rafael Lucas Santos da Silva	183
O CAPITÃO AMÉRICA COMO REPRESENTAÇÃO DO SUPEREU NO UNIVERSO CINEMATOGRAFICO DA MARVEL: UMA ANÁLISE PSICANALÍTICA Rebeca Diniz Lima Lêda Lessa Andrade Filha Talissa Rodrigues Barreto	201
PSICOLOGIA FENOMENOLÓGICA-EXISTENCIAL COMO UMA PERSPECTIVA DO CONFLITO João Pedro Ferreira Barbosa Matias Cícero José Barbosa da Fonsêca Stephanny Richelly Pereira dos Santos	219
DE PRINCESAS A GUERREIRAS: EVOLUÇÃO DAS REPRESENTAÇÕES DA FEMINILIDADE NOS FILMES DE PRINCESAS DA DISNEY Catarina Navarro Lucas Andrade Lêda Lessa Andrade Filha	225
GESTALT-TERAPIA: ENTRE O JOGO E O BRINCAR Álvaro Francisco Brito Palmeira João Pedro Ferreira Barbosa Matias Stephanny Richelly Pereira dos Santos Cícero José Barbosa da Fonsêca	247
O SIGNIFICANTE NAS PSICOSES: DA DISPERSÃO NA ESQUIZOFRENIA À RETENÇÃO NA PARANÓIA Tiago Henrique Vieira dos Santos Rafaela Amaral Cunha do Nascimento	263
“COMO LÁGRIMAS NA CHUVA” Ali Celestino Martins Santos	284
SOBRE OS ORGANIZADORES	287
SOBRE OS AUTORES	291

7 anos

Sete anos de Cine-Fórum: o número cabalístico da perfeição, no tarô, o carro, àquele que bota para frente, que olha para o futuro, que fecha e expande um ciclo ao mesmo tempo.

O Cine, que nasceu em uma mesa de bar, entre conversas apaixonadas e sonhos constantes, hoje é um coletivo vibrante, que atravessa fronteiras e desafia limites.

O Cine-Fórum, que começou como uma pequena semente, foi regado com dedicação, amor e coragem, e hoje floresce como um espaço de resistência cultural, de arte viva e de troca constante de saberes.

Sete anos de encontros, debates, lutas e aprendizados.

Sete anos conectando pessoas, transcendendo os muros da academia e levando a democratização do conhecimento adiante, unindo a literatura, o cinema e o pensamento crítico. O número sete, símbolo da completude, reflete o caminho que percorremos — mas não um fim, e sim um novo começo.

Ao Coletivo Cine-Fórum, nossos mais profundos parabéns e a cada pessoa que estiveram conosco nesses 7 anos, nosso eterno obrigado!

Que esses sete anos sejam apenas o prelúdio de muitos outros, que as trilologias de saberes e diálogos continuem a inspirar e transformar.

Que o axé do Cine continue a ressoar nos corações de todos aqueles que acreditam na potência da arte e da cultura para mudar o mundo.

Que o futuro seja tão promissor quanto foi esse passado de batalhas e conquistas.

Vida longa ao Cine, que segue firme, como um farol para aqueles que acreditam no poder das ideias e no encontro de almas através da arte, conhecimento e com ciência.

O CINE É NOSSO E SEMPRE SERÁ.

Com amor, afeto e esperança de dias melhores.

Assinado, Equipe Cine-Fórum

Renan Dalago, Murilo de Castro, Pedro Costa, Victoria Nantes, Altamir Botoso, Camis Allana Pedroza, João Bernário e à nossa co-criadora, que hoje não jaz na equipe, pois foi percorrer sua caminhada e que ainda sim, será sempre importante para esse projeto, dedicamos estes 7 anos à Ágatha Martins Avila.

INFORMAÇÃO
MÍDIA
COMUNICAÇÃO
ENTRETENIMENTO
IMAGENS
SIMBOLOGIA
PSICOLOGIA
PSICANÁLISE

Ainda para Bazin (2018), o cinema apresenta-se como uma construção humana de potencial criativo e representativo, materializada por meio de um aparelho capaz de utilizar-se da própria consciência do espectador. No cinema, o que temos definido como cortes imóveis são os ditos frames, e é ainda no início do cinema que Bergson já associava movimento e cinematografia para depois vir a negá-la - Deleuze chega a constatar Bergson como alguém que vai contra o nascimento do cinema. Para Bergson, os frames são imagens imóveis, fotogramas que irão reconstituir artificialmente o movimento para apresentá-lo em tela.

Com a junção dessas imagens em um segundo, é estabelecida uma imagem-média, acrescida de movimento, apresentada em forma de cinema. Se trata de um corte móvel enquanto dado imediato da consciência. Assim sendo, uma imagem-movimento. Estes frames, ao longo dos anos, passaram a variar de extensão: inicialmente, eram dezoito *frames* (imagens) por segundo; depois, migraram para vinte; e hoje, podem chegar por vezes a quarenta e oito³. Imagens, que para Bergson, são imagens imóveis, fotogramas que reconstituirão artificialmente o movimento para apresentar-se em tela, no cinema. Com a junção dessas imagens em um segundo, se estabelece uma imagem-média, acrescida de movimento, apresentada por nós pelo cinema, um corte móvel enquanto dado imediato da consciência.

Se por um lado há uma negativa de nossa parte quanto às outras formas de relação entre Filosofia e Cinema, há, por parte de Deleuze, uma negativa quanto à forma como a Filosofia (mais precisamente as concepções filosóficas do imaginário) enxerga o cinema⁴.

Tenho a impressão de que as concepções filosóficas modernas da imaginação não levam em conta o cinema: ou elas creem no movimento, mas suprimem a imagem, ou elas mantêm a imagem, mas suprimem dela o movimento. É curioso que Sartre, em *L'imaginaire*, considere todos os tipos de imagem, exceto a imagem cinematográfica. Merleau-Ponty se interessava pelo cinema, mas para confrontá-lo às condições gerais da percepção e do comportamento. A situação de Bergson, em *Matéria e memória*, é única. (Deleuze, 2013, p. 65-66)

Para Deleuze, autores e cineastas são colocados em posição de *pensadores*. Ele

³ Alguns jogos chegam a bater 120 fps, o que é incomum nos filmes. *O Hobbit* (2012, Peter Jackson) é um dos longas que mais gerou controvérsias na época de seu lançamento em decorrência do alto frame rate que, apesar de se aproximarem mais da percepção de realidade que temos, por ter elementos falsos em CGI, geravam uma confusão nos espectadores, causando o que é chamado de sensação de *hyper real*.

⁴ Quando digo que a abordagem deleuziana se afasta da proposta reflexiva acerca do cinema, se distanciando de um pensamento sobre os filmes e/ou sobre o cinema, digo com base na afirmação do autor de que a filosofia não é feita para refletir sobre qualquer coisa que seja. Os conceitos não são dados pelo cinema, mas são eles conceitos do próprio cinema.

conclui seu segundo livro, com uma indagação que acarretaria em sua famosa obra feita em colaboração com Félix Guattari, *O que é a Filosofia?*

As especificidades tomadas por Deleuze para analisar o cinema como modo de pensamento são, precisamente, o movimento, o espaço e o tempo que compõem a imagem. É a partir das teses bergsonianas de movimento e tempo que Deleuze constrói os conceitos filosóficos propostos em ambos os livros supracitados, publicados em meio a construção do que vemos como cinema moderno, nos anos de 1980.

Como escreve Deleuze no prólogo de *Imagem-Movimento*, os grandes cineastas não são apenas comparáveis aos pintores, arquitetos ou músicos, mas são também confrontáveis com os pensadores. São esses *autores*⁵ citados por Deleuze os inventores de imagens que podem ser categorizadas em dois tipos: as *orgânicas* e as *inorgânicas*. Dessa forma, os os autores “pensam com imagens-movimento e com imagens-tempo, em vez de conceitos” (Deleuze, 2018, p. 11).

Forma-se o que temos por *imagens-movimento*: elas são a base estabelecida pela história natural do cinema, através das quais serão revelados outros tipos de imagens, tais como imagens-percepção, imagens-afecção e imagens-ação. Em sua obra *Conversações*, Deleuze diz que, é neste instante, que “os falsos raccords tornam-se leis”⁶. Na imagem-movimento, o que temos é uma apresentação indireta do tempo (ou seja, o tempo é mostrado pelo movimento), enquanto que na imagem-tempo temos a apresentação direta do tempo (é o que vemos como uma revolução kantiana do cinema, não havendo mais subordinação do tempo ao movimento). Forma-se um tempo puro, livre das amarras do movimento, e esse processo resulta na responsável pela criação da diferença: a imagem-cristal.

Na imagem-cristal, há a temporalização da imagem e o tempo livre do movimento. O que Deleuze parece buscar em Bergson é justamente uma crítica à ciência, bem como à divisão do tempo em instantes. Para que seja possível compreender a totalidade do conceito de imagem-cristal, é necessário observar dois fatores: o atual e o virtual. No conceito de duração bergsoniano, há uma coexistência entre presente e

⁵ Como bem colocado por Vasconcellos (2006), Deleuze considera a teoria do cinema de autor, pensada inicialmente por André Bazin e, posteriormente, pelos críticos da *Cahiers du cinéma*, válida, porém acaba por corroborar tal teoria por si mesmo, além de influenciá-la com as teses acerca da ideia de *obra*, vindouras de Maurice Blanchot.

⁶ O uso do termo *raccord* é comum na linguagem cinematográfica. Uma troca de plano onde há uma continuidade tida como perfeita ou ideia é chamado de *raccord clássico*, enquanto o falso *raccord* é uma técnica que visa uma manutenção da descontinuidade, ou seja, deixa evidente o corte, como se coloca um intervalo, uma elipse. Para mais detalhes, pode-se ver o sentido de contínuo e descontínuo (Aumont & Marie, 2003, p. 61).

passado, não havendo uma oposição como pensavam os antigos. Não obstante, é essencial também a explicitação da origem do termo imagem-tempo, fruto da leitura deleuziana de "poder do pensamento", vindo de Espinoza, e "potência do falso", de Nietzsche. Destarte, Deleuze torna-se capaz de direcionar o cinema para o que acredita ser sua questão real, distanciando-se da indagação "o que é o cinema?" e partindo para uma outra, propositalmente mais densa: por que o cinema?

É a partir dessa posição que começa a criação de conceitos para o cinema - e, como Deleuze explicita ao lado de Guattari em *O que é a filosofia?*, é o filósofo quem cria conceitos, uma vez que a filosofia "é a disciplina que consiste em criar conceitos". O que se atribui pelo senso comum, muitas vezes, como filme ou cinema, é a perspectiva de um entretenimento barato, de uso social, que abranja no máximo duas horas do dia de um espectador e em momento algum demande o exercício do pensar. É o que alguns pensadores classificam como cultura de massa. Em nosso texto, porém, estamos falando sobre teoria, aspecto que irá contribuir ativamente com a dimensão social, elevando o cinema de um uso para o senso comum e oferecendo-lhe novas perspectivas, muito mais próximas do uso da imagem como potência de pensamento, uma vez que "A imagem não representa nada; ela é sensação pura, puro sentido produzido na relação. E, na afecção que produz no sujeito, incita o pensamento" (Gallo, 2014, p. 24).

A teorização então carrega em seu cerne uma espécie de modelo que tem em si conceitos bem estabelecidos. Porém, vale ressaltar neste instante, que Deleuze estabelece de forma assertiva que o cinema não é apenas uma linguagem, mas sim um novo pensamento, um instrumento para o pensar. Somente assim é possível buscar uma resposta para o questionamento de "como o cinema nos leva a pensar?", bem como sua ligação com a imagem-tempo e, conseqüentemente, com a imagem-cristal. É somente o cinema da imagem-tempo que nos "dá o que pensar", justamente por nele se encontrar o conceito de imagem-cristal, "um tipo particular que nos fornece os cristais do tempo e introduz a questão do tempo direto, não espacializado nem ao menos narrativizado".

CINEMA EM CENA

A primeira frase de Deleuze em *Cinema I - Imagem-Movimento*, ainda no prólogo da obra, é: "Este estudo não é uma história do cinema". De forma objetiva, o autor torna explícito que o objetivo final de seus livros não é apresentar uma leitura histórica da considerada sétima arte. Essa máxima, porém, não descarta a possibilidade de, conforme necessário, adentrar o caráter histórico do cinema para exemplificar, através dos filmes e escolas, os conceitos propostos. O que Deleuze parece buscar, por

sua vez, é uma taxinomia, uma classificação (ou tentativa de classificar) das imagens e signos presentes no cinema.

Para construir seu pensamento, Deleuze se apoiará em três grandes pensadores, Henri Bergson, Immanuel Kant e Peirce. A concepção semiótica de Charles Sanders Peirce, que se difere da linguística, é de extrema importância para a perspectiva de Deleuze justamente pela definição de signo. A inclinação conceitual de Deleuze no sentido de adotar as definições de Peirce é explicada pela decisão de traçar uma relação direta entre signo e imagem, que até então o filósofo via como enigmática.

Ainda não sabemos qual o nexos que Peirce propõe entre o signo e a imagem. É certo que a imagem dá lugar a signos. A nosso ver, parece-nos que um signo é uma imagem particular que representa um tipo de imagem, tanto do ponto de vista de sua composição, quanto do ponto de vista de sua gênese ou de sua formação (ou até de sua extinção). Além disso, há vários signos, pelo menos dois, para cada tipo de imagem. Teremos de confrontar a classificação das imagens e dos signos que propomos com a grande classificação de Peirce [...] (Deleuze, 2018, p. 114-115).

A ideia acerca do signo é de extrema importância para compreendermos a noção futura de imagem-cristal, uma vez que é pelo signo que o pensamento se verá violentado, forçando-o, gerando assim o ato de pensar. É ainda uma ligação direta com a obra *Proust e os signos*, onde o filósofo já utilizava da noção de signo para construir sua crítica ao modelo da representação.

O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que O tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas. Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo. Traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação pura. Nem existem significações explícitas nem idéias claras, só existem sentidos implicados nos signos; e se O pensamento tem o poder de explicar o signo, de desenvolvê-lo em uma Idéia, é porque a Idéia já estava presente no signo, em estado envolvido e enrolado, no estado obscuro daquilo que força a pensar (Deleuze, 2003, p. 92).

A visão estabelecida pelo filósofo parte para além de um cinema primitivo, aquele estabelecido anteriormente à imagem-movimento. Influenciado diretamente por Bergson⁷, ele dirige seu olhar para três aspectos: o cinema-montagem, a arte presente

⁷ Deleuze toma emprestado de Bergson toda a crítica quanto ao falso movimento proposta por seu contemporâneo em *Evolução Criadora*, além das perspectivas de memória propostas por Bergson em *Matéria e Memória*.

nessa modalidade de produção e o poder da narrativa, passando por cima do que há entre a fotografia e o pré-cinema (o que chamamos de imagem em movimento), diretamente para referências neste aspecto específico. Se a perspectiva de Bazin da técnica cinema se estabelece pela concretização do objetivo vindo do racionalismo europeu, como estabelecemos em nossa introdução, Deleuze demonstra o nascimento do cinema com base em determinadas condições: (i) a fotografia instantânea; (ii) equidistância das fotografias instantâneas; (iii) criação do filme como película perfurada; (iv) a roda dentada de Lumière (Viegas, 2016).

É a partir da concepção filosófica de Bergson acerca da relação entre cérebro e consciência que Deleuze será capaz de fundamentar seu pensamento do cinema. Colocar a percepção humana tendo seu funcionamento semelhante ao do registro de máquina fotográfica é deveras comum em perspectivas simplistas que acreditam que a cena que estamos a presenciar a todo instante (um devir⁸ imparável) seria capturado pelo cérebro tal qual em um rolo fotográfico.

Em razão do período histórico no qual se encontrava, Bergson não chegou a ter uma relação com o modo de operação obtido entre o filme, a película, e a máquina, sendo capaz de analisar apenas a operação anterior, a emulsão através da chapa - chamada de tela negra ou *écran*, por alguns pesquisadores. Se a máquina é capaz de registrar uma imagem do universo através dessa chapa, o ser não trabalha da mesma maneira, apesar de desempenhar papel semelhante. Há aqui o distanciamento teórico de Bergson da corrente fenomenológica:

⁸ Por recorrermos ao conceito de devir por muitas vezes neste texto, opto por deixar o que, tanto para Deleuze quanto para seu companheiro de escrita Guattari, devir vem a significar, uma vez que abrange, principalmente pela extensa obra *Mil Platôs* escrita pelas quatro mãos supracitadas, muito mais do que o simples vir-a-ser ou transformar-se em comumente tido como significado. Quando citam o devir-animal, por exemplo, o que estão a dizer é muito mais do que uma transformação do homem em um animal, tratando-se então de uma simbiose vinculativa entre ambos, havendo uma comunicação imparável e criativa entre. Como se na relação x e y , x transforma-se em x' e y em y' ao mesmo tempo que se dão como xy em conjunto. Devir, assim sendo, é o que chamam de expansão, um contágio, uma propagação interminável do ser. "Não são fantasmas ou devaneios subjetivos: não se trata de imitar o cavalo, de se "fazer" de cavalo, de identificar-se com ele, nem mesmo de experimentar sentimentos de piedade ou simpatia. Não se trata tampouco de analogia objetiva entre os agenciamentos. Trata-se de saber se o pequeno Hans pode dar a seus próprios elementos, relações de movimento e de repouso, afectos que o fazem devir cavalo, independentemente das formas e dos sujeitos. (...) E não é um sentimento de piedade, precisa ele, menos ainda uma identificação; é uma composição de velocidades e de afectos entre indivíduos inteiramente diferentes, simbiose, e que faz com que o rato se torne um pensamento no homem, um pensamento febril, ao mesmo tempo que o homem se torna rato, rato que range os dentes e agoniza. O rato e o homem não são absolutamente a mesma coisa, mas o Ser se diz dos dois num só e mesmo sentido, numa língua que não é mais a das palavras, numa matéria que não é mais a das formas, numa afectibilidade que não é mais a dos sujeitos. Participação anti-natureza, mas justamente o plano de composição, o plano de Natureza, é para tais participações que não param de fazer e desfazer seus agenciamentos empregando todos os artifícios" (Deleuze & Guattari, 1997, p.37-38).

Captamos vistas quase instantâneas da realidade que passa, e como elas são características desta realidade basta-nos alinhá-las ao longo de um devir abstrato, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento... Percepção, intelecção, linguagem, procedem em geral assim. Quer se trate de pensar o devir, de o exprimir ou até de o perceber, não fazemos nada além de acionar uma espécie de cinematógrafo interior. (Deleuze, 2018, p. 14).

A ele sobra apenas o registro virtual que permanece em si, enquanto a ação real já se encontra em um passado. As ações exercidas pelas matérias são defendidas por Bergson como uma ação real, porém o que se estaciona nos seres vivos é o virtual. A *percepção*⁹, na teoria bergsoniana, é caracterizada como a ação do virtual sobre o corpo do ser enquanto o corpo agente sobre a matéria. Essa noção de percepção é um dos pontos para Deleuze fundamentar sua teoria do cinema, justamente pelo atravessamento que a percepção terá tanto do conceito de tempo (que o filósofo busca a definição em Kant) quanto da noção de movimento. Se ao longo de sua produção filosófica Gilles Deleuze utilizou-se de uma apropriação de outros filósofos para dar continuidade ao pensamento, em determinado instante, o francês iria se deparar com ideias que teria que suprimir para a construção de seu próprio pensamento, a fim de torná-lo inteligível, o que acaba fazendo com Bergson e sua teoria metafísica - por mais que não adentremos de fato sua crítica a supressão da metafísica bergsoniana na filosofia de Deleuze, vale pontuá-la uma vez que adentraremos apenas a parte materialista de Bergson. Partindo desse materialismo bergsoniano, contido basicamente no capítulo em que Deleuze foca da obra de Bergson, *Matéria e Memória*, mais especificamente o primeiro, Deleuze adentra a fundo no conceito de *imagem como movimento* - que, posteriormente, irá se tornar a *imagem-movimento*.

O momento em que há a passagem das “imagens em movimento” para as imagens-movimento, que não é coberto conceitualmente pela perspectiva deleuziana, é justamente o período dos pioneiros do cinema, como os irmãos Lumière, Méliès, dentre outros: o cinema mudo, que se estende de 1895 até 1906. Nele, Henri Bergson publica duas de suas grandes obras, *Matéria e Memória* e *A Evolução Criadora*. Deleuze coloca *Matéria e memória* como um diagnóstico de uma crise da psicologia. Não há mais oposição entre movimento e imagem. Bergson critica o cinema posteriormente. Cineastas, então, pensam com imagens-movimento e imagens-tempo em vez de conceitos. Existe uma vulnerabilidade presente na vida dos autores de cinema porque

⁹ O modo que opera a percepção, na análise proposta por Bergson é inversa à de Merleau-Ponty, operando então pela síntese “e aí residiria o análogo ao mecanismo do cinema, o qual está fundado na imagem média formada pela sucessão de fotogramas que se misturam na retina do espectador” (Barreto, 2017, p. 22).

suas obras são mais fáceis de serem impedidas, em decorrência do grande envolvimento econômico e industrial que há. É sobre esse período e seu cinematógrafo histórico que Bergson se refere quando trabalha a “ilusão cinematográfica” e a ideia de “falso movimento”, duas das ideias que Deleuze procura se distanciar para constituir as ideias que guiarão sua perspectiva de cinema.

Aqueles que primeiro fizeram e pensaram o cinema partiram de uma ideia simples: o cinema como arte industrial atinge o auto-movimento, o movimento automático, faz do movimento o dado imediato da imagem (Deleuze, 2007, p. 189).

É visando à montagem, ou seja, os filmes produzidos após o abandono da câmera de apenas registrar o que se acontecia, o real, quando houve então uma mudança significativa na narrativa, mais precisamente na década de 1910, onde “foram elaboradas técnicas cinematográficas específicas que tornaram o cinema antes um meio distinto de expressão artística que um meio de puro registro.” (Bordwell, 2013, p. 30). É quando Griffith aperfeiçoa os modos artísticos de se contar uma história¹⁰, deixando a encenação e filmagem com tom teatral para trás, que Deleuze vê o cinema clássico atingindo sua maturidade. O que havia previamente nada mais era que uma tomada fixa onde o espaço se dava de forma imóvel com um tempo uniforme.

O cinema é capaz de reproduzir o movimento de forma ininterrupta, nas formas, representando o contínuo ato de transformação do mundo. O cinema é mundo. A imagem das coisas é, então, a imagem de sua própria duração, sendo um além da reprodução fotográfica. A perspectiva de Andre Bazin acerca do cinema é de um distanciamento do aspecto científico, e o autor vem a afirmar que o cinema se trata, na verdade, de um fenômeno idealista.

A ideia que os homens fizeram dele já estava armada em seu cérebro, como no céu platônico, e o que impressiona, acima de tudo, é a resistência tenaz da matéria à ideia, mais do que as sugestões da técnica à imaginação do pesquisador. (Bazin, 2018, p. 36).

O que Bergson busca é apoiar o cinema na consciência: ele seria uma reprodução ilusória que segue de forma incessante, constante e universal a consciência. É Deleuze que consegue enxergar no pensamento bergsoniano o cinema como potência, podendo então compor o que viria a ser o conceito de imagem-movimento. O cinema, em seus

¹⁰ Além de utilizar cenas de flashback, com um esmaecimento proposital, os cortes de Griffith passavam de um plano geral para um primeiro plano, revelando detalhes específicos e importantes para o desenrolar da trama, como em *The Lonedale Operator* (Estados Unidos, Biograph Company, 1911). Deleuze cita *O Nascimento de Uma Nação* (Estados Unidos, David W. Griffith Corp., 1915) como exemplo da virada do cinema clássico.

primórdios, via-se obrigado a emular, reproduzir, imitar o que há na percepção natural, utilizando-se da câmera fixa, do espaço imóvel e do tempo abstrato, podendo-os superar e transgredir uma ordem quando ousa com a montagem e com a mobilidade da câmera. Assim, o plano espacial transforma-se em temporal, se vendo então como a imagem-movimento-bergsoniana de fato.

Vale, no entanto, frisar que quando designamos o cinema apenas como forma de arte, perdemos aquilo de mais importante que há no cinema: “cinema é o nome do mundo!” (Costa, 2010, p. 50). A frase que finaliza o artigo de Costa foi proferida, pela primeira vez, por Jacques Rancière, em uma conferência proferida em 2001 intitulada *De uma Imagem a outra? Deleuze e as eras do cinema*. e também utilizada, em outra ordem, porém com mesmo significado, por Pelbart (2015):

Um conjunto infinito de imagens agindo e reagindo umas sobre as outras em todas as suas faces: variação universal, ondulação universal, marulho cósmico, sem eixo, nem centro, nem alto, nem baixo - o próprio mundo como cinema (Pelbart, 2015, p. 4).

Mostra-se fortemente presente no cinema, a capacidade, a potencialidade, de fomentar novos devires, a fim de uma liberação da vida do controle social, visto que “[...] o cinema é produtor de realidade” (Deleuze, 2013, p. 80). É através do que o autor chama de *noochoque*¹¹, esse impacto que é causado em nosso espírito, que se pode realizar uma transformação da realidade.

IMAGEM-MOVIMENTO

Do período que se estende desde a criação do cinematógrafo até a Segunda Guerra Mundial, se estende a indagação a respeito do que se acha por trás da imagem; a resposta é dada de forma breve, funcionando tal qual uma máquina industrial de produção em massa: por trás da anterior, responde-se com a próxima. Ou seja, há, pela produção da época, um determinado autoritarismo impositivo que busca uma totalidade tida como orgânica, resultante de um procedimento da montagem, um processo de encadeamento de imagens que tendem a responder uma à outra.

As técnicas cinematográficas empregadas na narrativa clássica serão, portanto, no conjunto, subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como, é claro, a seu impacto dramático. Dominarão a *cena* (duração de projeção-duração diegética) e a sequência (conjunto de planos que apresentam uma unidade narrativa forte),

¹¹ *Noochoque*: um choque de pensamento provocado pelo cinema. “As potências trazidas até nós pelas imagens do cinema somos responsáveis pela produção de pensamentos geradores de um choque, esse capaz de “comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral” (Deleuze, 2007, p. 189).

separadas - ou melhor, ligadas - por figuras de demarcação nítidas (Vanoye; Goliot-Lété, 2012, p. 25).

O cinema da imagem-movimento, e tomamos como exemplo os longas do diretor russo Sergei Eisenstein¹² (1898-1948), tem como característica uma imposição do movimento ao pensamento transformando então o espectador em passivo, ou seja, o autômato espiritual segue, sem esforço algum, o que se apresenta na projeção cinematográfica. “Um autômato subjetivo e coletivo para um movimento automático: a arte das ‘massas’” (Deleuze, 2007, p. 190). Foi com o cinema soviético¹³ e o estabelecimento do corte dinâmico, intitulado então *montage*, que temos o surgimento de um significado, antes não evidente, pela junção de duas diferentes tomadas. Surge então um cinema, esse da imagem-movimento, que se mostra ainda impotente de pensamento, uma vez que se apresenta como possibilidade do Todo, ponto defendido por Eisenstein.

Acha-se presente então o que intitulamos de montagem dialética: uma determinada situação em que se apresenta uma crescente tensão e, daí, apresentação sua antítese, uma reação que antagoniza com a outra. Tal fórmula se apresenta por cada ato para, então, gerar o próximo ato, uma síntese que se transforma novamente em tese e apresenta a sua própria antítese. “Eisenstein considerava a montagem um fenômeno próprio da percepção humana, presente em inúmeras manifestações artísticas, muito antes de se constituir o nervo central da técnica cinematográfica” (Freitas, 2011, p. 28)

É em Imagem-movimento que há a guinada para uma reabilitação da ideia de imagem, conceito que, como supracitado, é de extrema importância para a filosofia de Deleuze, justamente por seu encontro com o problema da verdade. O cinema como arte que, supostamente, nasceu para representar o real, apresenta-se novamente o mesmo problema. Quando se filma, se quer a verdade (do real)? Voltaremos à questão mais a frente, visto que há uma necessidade de apresentação das ideias presente em *Imagem-movimento* primeiro.

¹² Apesar das críticas quanto ao uso das imagens-movimento que aqui expusemos, Deleuze vê em Eisenstein algo de grandioso no modo que se utiliza não de um único personagem como centro da trama, mas de coletivos, como no caso de *A Greve* (União Soviética, 1st Goskino Factory, 1925) onde o diretor russo utiliza-se do povo unido, os proletários, os burgueses e os sem consciência de classe ao invés de representar apenas pessoas.

¹³ Dentre seus maiores representantes, temos *O encouraçado Potemkin* (União Soviética, Mosfilm, 1925), *A mãe* (União Soviética, Mezhrabpomfilm, 1926), *O fim de São Petersburgo* (União Soviética, Mezhrabpomfilm, 1927), *Outubro* [ou *Dez dias que abalaram o mundo*] (União Soviética, Sovkino, 1928), *Terra* (União Soviética, 1930), dentre outros.

Gilles Deleuze, ao buscar fazer a filosofia *do* cinema, percebe nos signos linguísticos e psicanalíticos uma falta de expressão para com o cinema e, assim, concebe que o próprio cinema carrega um regime próprio de signos específicos que constroem então um pensamento *do* cinema. Somente dessa maneira mostra-se capaz de pensar filosoficamente o cinema, através de conceitos próprios do cinema, ou seja, provenientes do próprio cinema.¹⁴ Como aponta Vasconcellos (2006, p. 56), há ainda presente na obra um bergsonismo do cinema, ou seja, “uma articulação direta da interpretação que Deleuze faz da obra de Henri Bergson, especialmente *Matéria e memória*, com o pensamento *do* cinema”.

É através de Henri Bergson, filósofo contemporâneo do aparato cinematográfico, que Deleuze consegue estabelecer a noção de que imagem é movimento e o corpo. Ela nada mais é do que uma imagem dentre outras. O próprio conceito de imagem-movimento que Deleuze vem a utilizar é, primeiramente, apresentado no primeiro capítulo de *Matéria e memória*, quando é exposta a transição do pré-cinema para o cinema clássico da montagem, planos móveis e temporais, cinema de câmera móvel, momento em que o cinema é capaz de estabelecer sua essência.

O principal conceito que se faz necessário o entendimento para compreender a completude da imagem-movimento é o conceito de *durée* / duração, de Bergson, que em forma crua seria o conceito do tempo real. A inteligência¹⁵ do ser humano, em sua busca por organização da caoticidade presente na realidade, busca “medir” o tempo utilizando-se do espaço para isso, acabando por criar noções de cortes imóveis, sendo então quantitativo, cronológico, homogêneo. O espaço percorrido não pode ser tido como movimento, uma vez que o movimento é, em si, o ato de percorrer, estabelecido no presente, enquanto o espaço é passado e divisível. O movimento não é capaz de ser dividido sem se tornar espaço.

Assim sendo, não é possível uma reconstituição do movimento utilizando-se de posições espaciais ou instantes temporais. O tempo da consciência, pelo contrário, é o da duração, qualitativo, e não tem como ser medido de fato. Deleuze utiliza essa noção para se aprofundar no todo que muda incessantemente, abordado dentro da imagem-movimento. Na concepção bergsoniana, o tempo é pensado como devir, mudança, sendo indivisível e carregando em si a diferença - conceito atrativo e importante para a

¹⁴ “O próprio cinema é uma nova prática das imagens e dos signos, cuja teoria a filosofia deve fazer como prática conceitual. Pois nenhuma determinação técnica, nem aplicada (psicanálise, linguística), nem reflexiva, basta para constituir os próprios conceitos do cinema” (Deleuze, 2007, p. 332).

¹⁵ O conceito de inteligência em Bergson, que se estende por toda sua obra, abarca justamente o reconhecimento de semelhanças em busca de uma facilitação prática de ação do ser para com o mundo.

Filosofia de Deleuze. Essa noção de duração é concebida por Bergson em sua obra *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, de 1889. Já em *Matéria e memória*, de 1896, o tempo ganha uma complexidade um tanto maior, uma vez que se coloca uma relação entre presente e passado, entre a percepção e a lembrança. Destarte, surgem as noções de atual e virtual, estas dimensões temporais que coexistem. Dessa forma, ele acaba por distanciar-se da concepção de linearidade de espaço percorrido.

O autor (2018) coloca de imediato em seu livro *A Imagem-Movimento*, logo em seu primeiro capítulo sobre as teses do movimento, a diferenciação entre *movimento* e *espaço percorrido*, necessária para o entendimento dos conceitos posteriores. O ato de percorrer, que é em si *movimento* e, portanto, indivisível (não se divide sem cada divisão mudar de natureza). Ele se mostra sempre em estado presente, enquanto o *espaço percorrido*, que pode ser infinitamente dividido, coloca-se como passado.

Em *A evolução criadora*, Bergson mostra aparente “desprezo” acerca do cinema, uma vez que o enxerga como incapaz de um movimento propriamente dito, sendo ele somente uma reconstituição de instantes no tempo, uma sucessão de fotogramas, provocando o que o filósofo chama de *ilusão cinematográfica*. A ilusão cinematográfica tem o que podemos definir como pseudo-igualdade com o mecanismo de conhecimento do ser humano, uma vez que a ciência moderna considera o tempo uma variável independente, podendo colocar cada instante em relação a um móvel qualquer. Porém, não há como recortarmos o movimento um único instante qualquer sem tirar-lhe o que lhe é essencial de fato: sua continuidade.

Enquanto a fotografia é um recorte apreendido do tempo, emoldurado, sem movimento, o cinema utiliza-se do plano cinematográfico, capturado pelo movimento da câmera, constituído pela duração captada e estruturada através de cortes instantâneos. O que se perde é a duração concreta do movimento real. Deleuze utiliza esse conceito de imagem-movimento de Bergson, da reprodução disso que Bergson chama de ilusão, para justificar que o que o espectador percebe não é, de fato, ilusório ou artificial; o movimento gerado por esse meio, que de fato é artificial, é, na verdade, (apenas) um movimento recomposto que, ao ser percebido pelo espectador, não perde valor quanto a percepção natural¹⁶, uma vez que há aí presente uma espécie de cinematógrafo interior. “As imagens cinematográficas nos afetam instaurando em nós a topologia do tempo do filme, um tempo tão real quanto artificial, criado na percepção do espectador através da mistura de fotogramas que se sucedem em sua retina” (Barreto,

¹⁶ Como afirmou o diretor francês Jean-Luc Godard: “Cinema é a fraude mais bonita do mundo”.

2014, p. 55).

O diretor comporta-se como uma espécie de "escultor do tempo", como elucidado Andrei Tarkovski. O movimento mostra-se presente na imagem, sendo então uma imagem-movimento, afastando-se da perspectiva de imagem *em* movimento. "O cinema inventa a percepção de um movimento puro" (Machado, 2009, p. 250). É a soma do *raccord* - o corte entre dois planos - com a mobilidade da câmera, que é transferida para o plano, que se constitui a montagem. A característica determinante da imagem-movimento é, propriamente, a sua semelhança ao modelo do esquema sensório-motor da percepção humana, responsável por um prolongamento das imagens, de modo que não haja confusão por parte do espectador, e a sucessão de imagens (prolongamento) seja normalizada. Godard expõe que o modo de utilização desse cinema da imagem-movimento, que responde a um encadeamento em prol de uma totalidade e que visava um embelezamento do mundo, perde sua inocência quando a Segunda Grande Guerra ocorre. Essa perda da inocência acontece justamente quando o cinema é utilizado de forma extrema, gritantemente problemática, quando é colocado a serviço do totalitarismo.

A fim de adentrar ainda mais a imagem-movimento, Deleuze a classifica em diferentes tipos: a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação, correspondentes aos planos cinematográficos: plano geral, primeiro plano (*close*) e o plano médio (*americano*), respectivamente. Em meio às três, temos também a imagem-pulsão, um tipo específico de imagem de difícil definição, que será uma imagem de passagem entre a imagem-afecção e a imagem ação.

Esta divisão está em concordância com a ideia de que a percepção e a linguagem distinguem corpos, qualidades e ações. O corpo substitui o movimento pela ideia de um sujeito que o executaria, ou ainda de um objeto que o sofreria, de um veículo que o transportaria; a qualidade, por sua vez, substitui o movimento pela ideia de um estado que persiste enquanto não lhe suceder outro e, por fim, a ação substitui o movimento pela ideia de um lugar provisório para onde ele se dirige ou de um resultado que ele obtém. As imagens, na sua materialidade, para Deleuze, não são coisas concebidas como corpos, mas como qualidades, ou ações (Drigo, 2018, p. 5).

A imagem-percepção funciona como uma síntese das imagens-movimento. O cinema tende a apresentar tanto imagens objetivas quanto imagens subjetivas ao utilizar-se da câmera. Ao pensarmos acerca da percepção natural, não encontramos algo que se equivalha a imagem-percepção cinematográfica, pois, em seu cerne, encontra-se tanto um discurso direto, ou seja, a imagem-percepção subjetiva de determinada personagem - o espectador vê o que a personagem está a ver -, quanto um discurso

indireto, onde o espectador está a ver a personagem em si, o que coloca o observante em uma posição de poder diferenciar e, mais cedo ou mais tarde, dizer o que a personagem está a ver. Se pudéssemos utilizar a literatura como exemplo, estaríamos variando entre a narração e o ponto de vista do personagem. É a fórmula de Rimbaud do “Eu é um outro”. A imagem-afecção, sendo um close e carregando o excerto “afecção”, pode erroneamente ligar-se à ideia de que, necessariamente, se tratará de um rosto humano. Dialogando com a noção de *rostificação* já comentada por Deleuze em Mil Platôs, ao lado de Guattari, qualquer objeto pode ser um rosto, pois é pelo delineado do objeto, que retém luminosidade e permite reflexão, que encontramos o rosto. O rosto, para Deleuze, é todo. O close é o rosto. É quando não se tem um referencial espacial que a imagem-afecção se produz, trazendo esse rosto qualquer em um devir.

O rosto é essa placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais que o resto do corpo mantém comumente escondidos. E cada vez que descobrimos esses dois polos em algo - superfície refletora e micromovimentos intensivos - podemos afirmar: esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi “encarada”, ou melhor, “rostizada”, e por sua vez nos fixa, nos olha... mesmo se ela não se parece com um rosto (Deleuze, 2018, p. 142).

O afeto é a entidade, isto é, a Potência ou a Qualidade. É um exprimido: o afeto não existe independentemente de algo que o exprima, embora dele se distinga inteiramente. O que ele exprime é um rosto ou um equivalente de rosto [...]. A imagem-afecção é, a seu modo, abstraída das coordenadas espaçotemporais que a reportariam a um estado de coisas, e abstrai o rosto da pessoa a qual pertence no estado de coisas (Deleuze, 2018, p. 155).

Na imagem-ação, o que temos é a relação entre dois polos: os meios e comportamentos, em que há uma atualização das potências através de um meio (um espaço-tempo) gerando assim ações capazes de transformar uma situação, dando-as forças - um personagem age, por conta de tais forças, assim respondendo, com uma ação, a situação que se é apresentada, gerando uma nova situação; funcionando como uma espécie de fórmula: situação leva à ação que transforma a situação, gerando uma nova situação e assim sucessivamente. Deleuze propõe como fórmula SAS’.

Se existe uma tentativa de choque no pensamento ainda no primeiro cinema, que buscava fazer com que o ser viesse a pensar, Deleuze é firme em dizer que esta é uma ideia boba:

Todos sabem que, se uma arte impusesse necessariamente o choque ou a vibração, o mundo teria mudado há muito tempo, e há muito tempo os homens pensariam. Por isso esta pretensão do cinema, pelo menos nos seus grandes pioneiros, hoje em dia faz sorrir (Deleuze, 2007, p. 190).

IMAGEM-TEMPO

No pré-guerra, existia uma certa racionalidade na maneira de se cortar os longas, mas isso mudou e agora as imagens não se encadeiam em um circuito de cortes racionais, fazendo do cinema um reflexo direto da situação violenta vindoura dos acontecimentos políticos e históricos da época. Há um deslocamento na exposição de ideias de Deleuze, partindo da crise da imagem-ação, e direcionando para essa ascensão de situações óticas e sonoras da imagem-tempo. Rancière chega a versar sobre o desencadeamento de uma imagem à outra, comentando acerca de Deleuze, e exemplificando a oposição do cinema clássico utilizando-se de dois conhecidos diretores, Roberto Rossellini, tido pelo autor como “inventor de um cinema do imprevisto”, e Orson Welles, que trabalhou de forma extremamente consciente a profundidade de campo e que se opõe à tradição da montagem narrativa.

Com o neorrealismo italiano, o movimento cinematográfico ganha sua renovação em nível temático, de linguagem, das preocupações sociais e das relações entre filme-público (Bernardet, 2006, p. 94), substituindo o cinema de ação por um cinema de vidência, também chamado de cinema moderno. Passa-se da pergunta sobre o encadeamento de imagens, o que há por *trás* da imagem, para o que há *na* imagem. É através da análise de *Cidadão Kane* (Estados Unidos, RKO Radio Pictures, 1941), de Orson Welles, que Deleuze concebe a total transição entre cinema movimento para cinema do tempo¹⁷, sendo esse o exemplo de primeiro filme em que os “caracteres paradoxais de um tempo não cronológico (Deleuze, 2007, p. 122-123).

Como Eisenstein costumava repetir, é preciso que a montagem proceda por alternância, conflitos, resoluções, ressonâncias, em suma, por toda uma atividade de seleção e de coordenação, para dar tanto ao tempo sua verdadeira dimensão, quanto ao todo sua consistência. [...] a montagem tem a propriedade de “tornar o presente passado”, de transformar nosso presente instável e incerto em um “passado claro, estável e descritível, em suma, de *realizar o tempo* (Deleuze, 2007, p. 48-49, grifo nosso).

Há uma perda do protagonismo da montagem em prol do plano sequencial, aquele que comportam em si uma duração de maior tempo. Nele, é possível trabalhar a narração de um maior número de acontecimentos. Machado (2009) afirma que há na imagem-tempo, quando em comparação com a imagem-movimento, uma correspondência maior às concepções de Deleuze acerca do pensamento e que, em termos de expressão, consegue ainda ser superior para exprimir o pensamento da

¹⁷ “Welles parece-me o primeiro a construir uma imagem-Tempo direta, uma imagem-Tempo que não resulta mais simplesmente do movimento” (Deleuze, 2013, p. 69).

diferença. Se com a imagem-movimento que temos é o ambiente do mundo material sendo exposto, na imagem tempo o que se dá é são os processos mentais.

Na perspectiva de Bazin, comentada por Deleuze, o neorrealismo italiano visava o real, ao invés de continuar a representá-lo ou reproduzi-lo. Esse real, com sua ambiguidade, estaria a ser decifrado e é através do plano-sequência que seria possível substituir a montagem que, em sua essência, tendia apenas à representação.

Para o homem do Renascimento, a *perspectiva artificialis* significou o descobrimento de um sistema de representação “objetivo”, “científico” e, portanto, absolutamente “fiel” ao espaço real visto pelo homem; mas [...] o que eles conquistavam era um espaço fictício, fruto da positividade científica e das reformas político-sociais em andamento nas imediações do século XV (Machado, 2015, p. 75).

Somente com a imagem-tempo o autômato é libertado da passividade citada previamente, e passa a quebrar a estrutura mecanicista, tendo a mente sido liberta do clichê, sendo capaz - e, de certa forma, obrigada - a pensar as imagens que se apresentam aqui de forma impensável. “[...] a informação do plano, determinante para a inteligibilidade da narrativa, é o motivo do enquadramento, é o que estabelece a relação de praticidade da imagem” (Lima, 2010, p. 124). O cinema da imagem-tempo conceitualizado pelo filósofo é o do duplo autômato, que toma conceitos spinozanos e janetianos, autômato espiritual e autômato psicológico respectivamente, misturando-os para chegar uma nova ideia - ato deveras comum na concepção de conceitos de Deleuze.

[...] com o início do cinema moderno, a percepção não se prolonga mais em ação, mas se relaciona diretamente com o pensamento, possibilitando a substituição do cinema de ação por um cinema de voyance, de vidência. O cinema moderno dá uma visão pura ou superior, eleva a faculdade de ver ao limite, possibilita um exercício transcendente da faculdade de sentir capaz de suspender o reconhecimento sensório-motor e proporcionar um conhecimento e uma ação revolucionários, pela revelação de alguma coisa de intolerável, de insuportável (Machado, 2009, p. 321).

Existem, para Bergson, duas formas de memória, as quais ele define como: (i) constituída por repetições motoras, que está a se relacionar com a ação no presente; (ii) relacionada com a imaginação, é uma produção de imagens que reconstituem um determinado momento único do passado - busca-se no passado e, então imagina-se, coloca-se em imagem que vem a se atualizar, o simples ato de *imaginar* não constitui o *lembrar*. É através da percepção que a lembrança vem a se dar no presente:

A verdade é que, se uma percepção evoca uma lembrança, é para que as circunstâncias que precederam e acompanharam a situação passada e seguiram-se a ela lancem alguma luz sobre a situação atual e mostrem como

sair dela. São possíveis milhares de evocações de lembranças por semelhança, mas a lembrança que tende a reaparecer é aquela que se parece com a percepção por um certo aspecto particular, aquele que pode esclarecer e dirigir o ato em preparação (Bergson, 2019, p. 62).

A imagem-lembrança é, então, estabelecida. Ela se volta para uma espécie de sonhar, onde há uma abstração do presente¹⁸. Destarte, se produz a imagem-lembrança quando se volta do presente para o passado, em uma região determinada. O autor, porém, afirma que o passado não está a depender do cérebro, ou seja, da matéria, para se conservar, conservando-se em si próprio, em uma duração que é própria. Existe, para o autor, o que se estabelece como *lembrança pura*, de natureza virtual, sendo esse um passado que não se faz em imagens. A imagem-lembrança vem a ser uma atualização, uma imagem tida como “atual”, da lembrança pura que não perde sua natureza virtual, assim possibilitando um reconhecimento da imagem como passado sem torná-la uma imagem do presente - de forma resumida, a imagem-lembrança é uma representação do passado, marcado em si pela lembrança pura¹⁹. A diferença existente entre lembrança pura e imagem-lembrança está em sua natureza, sendo então virtual ou atual.

O equivalente cinematográfico da imagem-lembrança, como bem propõe Deleuze, é o *flashback*, procedimento que “consiste em apresentar a narrativa em uma ordem que não é a da história” (Aumont, Marie, 2003, p. 131), um desvio temporal que nos traz uma imagem do passado após eventos que estão a acontecer no estado presente²⁰.

Em oposição à noção propositiva do “Eu=Eu”, da verdade unificante, o que temos na potência do falso é o “Eu é um outro”. É justamente esta busca pela diferença, característica imanente do cinema moderno, que o transforma na arte da falsificação, onde seus personagens são falsários, videntes - e como não lembrarmos de outro grande longa de Orson Welles, *Verdades e mentiras* que bem representa esta ideia. Há uma distinção então, feita por Deleuze, de dois regimes de cinema: o orgânico e o cristalino. No cinema tido como orgânico, das descrições²¹ orgânicas, há uma continuidade do real

¹⁸ “Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (Bergson, 1990, p. 63 - 64).

¹⁹ “A lembrança atualizada em imagem difere assim profundamente dessa lembrança pura. A imagem é um estado presente, e só pode participar do passado através da lembrança da qual ela saiu” (Bergson, 1990, p. 115 - 116).

²⁰ Tanto Deleuze quanto Aumont e Marie vêm a concordar que o flashback nada mais é que um recurso banal que existe para que a narração progrida de forma convencional.

²¹ O uso do termo descrição, como bem apontado por Vasconcellos, é utilizado para poder ir além da narrativa clássica utilizada no primeiro cinema, e toma como inspiração as técnicas literárias do *nouveau roman*, movimento literário francês dos anos 1950. “Descrever é o avesso de narrar. O escritor deixa de ser um narrador, um construtor de personagens com perfis psicológicos definidos, como no romance

onde as relações respeitam uma causalidade lógica, mesmo que ainda inclua situações tidas como irreais ou, ainda, situações de lembranças (imagens-lembrança) e sonhos (imagem-sonho) - havendo uma separação sem margem para dúvidas do que se passa nesse cenário imaginário e do que se passa no real. É então no regime cristalino que a situação toma uma proporção em que real e imaginário - ou melhor dizendo atual e virtual - tornam-se então indiscerníveis.

É o regime cristalino que desestabiliza o real, fazendo com que o virtual se perca de sua atualização, ao mesmo tempo que está a se atualizar. É o passado contraído coexistindo com o presente atualizado do virtual.

[...] o atual está cortado de seus encadeamentos motores, ou o real de suas conexões legais, e o virtual, por sua parte, se exala de suas atualizações, começa a valer por si próprio. Os dois modos de existência reúnem-se agora num circuito em que o real e o imaginário, o atual e o virtual, correm um atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis (Deleuze, 2007, p. 156).

É assim que se dá a imagem-cristal, uma imagem atual que tem uma imagem virtual correspondente cristalizadas uma na outra, fazendo com que a visibilidade e limpidez da imagem atual se torne um circuito junto a invisibilidade e opacidade da imagem virtual. Ambas são distintas, mas, no cristal, se tornam indiscerníveis. É assim que o devir do personagem deixa de tomar uma representação, reunindo tanto o atual quanto seu virtual em um mesmo instante. Tão translúcido quanto o cristal é a teoria nietzschiana da potência artística aqui presente, uma vez que é pela potência do falso, que põe em xeque a verdade, que se tem a criação. E se é possível vermos Nietzsche na teoria deleuziana tão claramente, quando evocamos Orson Welles novamente com seu *Cidadão Kane* e *Verdades e mentiras*, ou até mesmo *A dama de Shangai* (Estados Unidos, Mercury Productions, 1948)²², podemos ver no diretor o que Deleuze diz ser um nietzschianismo. Para os três, a verdade não pode ser de fato determinada, uma vez que não é da ordem do pensamento; a verdade é dependente do sentido e do valor a ela dado. O que Welles faz é, assim como Deleuze,

criticar uma imagem dogmática do pensamento, um pensamento que se volta naturalmente para a verdade por conter formalmente o verdadeiro – já que pensar seria o exercício de uma faculdade – o cineasta prepara o pensamento para um salto súbito em direção à crítica da verdade como ideal, em direção a uma Filosofia Intempestiva (Tavares, 2011, p. 4).

balzaquiano. Em seu lugar passam a aparecer descrições minuciosas, com a precisão de uma câmera cinematográfica” (Vasconcellos, 2006, p. 142).

²² Temos neste longa uma imagem-cristal que beira a perfeição, quando a indiscernibilidade encontra um ápice visual nos reflexos espelhados dos dois personagens que, antes de matar um ao outro, precisam recuperar sua atualidade quebrando todos os espelhos presentes no espaço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem-tempo é uma imagem que revela o tempo, o tempo que atravessa os corpos ao mesmo tempo que é a imagem do tempo em que os corpos estão / vivem. A imagem-cristal é a imagem que cria este circuito entre o atual e virtual, tornando-os indistinguíveis, sendo este atual um tempo objetivo enquanto o virtual seria o tempo subjetivo, a interioridade do tempo. É pela liberação da potência do falso, pela abolição do regime da verdade, que a imagem-cristal se dá. A potência do falso é então este estado de ser das imagens, é o próprio devir criador, capaz de conceber novas formas de pensamento, que o liberta de uma narrativa datada e estática que se dá por raccords organizados por pura reprodução, uma narração mimética; é a potência do falso que não se fecha em uma vontade de verdade. É através desta ideia que Deleuze encontra um cinema potente, que nos coloca em confronto com o pensamento, tida como uma paixão pelo autor. O cinema é, então, o contato possível com signos que nos vincula tanto com o confronto com o pensar, quanto com aquilo que nos faz sentir.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- BARRETO, Marcio. **Cinema e ciência, natureza e cultura**. INTERthesis, v.14, n.2, p.19-38, 2017.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERGSON, Henri. **Memória e vida**. 3 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- COSTA, Silvano João da. Bergson-Deleuze nos conceitos de cinema. In **Deleuze vai ao cinema**. (Orgs) MOSTAFA, Solange Puntel; NOVA CRUZ, Denise Viuniski da. Campinas: Ed. Alínea, 2010.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 - A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs 2**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DRIGO, Maria Ogécia. **Imagem cinematográfica e pensamento: imagem-afeção na confluência das teorias de Peirce e Deleuze**. Revista Famecos, v. 25, n. 2, p. 1-19, 2018.

FREITAS, N. de. **O velho e o novo: tensão entre experimentação artística no cinema de Eisenstein e as demandas ideológicas soviéticas**. Artcultura, v. 13 n. 22, p. 25-40. 2011.

GALLO, Sílvio. **Algumas notas em torno da pergunta: “o que pode a imagem?”**. Revista Digital do LAV, p. 16-25, v. 9, n. 1, 2016.

ISAACS, Bruce. **Film Cool: Towards a New Film Aesthetic. A thesis submitted in fulfillment of the degree of Doctor of Philosophy**. University of Sydney. 2006.

LIMA, Marília Xavier de. **Neurocinemática: Estudos de percepção no cinema clássico e no cinema realista**. Cambiassu. Ano XIX, n 7, 2010.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: uma teoria da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

TAVARES, Marcela Botelho. **Filosofake: a filosofia, o cinema e a potência do falso**. Imagofagia, n. 3, p. 1-14, 2011.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2006.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7 ed. Campinas: Papirus 2012.

VIEGAS, Susana. **Deleuze, Imagens em Movimentos e Imagens-Atração**. Atas do V Encontro Anual da AIM, p. 104-113, 2016.

É assim, na última década também com Takumã, que um desdobramento do cinema de realização indígena toma forma: os filmes feitos nas cidades, ou em última instância, em aldeias não indígenas. Alguns exemplos são os curtas-metragens *Troca de Olhares* (Ernesto de Carvalho, Zezinho Yube e Wewito Piyãko, 2009, 5'), que se passa na comunidade do Pereirão, no Rio Janeiro, e *Nova Iorque, mais uma cidade* (Patrícia Ferreira Pará Yxapy, 2019, 18'), que relata a experiência da cineasta ao visitar o Museu Americano de História Natural. Falo não só de aldeias não indígenas pois os cineastas conotam, ou até mesmo afirmam — como no caso de Takumã —, o caráter que as cidades têm em suas perspectivas, mas porque é importante demarcá-las e situar o que é contexto do quê. Em outras palavras, é fundamental inverter a posição dos sujeitos, do choque cultural e dos sinônimos provenientes do contato antropológico — como isso se chama na sua cultura? — tão comuns na história da etnografia e do filme etnográfico (Gallois, 1995).

Vindo da aldeia de Ipatse no Alto Xingu, sudoeste do Parque Indígena do Xingu, Takumã é um dos mais importantes cineastas indígenas no Brasil, não só por sua produtividade e tempo de estrada, 17 anos — metade ao lado do Coletivo Kuikuro de Cinema —, por possuir fortuna crítica, mas também pela agitação, ou melhor, organização indígena — refiro-me ao 1º Festival de Cinema e Cultura Indígena, realizado em 2022 em Brasília e no Parque Indígena do Xingu —. Recentemente, ele também venceu as categorias de melhor curta-metragem documentário no 22º Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, com *Território pequi* (2021), e de prêmio do público de melhor curta-metragem na 12ª Mostra Ecofalante de Cinema, com *A febre da mata* (2023).

Analisar dois de seus filmes com o propósito antropológico e a temática de aldeias não indígenas, os curtas-metragens *Karioka* (2014, 19'), realizado como trabalho de conclusão de curso na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, no Rio Janeiro, e *Ete Londres: Londres como uma aldeia* (2017, 20'), realizado como projeto de residência artística no *People's Palace Projects* através do programa *Culture Brasil Connection*, promovido pelo Ministério da Cultura do Brasil e pela FUNARTE em parceria com o *British Council Transform*, em Londres, vem da pretensão de pensar a forma e as consequências desse desdobramento etnográfico.

No primeiro, enquanto acompanhamos as idas e vindas de Takumã com a câmera na mão, sua esposa, Kisuagu Regina, e seus filhos Rebeca Kaitsu, Ahuseti Larissa e Mayupi Bernardo, pelas ruas e parques do Rio do Janeiro, outra parte de sua família, Tapualo (mãe), Sagigua (pai), Kaha e Marrayury Jair (irmão), Kotihi (irmã) e Kayany Jony (cunhado), conversam sobre as impressões que têm da cidade a partir de viagens, imagens e reportagens jornalísticas, passando por temas como paisagem, violência,

história e cultura¹. No segundo, com o conteúdo já pré-estabelecido pelo *People's Palace Projects*, a metrópole enquanto aldeia, e o estilo de reportagem, o tema volta a se repetir, mas desta vez com os comentários do próprio cineasta que, por sua vez, divide o curta em seis subtemas: a dança, a peleja — esporte e combate corporal —, a luta pela comunidade e pelo território, liderança comunitária, curas e curandeiros.

Desta forma, analisaremos como ocorre, concomitantemente, o choque cultural e a invenção de aldeias não-indígenas por Takumã e por seus parentes, sendo invenção uma forma universal, com diferentes estilos, de criar-se e obviar-se enquanto pertencente a uma cultura e tradição, enquanto a cultura é aquilo que primeiramente essencializa, naturaliza e distingue esquemas sociais mas, ao mesmo tempo, incentiva por estes moldes mesmos a atualização de si e de outros esquemas através da criatividade: a invenção. Isto é, com cultura e invenção como ideias co-dependentes de devir (Wagner, 2020), o que implica dizer que veremos a inteligibilidade de essências como experiência antropológica e estética do cineasta e de seus personagens, dando a ver uma “antropologia reversa”.

Assim, penso que a proposta destes filmes sugere um rico contraste entre as ideias de cultura e o seu trânsito, uma vez que a primeira se associa ao território e ao local, e a origem da segunda remonta ao latim *transitus*, *transitare* (a passagem de um estado, de um lugar, de uma forma a outra²), de modo que podem trazer à tona outra perspectiva à discussão cultural do & no cinema de realização indígena. Ouso dizer também levar adiante muito do que já foi dito sobre registrar, preservar, guardar, salvar as culturas indígenas³, e também sobre o “contato [e as] interações” em intercâmbios interétnicos (Gallois, 1995). Afinal, se estamos mesmo falando há tempos de indigenizar o cinema, no sentido original de Marshall Sahlins de indigenizar a modernidade⁴, é bastante pertinente apontar as contradições culturais nesses tempos, nestes filmes.

¹ Pela presença de Bernardo e dos depoimentos de Regina, sabemos que este trecho foi filmado depois de sua ida ao Rio, com o próprio Takumã filmando a família. Contudo, a montagem do filme sugere que essa passagem se dá de forma paralela à viagem.

² Ver: **Oxford Latin Dictionary**. Oxford University Press, Ely House, London W. I: Oxford, 1968, p. 1965.

³ Como é sabido, este é o estopim cinematográfico em dezenas de comunidades indígenas Brasil afora, de modo que é impossível compilar e qualificar dezenas de trabalhos relevantes, além de que desconheço obras que tenham se aprofundado caso a caso nas relações entre cultura, memória e cinema realizado por indígenas. Contudo, a obra a seguir pode vir a ser esclarecedora: DUARTE, Daniel Ribeiro; TORRES, Júnia; ROMERO, Roberto (Orgs.). **Cosmologias da Imagem**: cinemas de realização indígena. Belo Horizonte: Fórumdoc.bh; Filmes de Quintal, 2021.

⁴ Sahlins realiza uma crítica pós-estruturalista ao antagonismo e à dialética entre local e global a favor de uma translocalidade cultural. Ver: SAHLINS, M. D. O Pessimismo Sentimental e a Experiência Etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em vias de extinção (Parte I). In. **Mana**: Estudos de Antropologia Social,

Vejamos, a cultura, como é empregada no cinema de realização indígena, é uma forma de apropriação vocabular e articulação eloquente perante os problemas sociais que envolvem o contato com comunidades externas, geralmente em frentes de resistência e luta políticas, cuja elaboração se trata de um acoplamento do sistema mundial moderno pelos povos indígenas (Fausto, 2011). Ou seja, pretendemos observar também como esta mesma ideia, e um cineasta já acostumado com ela, comportam-se diante de seu outro em uma circunstância harmônica, quando deixa a própria comunidade, seus ritos e a autoetnografia para trás, e põem seus padrões para pensar não mais a salvaguarda, a resistência e inventar diferenças, mas, sim, o que está à sua frente: o estranho com quem, conseqüentemente, busca inventar semelhanças através da antropologia e dessa mesma apropriação vocabular.

Assim, os filmes deslocam-se, de maneira não menos dúbia, da zona de conservadorismo e contestação para a de concórdia, onde a interlocução que o filme proporciona pode flertar com outras formas teóricas de comunicação que capture, justamente, esse trânsito que comentei acima. Dentre elas, na associação, no sentido sociotécnico latouriano⁵, é possível entendê-los como mediadores, híbridos que derivam essências, que expõem as suas contradições e as assimetrias das dicotomias modernas. Melhor dizendo, na antropologia de Bruno Latour, a ontologia dos híbridos como seres de “cultura” se definem por suas respectivas inter-ações, ou seja, actantes em rede — multicausais — e dela e com ela constantes transformadores (Cardoso; Santaella, 2021).

Sendo assim, abordaremos o contato e as interações sob a perspectiva Kuikuro a fim de entender como essa invenção acontece em seus próprios termos, primeiro em suas técnicas tradicionais e depois no cinema etnográfico. A análise dos dois filmes divide as narrativas em cenários e subtemas, nos quais busca-se medir a invenção definindo a origem e o efeito de cada escolha de Takumã, tanto como cineasta quanto como etnógrafo, bem como das escolhas dos personagens. Isto culminará na exposição da comunicação e na invenção como rede e convivência entre diferentes.

v.3, n.1, p. 41-73, 1997; e para a Parte II Ibidem. In. **Mana: Estudos de Antropologia Social**, v.3, n.2, p. 103-143, 1997.

⁵ De acordo com Latour, o termo “sociotécnico” refere-se à inseparabilidade das dimensões sociais e técnicas na análise de qualquer fenômeno. Este conceito desafia a divisão tradicional entre natureza e sociedade (cultura), argumentando que ambos estão em constante interação e coconstrução, em uma rede sociotécnica complexa que possibilita a interação e mediação dos híbridos, entre humanos e não-humanos. Para o elo entre mediação, tradução e invenção, ver: CARDOSO, Tarcísio de Sá; SANTAELLA, Lúcia. A relevância da mediação no pensamento de Bruno Latour. in: **Dossiê Bruno Latour**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021. pp. 141-177; SANTAELLA, Lucia; CARDOSO, Tarcísio. O desconcertante conceito de mediação técnica em Bruno Latour. **Matrizes**, v. 9, n. 1, jan-jun, 2015, pp. 167-185.

“CULTURA” KUIKURO: CONTATOS E COMUNICAÇÃO

Por volta de 600 pessoas divididas em três aldeias no Alto Xingu, Ipatse, Ahukugi e Lahatuá, na Amazônia Meridional, formam o povo Kuikuro. Do tronco karib e integrantes de um sistema multilíngue e intertribal — Kalapalo, Matipu e Nahukuá —, eles têm a sua própria história sobre o contato com o branco, a quem chamam *Kagaiha*, do tupi *caraíba* (Franchetto, 1992; Meira & Franchetto, 2005). Esse que já foi o tema de diversas *akiñá*, agora também é filme. Mas vamos por partes.

As *akiñá* são relatos, testemunhos e boatos kuikuros que são dados por sua população ao regressar à aldeia, cuja veracidade (*ekúru*) e reverência são proporcionais à antiguidade desse mesmo relato, ou seja, cujo final é ser assimilado pelo “acervo da memória coletiva tradicional” (Franchetto, 1992, p. 341). Entre seus possíveis e variados temas, o *karaihá apakipârâ*, o aparecimento dos brancos, é especial para a nossa investigação e para os próprios Kuikuro, pois sua origem enquanto grupo local (*ótomo*) está diretamente ligada à sua dispersão e fuga de seu território original, a aldeia de *óti*, às margens do rio Buriti, entre o fim do século XVIII e início século XIX (Ibid).

A *akiñá* de aparecimento e contato pode ser dividida em quatro episódios seguindo o crescente apaziguamento do branco, o que nos leva a uma primeira cronologia espacial de perseguição e massacre bandeirante em busca das lideranças karib. Segundo Franchetto (1992, p. 346), a chegada e o comportamento dos brancos causaram medo e receio, de modo que no choque cultural desse contato os Kuikuro os reconheceram, sob sua estrutura mítica, como “*icéke*”, ou *Itseke*, forças sobrenaturais da floresta e “*não-gente*” (*kuréhágâ*), que na cosmologia Kuikuro trazem doenças, morte e que podem até “*comê-los*” (*kuré ege-*).

No segundo episódio, na perspectiva pan-karib, há o surgimento do ponta de lança da reação, Kuirálu, quem roubou uma série de ferramentas e assassinou o bandeirante Paí Pero; bem próximo disso, o terceiro narra o sequestro e aprisionamento das lideranças de *óti*, como são levados pelos brancos e de onde voltam com os raptos amansados, agora interessados na troca mais do que tudo. Para os Kuikuro, isso faz de *suas* lideranças os pacificadores; o último e quarto começa com a personagem de Kálusi, o antropólogo alemão Karl von den Steinen, que inaugura um câmbio mais intenso e determinante, pois além de tudo, troca o seu próprio nome. O episódio termina com o afloramento do contato, das trocas de bens e das epidemias em viagens às aldeias Bakairi, os Kurâ, também karib, ao sul do Alto Xingu. “As ‘coisas’ dos *caraíba* são assim representadas nas *akiñá* por três perspectivas: num primeiro momento são ‘roubadas’, depois objeto de trocas, enfim associadas claramente às doenças” (Franchetto, 1992, p. 345).

Carlos Fausto (2011), antropólogo do Museu Nacional, conta como a noção de perda e preservação da cultura e da tradição integra fortemente a *akiñá* de contato e seus desdobramentos nos dias de hoje. Mas se queremos entender porque o tratamento desta cultura nos curtas de Takumã é distinto de outros filmes de realização indígena, precisamos saber o que ela é. De acordo com Manuela Carneiro da Cunha (2009), a ideia de cultura comum à Antropologia, e que hoje é utilizada pelos povos indígenas no Brasil, surgiu na Alemanha setecentista ao modo de uma qualidade original, a qual determinado povo, coletiva, endógena e distintamente seria proprietário. Contudo, quando esta é apropriada por outro universo de discurso, dos povos indígenas, por exemplo, trata-se de uma “cultura” (com aspas), isto é, a metarreflexão cultural de uma comunidade na reação a um sistema interétnico, que é sempre dependente das formas de relações sociais entre as duas ou mais perspectivas envolvidas. Isso significa que não é a cultura a categoria capaz de definir os Kuikuro para si mesmos, senão somente para os outros, mas a negociação entre uma forma e outra sempre acontece. E nesse sentido, para Wagner e Cunha (2020; 2009), a negociação que resulta na performatividade da “cultura” nada mais é do que a invenção de si mesmo diante e de acordo com o outro.

Quando o chefe Kuikuro Afukaká e Carlos Fausto se encontraram nos Estados Unidos em 2000, após a visita do chefe aos cassinos do povo americano Pequot, o antropólogo foi solicitado a ajudar em uma preservação diferente, entre o modelo Kuikuro (*ügühütu*, “modos de ser”, cuja “produtividade da categoria [...] seria, assim, fruto da objetificação de ‘diferenças culturais’ de longa negociação interétnica”) e a “cultura”, esta vista tanto nos Pequot como nos vizinhos Bakairi, a fim de evitar uma modernização antes que toda a tradição se perdesse. Ou seja, antes que fosse impossível detectar o cerne do que faz seu “modo de ser” e antes dele não poder mais ser recriado (Carlos Fausto, 2011, p. 197).

É neste contexto, juntamente da primeira oficina de formação indígena do VNA em Ipatse e do projeto Documenta Kuikuro do Museu Nacional, que surgem em 2002 a Associação Kuikuro do Alto Xingu e o Coletivo Kuikuro de Cinema. Isso significa que o trabalho de Takumã está intrinsecamente ligado à história do contato, assim como à história da *ügühütu*, logo, do choque cultural. Veremos com os filmes, entretanto, como a ação inventiva do cineasta faz surgir também sua ligação particular com a “cultura” através da *akiñá*, na miríade de um cinema que é considerado máquina “de produzir culturas com aspas”⁶.

⁶ Aspas de Ruben Caixeta de Queiroz no I Seminário Cinema, estética e Política, organizado pelo grupo Poéticas da Experiência, na UFMG, entre 12 e 15 de abril de 2011.

A formação cinematográfica que Takumã recebeu do VNA foi documental e em cinema direto: câmera na mão, som direto, encenação, diálogo entre cineasta e personagens, depoimento com contação de histórias e mitos, momentos onde “nada” acontece, enfim, uma metodologia baseada nos próprios princípios de Jean Rouch para o cinema-verdade⁷. Logo, influenciado por um cinema único entre os modelos etnográficos elaborados nos anos 1950, cuja proposta intersubjetiva, de ora emular seus personagens e ora conferir-lhes potência, representava grande avanço à antropologia visual e à antropologia como um todo, era extremamente pós-moderna pelo trabalho de invenção de povos e na forma sensível do contato etnográfico (Margel, 2017).

Em *Le film ethnographique*, Rouch conta com certa ironia que a 2ª Assembleia Geral da Comissão Francesa do Filme Etnográfico, em 1952, constatou que “pode-se dizer que um filme é etnográfico quando ele combina o rigor da investigação científica com a arte da narrativa cinematográfica” (Rouch, 2015, p. 67), o que ainda hoje é incerto atribuir ao trabalho do francês e, certamente, a Takumã. Obras como a de Rouch deram um passo além da obra de David e Judith MacDougall, do trio americano Tim Asch, Robert Gardner e John Marshall, assim como de Margaret Mead e Gregory Bateson, por exemplo. Isso foi possível, entre outras razões, pela progressão tecnológica dos aparelhos de captação de áudio e da bitola 16mm, que deu impulso para esse gênero deixar de vez o âmbito do cinema amador ou de laboratório, mas principalmente, pela apresentação das contradições da mentalidade eurocêntrica quanto à cultura através da fabulação dos personagens, de invenção da tradição (Margel, 2017).

À vista disso, temos que levar em conta o fato de que a cultura Ocidental é, aos nossos próprios olhos, a cultura do conhecimento, ou da própria cultura (Wagner, 2020). Seu rumo se faz em apreender e aprender culturas — naquele sentido antropológico que apresentei anteriormente —, cuja inclinação à Antropologia, em termos gerais, também não escapa. Contudo, aos olhos de outros, de sua “antropologia reversa”, podemos ser bem diferentes⁸ (Cunha, 2009; Wagner, 2020). Voltando a Takumã e seus filmes fora da aldeia, devemos nos perguntar: se a cultura é o critério principal para o nosso antropólogo, *ügühütu* seria o padrão para uma antropologia Kuikuro? Ou será ainda que a “cultura”, isto é, a modalização e a invenção, acaba deslocando-o para a nossa antropologia, e ainda para uma forma nossa de interlocução?

⁷ Cf. MOREIRA, Samir Gid Rolim de Moura. Tudo e “Nada”, *Pourquoi Pas? Reflexões sobre o estilo cinematográfico entre a antropologia e o surrealismo no cinema do projeto Vídeo Nas Aldeias*. Seminário Nacional Cinema em Perspectiva, 10, 2021, Curitiba, **Anais...** Curitiba: UNESPAR pp. 246-256, 2022.

⁸ Para Davi Kopenawa Yanomami, por exemplo, não somos o povo da cultura, mas, sim, da mercadoria. Já para os melanésios somos o povo da carga (*cargo cult*) (Wagner, 2020). Os exemplos são inúmeros.

A esta altura é preciso impor uma relação entre as contradições e invenções da “cultura” e do cinema enquanto resultado do contato que vemos no cinema de realização indígena, em especial de Takumã, pois além de um fim antropológico ele serve à interlocução, onde os modos de narrar do cinema-verdade confundem-se com os da *akiñá*. Nesse desarranjo de fronteiras, isto implica em levar em conta não só a reversão de papéis do antropólogo e de sua ideia de cultura, que a torna uma categoria, mas também o que significa, para eles, entrar em contato, que tipo de comunicação reside na forma e no desejo de comunicação.

Desde o início deste capítulo nos alinhamos a uma tradição antropológica que favorece lógicas internas indígenas em detrimento às nossas, isto é, trabalhando sobre a sua visão do contato, pondo-nos enquanto contexto de seu texto mítico e cinematográfico. O olhar para a diferença, para aldeias não indígenas, portanto, salvo a cultura, requerem a explicitação de uma forma de contato indígena que se baseie também na invenção, assim como fazem com o cinema-verdade. Por um lado, vimos como esse contato primordial do *karaihá apakipârâ* tinha a forma de um comércio, que não deixa de ser uma comunicação⁹, mas, por outro, não é só a interlocução que buscamos, é a dimensão ontológica e mais profunda de uma comunicação: transcultural, -itiva, -formadora, enfim, inventiva, ou seja, quando a comunicação deixa de ser um bem ou uma coisa a ser roubada, trocada, e considerada infecciosa na história do aparecimento do branco, e ao invés disso, torna-se outro tipo de contágio, algo para misturar-se com ele, seu outro.

Quanto ao tratamento e à concepção indígena da diferença, próximo do perspectivismo ameríndio, Fausto (2011, p. 204)¹⁰ relembra *A sentença fatídica*, em *História de Lince*, onde Lévi-Strauss postula que o mito do não indígena passaria a existir desde o contato, mas como uma estrutura do pensamento anterior ao próprio contato, dada uma ontologia das relações e de “abertura ao outro”, o que torna a cultura com aspas, i.e. a invenção, uma forma mitológica e interna de interlocução.

As ferramentas e os meios de comunicação, como por exemplo a filmadora e o cinema, assim como os objetos de estudo de uma etnografia indígena (os personagens),

⁹ A palavra comunicação, em nosso idioma, também já foi uma tradução da palavra latina *commercium*, mais comumente traduzida como trânsito, transporte, comércio ou relações de troca. Ver: LIESEN, Maurício. Communicatio: communio: koinonia. **Questões Transversais** – Revista de Epistemologias da Comunicação, Porto Alegre, v. 2, n. 4, p. 89–97, 2015.

¹⁰ No extenso e seminal *Etnologia Brasileira* (1999), capítulo de *O que Ler na Ciência Social Brasileira* (1970-1995), Viveiros de Castro traz o mesmo *História do Lince* para argumentar sobre a interculturalidade ser uma versão politicamente eloquente do totemismo.

devem vir no mesmo sentido, indicada por Lévi-Strauss e referenciada por Latour ao abordar os objetos dentro de um esquema sociotécnico simétrico entre natureza e cultura, onde, diante de olhos exóticos, seriam sujeitos ao passo que os sujeitos seriam proporcionalmente seus objetos (Cardoso; Santaella, 2021). Essa forma de relação é o que nos dá espaço para pensar a comunicação com a diferença sob a proposta do choque cultural, como variação do “modo de ser”, a partir de seus códigos culturais, não como normativa, mas sim como base de improvisação. Mas aonde quero chegar com isso? Ao Rio e à Londres, respectivamente.

ALDEIAS NÃO INDÍGENAS

Karioka começa com imagens intercaladas do Rio, de Niterói e de Ipatse, onde já aparecem alguns dos personagens mais velhos em tarefas domésticas e dos mais novos desfrutando de colo e de vento no rosto, o que contrasta as paisagens e as rotinas. Enquanto isso ouvimos Jair, irmão de Takumã, dizer que o conhecido *Kagihütü* é chamado de Rio de Janeiro por seus habitantes. Logo se estabelece o tema do filme: a diferença. Num *raccord*, vemos como ele está ao redor da família, que o escuta atentamente. De maneira bastante jocosa, ele relata seu primeiro banho de mar, que não é possível limpar-se como na água doce e como teve esse descoberta — daí também descobrimos que ele já esteve lá e, na verdade, está tentando confortar os familiares ansiosos com a viagem de Takumã: o sabão que comprou não fazia espuma na água, o que o levou a suspeitar da qualidade da marca até que um amigo o avisasse que as marés vêm carregadas de sal. Jony, cunhado de Takumã, conta a história de Nahu, que não há muito trouxe água do mar para o povo conhecer. Corta e, então, Rebeca, Larissa e Bernardo revezam-se na areia e no mar.

Figura 1 – (da esquerda para a direita)
Marrayury Jair, Kayany Jony e Kotihi conversam sobre o Rio de Janeiro.



Fonte: *Karioka* (2014).

Mais adiante, depois de algumas sequências dos filhos de Takumã pela cidade do Rio de Janeiro e em um apartamento (possivelmente de Carlos Fausto) com outras crianças, a montagem nos leva novamente para as *akiñá* de Jair. Ele diz que a beleza das paisagens cariocas vistas em novelas, a complexidade das favelas e a violência que veem no telejornal ao vivo e a cores é ora legítima ora uma meia verdade, mas que as pessoas são pacíficas. Do lado oposto, a mãe é eloquente em suas inseguranças e a montagem aparenta responder esse receio com uma negativa, mostrando os sorrisos largos das crianças em algum parquinho e no teleférico do Alemão, que funcionou até 2016.

Os últimos seis minutos de filme são dedicados à volta de avião e de carro para a aldeia, onde ainda mais tempo é dedicado às impressões e ao comportamento das crianças, que se animam com a vista do aeroporto e sacodem a cabeça de um lado para o outro a fim de não perder um detalhe sequer da pista. Depois, elas dormem e reveem a paisagem na caminhonete em seu trajeto final, enquanto o sol também vai despertando no horizonte através da janela, e a expectativa de regresso marca uma mudança nos olhos dos viajantes, como se só fizessem lembrar das brincadeiras e canções de apartamento. Enfim, com as casas ao fundo, os parentes que conversavam e temiam em sua ausência, agora recebem todos com abraços apertados.

Ete Londres começa também com uma série de imagens da capital inglesa, como se uma reportagem estivesse sendo aberta ou um filme daqueles clássicos precisasse decupar gradativamente o cenário da história. As ruas londrinas estão cheias de vida e vemos em cortes rápidos a troca da Guarda Real, o famoso *underground* da cidade, vários artistas de rua e alguns espetáculos fechados. Ouvimos pela primeira vez “Ete London: London as a village”, o que virá a se repetir várias vezes ao longo do curta pelos mais diversos personagens. Digo personagens, pois parece ser a intenção de Takumã sugerir que qualquer transeunte tem ao menos um lugar, um ofício, um gozo e um proceder nessa grande e caótica aldeia, por consequência, uma vez em seu filme.

As primeiras falas do filme, aliás, reforçam esta impressão, o lugar incentiva a mistura, e mesmo agindo nele é impossível fugir da condição de observador. Takumã, que fica apenas atrás da câmera no primeiro filme, agora ocupa um lugar de contemplação e de ator, ele afirma: “fiquei sem palavras e extasiado”. Ele nos mostra parques, parques de diversão, estandes de feiras e grandes construções, não só as turísticas, como também viadutos e avenidas, enquanto canções tradicionais Kuikuro compõem a trilha musical. O nome “povo canhoto”, devido à mão esquerda no trânsito, finalmente vem à luz com a graça dos incontáveis erros de tradução e dos epítetos que

fizeram a história dos povos ditos selvagens na antropologia, como se fizesse disso uma paródia e dessa inversão uma alfinetada.

Dentre os núcleos do filme, chama mais atenção aquele das moradias na marina de Poplar, cujos habitantes começaram a viver em seus barcos há mais de 20 anos e aos quais somos introduzidos por um jovem casal, um homem e seu líder, um senhor de meia idade chamado Rod. Ao longo dos depoimentos, entendemos como essa gradual reunião se tornou uma comunidade particular, digna do recorte de uma antropologia urbana, com seus próprios costumes e maneiras. Até mesmo casamento entre os habitantes dali já aconteceu. Desde o princípio, questões econômicas estiveram por trás dessa escolha domiciliar incomum, seu custo de vida é baixo para uma metrópole. São questões econômicas que também vêm interferindo na permanência dessas pessoas; ricos têm comprado e alugado grandes barcos em Poplar sem viver neles, o que tem aumentado o preço para ancorar barcos menores e residenciais.

A articulação e intervenção desse conflito é centralizada na figura veterana de Rod, que para Takumã é análoga à do Cacique¹¹: alguém que conhece tão bem as vidas e histórias da comunidade que pode ser considerado responsável, dono, por elas em um âmbito tanto doméstico quanto fronteiriço. Assim, a especulação imobiliária, a grilagem e a invasão de terras têm uma relação direta para o cineasta, como aponta a passagem da manifestação da comunidade de Poplar.

Figura 2 – Manifestação da comunidade da marina de Poplar.



Fonte: *Ete londres: londres como uma aldeia* (2017).

Jeniffer Davidson, especialista na técnica de cura *tapping*, é uma personagem que vem reforçar as pontes construídas. Como os pajés Kuikuro que Takumã nos relembra a partir de seu relato — insinuando uma rara e dispersa sabedoria na cidade —, ela vive

¹¹ Takumã parece utilizar a palavra *oto*, que na língua karib designa o chefe de uma determinada categoria (praça, aldeia, casa, roça, festa etc) (Meira; Franchetto, 2005).

de um ofício de cura e de eventual contato com mortos que ajudam a curar. Sobre os casamentos indianos que uma outra personagem comenta em entrevista, também temos uma diferença que pode ser espelhada: no Alto Xingu, ao contrário da noiva se mudar para o lar do noivo e de sua família, é o noivo quem vai para o lar do sogro, auxiliando-o na pesca, na roça e em outros trabalhos.

Três outras personagens, Somita Basak, Helene Lessage e Manuela Benini, representam a dança em Londres, um tipo cuja simbologia estivesse a par das expectativas do cineasta ao menos, isto é, as danças indianas de Bengali. Manuela explica brevemente sobre a relação dos gestos coreográficos com as deidades indianas na dança Kathak, como eles buscam emulá-los. Isso é o suficiente para Takumã, em diferentes instâncias, diferenciá-los e associá-los às coreografias festivas alto xinguanas que imitam os animais, como a dança do papagaio, do tatu, do peixe e do urubu.

Nos mesmos moldes, o subtema do rúgbi aparece como uma forma não indígena de lutar, com regras, é claro, onde os uniformes fazem a vez das pinturas de onça, que servem para intimidar os adversários na aldeia, de modo que, tanto na peleja Kuikuro quanto na não indígena, a força e o enfrentamento são essenciais, mas não necessariamente violentos, como se tivessem como alvo vencer a dignidade e as plenas condições de cada participante. Pelo contrário, buscam um tipo específico de convivência e harmonia que se fortaleça nas diferenças em campo e na arquibancada.

Se estendemos o comentário inicial do filme — sobre Londres ser misturada, “tão caótica e divertida”, como se diz no curta — até o seu encerramento, ao redor de uma mesa farta e depois às margens de um canal, com uma multidão assistindo a um amador mas apaixonado trompetista, algumas de suas aspas nos vêm à mente, por exemplo: “Uma das coisas que mais gosto é ir aos barcos das outras pessoas, tomar um chá, conversar sobre coisas, apenas ser humanos juntos”, como afirma um homem de Poplar. O divertimento está em encontrar-se com o outro, um a parte por diferenças sociais em tribos urbanas, mas também com outro que possui diferenças radicais, como é com Takumã em um envolvimento tão feliz quanto.

Assim, inicialmente podemos destacar dois pontos, primeiro o caráter da antropologia reversa de Takumã e, segundo a maneira com que ela é afetada pela introjeção da “cultura” em um sentido ambivalente, isto é, tanto como invenção de si a partir de critérios antropológicos eurocêntricos que estabelecem uma similaridade com o outro, quanto uma similaridade que, posteriormente, devolve diferenças menores. Como comentamos anteriormente, a “cultura” é uma metarreflexão, mas que agora passa a ser também metalinguagem de antropologia e contato. Nos filmes, o choque

cultural toma a forma de comparações através de um olhar sistêmico das relações, interações e funções sociais, que chega quase ao grau de traduções, suficientes para a convivência e o andamento da narrativa. O que não nos é permitido esquecer é que esse processo todo, ambigualmente, nunca deixa de marcar uma diferença *a priori*, e que, conseqüentemente, devemos lançar mão do fato que esse sistema é interpretado e baseado na própria diferença, e não apesar dela.

Isso significa que não só traduções e remanejamentos nesse sistema ocorram com fins comunicacionais (Cardoso; Santaella, 2021), como foi visto no caso dos nomes e das coisas, bem como das formas de convivência que se aproximam e se afastam de uma aldeia Kuikuro, mas também que traduções de si e de suas associações, no sentido latouriano, se combinam às consequências inventivas, ou criativas, da antropologia no antropólogo, de acordo com Wagner (2020). Para o autor, o processo antropológico consiste em tornar o estranho mais familiar e o familiar mais estranho, o que acarreta na experiência e na observação de dois mundos ou mais.

Definitivamente, esta instância não é intercultural, mas, sim, transcultural, cujo contato e interação são transformadores e rompem a barreira das coisas que são apropriadas. Tomemos o exemplo de Sagigua com o pequeno Bernardo em *Karioka*: ao voltar para casa, a criança parece, além de deslocada, não entender como saiu e voltou para lá. Seu avô a pergunta: “O que você viu? Um espírito?”; um questionamento sobre *ügühütu* e “cultura” que deixa e é deixado no ar quando o menino não responde e lembramos que, às vezes, como neste caso, espíritos e brancos ainda são chamados pelo mesmo nome ambíguo, *Itseke*. O espanto no rosto de Bernardo abre margem para imaginá-lo como choque aos espíritos, à diferença, que não mais se diferem entre aqueles da aldeia indígena e aqueles da aldeia não indígena. Ele próprio, assim como Takumã, é a diferença se recriando por causa do trânsito.

Figura 3 — Reencontro de Sagigua Kuikuro e Mayupi Bernardo.



Fonte: Karioka (2014).

Essa pergunta não é gratuita, ela vem como provocação do mesmo “modo de vida” que faz a conversa dos familiares de Takumã se desenrolar, mais especificamente da narração de seu irmão Jair. O que vemos ali é, segundo Ellen Basso (1985), mais do que a troca de informações, é a forma específica alto xinguana vista entre os Kuikuro e os Kalapalo, cuja narração, com consideráveis repetições — “você não pode se banhar na água do mar” —, requer os comentários de um respondedor, o *tüitsoho*, nesse caso a mãe, Tapualo, e a irmã Kotihi. Delas ouvimos expletivos, como “mm”, que incentivam a continuação da narrativa. Mas o que quero dizer com isso? Que por trás da conversa que marca o choque cultural e a “cultura” Kuikuro, está uma diferença maior, de modo que esses filmes são uma interlocução preocupada em comunicar diferenças no trânsito e de maneira simétrica. Por um lado, a invenção das aldeias indígenas acompanha a invenção das aldeias não indígenas, equilibrando formatos e ideias Kuikuro e de sua alteridade. Pois temos também o documentário como gênero atrelado à história e à verdade, por isso possivelmente ambíguo, com suas entrevistas e depoimentos. Pontuo isso porque em *Ete Londres*, os depoimentos dos personagens, da forma que são conduzidos pelo diretor, podem ser mais do que mera explanação sobre seus contextos, podem ser, em um grau ou outro, também uma tradução, como um espelho das próprias intenções de Takumã quanto a uma rede de convívio. Ou seja, vale-se do documentário como modelo aberto para culturas com e sem aspas do cineasta e de seus personagens, aberto ao vir a ser, ao transitar de uma comunidade (urbana) à outra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das maiores dificuldades para nós que pesquisamos o cinema de realização indígena, sem necessariamente fazer antropologia visual, é estabelecer uma relação eloquente com a Antropologia e competente no trato de nosso objeto, isto é, uma relação que nos lembre sempre que a cultura não é uma ideia universal, e a partir deste fato possamos reconstruir outro universo, considerando as traduções e transformações pelas quais suas ideias passam ao investigá-las. Apesar disso, tal relativismo não é um problema só nosso, pois em qualquer circunstância diante da diferença, a invenção e a tradução parecem inevitáveis, como mostramos com os choques e contatos de Takumã.

Assim, o documentário, como forma de interlocução e reflexão “cultural”, sempre traz à tona problemas comunicacionais e epistemológicos nas antropologias e nas filosofias indígenas que requerem uma solução, em nosso caso, simétrica (Latour, Viveiros de Castro), que vá além da linguagem e chegue, na verdade, na ontologia e nas

relações — podemos dizer, em um desejo de conexão, e já de acordo com R. Wagner, em um impulso de controle da diferença —. Nesse sentido, apesar de tomarmos a perspectiva kuikuro na relação de seus conhecimentos e técnicas com o cinema e a antropologia, um conceito de comunicação kuikuro precisa ser esclarecido e visto nas negociações “culturais”. A comunicação enquanto criatividade que lancei mão a partir da invenção wagneriana e da mediação/tradução latouriana foi, portanto, uma forma rudimentar de abordar a cultura quando ela se torna universal, ou seja, quando trai a si mesma, e de assinalar que nessa traição há aquele mesmo desejo e a transformação.

Logo, o cinema e o documentário não nos servem para pensar ou afirmar a transcendência de seu modo de vida e, portanto, a interculturalidade em seu sentido corrente, mas para compreender maneiras e nuances imanentes da ocorrência da invenção, das relações e das transformações, em seus próprios termos. Se inserirmos, contudo, a tecnologia do cinema em sua rede de relações como mais uma diferença, chegamos em outro lugar dessa sociotécnica capaz de aprofundar a provocação sobre aldeias não indígenas.

Em suma, os dois filmes tematizam a diferença e a convivência de maneira convergente e inseparável. Logo, vale dizer que através da simetria, as semelhanças e acordos que Takumã busca estabelecer transgridem os limites conceituais eurocêtricos de modernidade e tradição, rural e urbano, indígena, carioca e (hiper) branco, bem como redistribuem seus conteúdos em um formato etnográfico em que esses dualismos já foram tão eloquentes. Imaginar uma outra aldeia possível, baseada em conviver com a alteridade, com a diferença, por sua vez rascunha um convívio de envolvimento sensível, para além da troca, que serve de estímulo para mais análises de filmes de realização indígena que levam o trânsito em consideração, que se passam fora das comunidades nativas.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Juliano José. **Cineastas Indígenas, documentário e autoetnografia**: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias. 2015. Tese (Doutorado) Curso de Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas - SP, 2015. pp. 270.

BASSO, Ellen Becker. **A musical view of the universe**: Kalapalo myth and ritual performances. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

CARDOSO, Tarcísio de Sá; SANTAELLA, Lúcia. A relevância da mediação no pensamento de Bruno Latour. in: **Dossiê Bruno Latour**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021. p. 141-177.

CARVALHO, Ana; MORAES, Fabiana; CARELLI, Vincent. A luta do cinema indígena. **Revista Zum** 12, [n.p.], 30 jul. 2017. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-12/entrevistacarelli/>. Acesso em 10 mai. 2023.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

FAUSTO, Carlos. Mil años de transformación: la cultura de la tradición entre los del alto Xingú. In: CHAUMEIL, J. P.; ESPINOSA, O.; CORNEJO, M. (Orgs.). **Por donde hay soplo: estudios amazónicos en los países andinos**. Lima: IFEA-CAAP-PUCP, 2011. (Actes & Mémoires, 29). p. 185-216.

FRANCHETTO, Bruna. O aparecimento dos caraíba: para uma história kuikuro e alto xinguana. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo : Companhia das Letras ; Fapesp ; SMC, 1992. p.339-56.

GALLOIS, Dominique Tilkin. Vídeo e diálogo cultural - experiência do projeto vídeo nas aldeias. **Horizontes Antropológicos**, v. 1, n. 2, p. 49-57, 1995.

MARGEL, Serge. É Preciso Comer o Seu Duplo: Jean Rouch e o cinema antropofágico. In: **Arqueologias do Fantasma (técnica, cinema, etnografia, arquivo)**. PENNA, João Camillo (org.). Tradução de Maurício Chamarelli e Anne Dias. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

MEIRA, Sérgio; FRANCHETTO, Bruna. The Southern Cariban Languages and the Cariban Family. **International Journal of American Linguistics** 71(2), p.127-190, 2005.

ROUCH, Jean. O cinema etnográfico. In: LABAKI, Amir (org.). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

Este capítulo é uma versão revisada e atualizada do trabalho “O ‘hiper-branco’ e o ‘karioka’: tradução e invenção de aldeias não-indígenas nos documentários de Takumã Kuikuro”, apresentado ao GT de Cinema do XII Enpecom, na Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, entre os dias 31 de Outubro e 01 de Novembro de 2023.

Dessa forma, foi realizada uma análise de conteúdo a fim de observar os tipos de pesquisa que recebem visibilidade e as áreas da ciência que recebem espaço nesses sites. O intuito é responder questionamentos, como: Há quanto tempo existem esses sites institucionais voltados para divulgar pesquisas científicas? Existe espaço para as pesquisas ligadas às ciências humanas nessas páginas comprometidas com a divulgação científica? Qual o fluxo de postagem de novas notícias relativas a pesquisas? São publicadas novas pesquisas semanalmente, quinzenalmente ou mensalmente?

COMUNICAÇÃO PÚBLICA

O conceito de Comunicação Pública tem sido debatido por diversos autores no Brasil nos últimos anos e, embora não exista um consenso acerca da definição do termo, ele fundamentalmente versa sobre um processo de informar para a construção de uma cidadania (Brandão, 2012). A autora Maria Helena Weber (2017) aponta que a Comunicação Pública é importante para a qualificação das democracias, isto é, em um estado democrático de direito a Comunicação Pública é necessária e deve ser exercida pelos poderes a fim de exista uma cultura política pautada pela transparência em relação aos debates públicos. Matos (2009, p. 6), por sua vez, observa a Comunicação Pública como “[...] um processo político de interação, no qual prevalecem a expressão, a interpretação e o diálogo construídos em uma esfera pública inclusiva e participativa”.

Apesar das definições distintas, existe uma ideia em comum sobre a Comunicação Pública, compartilhada por estudiosos da área: a premissa de disseminar informações de interesse público, estimulando a reflexão e o debate público. Aqui vale pontuar que toda e qualquer informação referente a instituições, serviços e contas públicas é um direito assegurado ao cidadão (Mainieri, Ribeiro, 2011). Quando a comunicação pública cumpre seu primeiro papel, que é informativo, abre espaço para que exista diálogo e participação recíproca. Dessa forma, podemos compreender que não basta apenas a divulgação das informações das instituições públicas, fazendo-se necessário propiciar uma troca, um debate em torno de assuntos de interesse e relevância pública, entre governo e sociedade (Mainieri, Ribeiro, 2011).

Os principais emissores de comunicação pública são as instituições do estado, no entanto organismos privados também podem fazer comunicação pública por conta da sua participação na sociedade civil ao tratar de temas concernentes ao interesse público, como é o caso de universidades e centros de pesquisa privados, além de organizações não governamentais do terceiro setor e organizações privadas (Silva, 2022). Exemplos disso são campanhas de saúde lançadas por instituições privadas que tratam de temas

com relevância para toda a sociedade, como a campanha do setembro amarelo em prol da saúde mental.

Nesse cenário, as redes sociais são ferramentas importantes para conectar a sociedade às informações de interesse público com mais facilidade, propondo uma relação dialógica entre o sujeito e os receptores. Com as mídias sociais, atualmente, todos são ao mesmo tempo emissores e receptores de conteúdo e informação, o que transformou profundamente as formas de interação social e de consumo de conteúdos midiáticos (Mainieri, Ribeiro, 2011). Assim, as mídias sociais têm o potencial de fomentar a Comunicação Pública. A administração pública tem observado esse fenômeno e busca acompanhar essas mudanças na sociedade ao criar novos veículos de comunicação, como canais de redes sociais e sites institucionais, para promover transparência de suas ações.

É possível identificar no âmbito da administração pública, por exemplo, diversas transformações que envolvem o uso das TIC, tendo em vista o aprimoramento da gestão, tais como o Portal da Transparência, para conhecimento dos gastos do governo federal; o registro de boletins de ocorrência de forma on-line, de responsabilidade das Secretarias de Segurança Pública dos estados; a utilização de “computadores de mão” por parte do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para fins de censo populacional; o sistema Receitanet, da Secretaria da Receita Federal, que permite a entrega da declaração do imposto de renda via *internet* (Araújo, Carniello, 2021).

Em instituições públicas, geralmente a comunicação está diretamente ligada às ações e ao planejamento estratégico da entidade, visto que a eficiência, a eficácia e a prontidão dos serviços que vão ser prestados à população, dependem diretamente desse trabalho comunicacional (Granato, 2013). Portanto, a ação comunicacional nessas instituições precisa ser discutida e ser vista como uma política pública essencial para um bom funcionamento desse órgão, sendo estratégica e não apenas uma ferramenta que divulga as ações institucionais.

As universidades federais do país também seguem esse fluxo de produzir e divulgar conteúdo para a comunidade utilizando as Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC's). Dessa forma, elas utilizam sites e redes sociais para divulgar processos seletivos para ingresso na instituição, seleções de bolsas e auxílios estudantis, notícias ligadas a eventos, editais, além da produção científica dos docentes e estudantes. O intuito é manter um diálogo aberto com a sociedade sobre as atividades da instituição, publicizando o que é desenvolvido pela comunidade acadêmica, o que atende aos

pressupostos da Comunicação Pública e, mais especificamente, à Comunicação Pública da Ciência. Dessa forma, as universidades assumem seu compromisso de manter a sociedade informada sobre as suas atividades, atuando também em prol da educação da comunidade externa acerca de diversos temas, impactando na esfera pública.

COMUNICAÇÃO PÚBLICA DA CIÊNCIA

A ciência e a tecnologia podem ser listadas dentre os temas de interesse público e relevância social para toda a população (Franco, 2013). Em geral, pesquisas de tecnologia e ciência são comuns na rotina das universidades e nos institutos federais no caso do Brasil, sendo desenvolvidas por professores e estudantes. Contudo, em muitos casos, essa produção científica fica limitada aos congressos especializados e à elite acadêmica, não transpondo os limites do universo acadêmico a fim de que seja difundida junto à comunidade externa. Essas iniciativas de pesquisa devem ser devidamente comunicadas para que a população tenha conhecimentos que a qualifiquem a participar de debates concernentes a estas áreas na esfera pública e possa participar na tomada de decisões relacionadas à formulação de políticas públicas ligadas à tecnologia.

Destaque-se que no Brasil os investimentos em ciência e inovação são de origem pública majoritariamente, focados no desenvolvimento de recursos humanos e de pesquisas. Por essa razão, comunicar para a população os resultados desses investimentos é uma forma de *accountability*, isto é, de prestar contas à sociedade sobre essa destinação de verbas públicas. A divulgação sobre a condução dessas pesquisas e seus resultados é uma forma, portanto, de adotar a transparência e a publicidade no uso de recursos financeiros e explicar para as pessoas a importância de investimentos nesse setor para o país.

Nesse sentido, a melhor forma de aproximar a sociedade e a ciência, seria, segundo Fernandes (2011), por meio de uma comunicação científica, que fosse objetiva e acessível a todos. O conceito de divulgação científica no Brasil, nos dias atuais, é definido basicamente como a “[...] utilização de recursos, técnicas, processos e produtos (veículos ou canais) para a veiculação de informações científicas, tecnológicas ou associadas a inovações ao público leigo.” (Bueno, 2009, p.162). A divulgação científica pode ser efetivada por meio de jornais, rádio, televisão, revistas, blogs, redes sociais, livros didáticos, folhetos e até mesmo histórias em quadrinho ou campanhas publicitárias que consigam elucidar a linguagem científica de uma forma que se torne compreensível para as pessoas em geral.

Em um mundo cada vez mais impactado pelo uso de tecnologias, é inegável a importância de informar às pessoas sobre inovações na área da computação, da robótica e da própria saúde pública para que as pessoas possam estar munidas de informações para prevenir doenças, por exemplo. A mesma lógica vale para informações relativas às mudanças climáticas ou ao aquecimento global, temas em voga na mídia atualmente e que exigem uma divulgação científica adequada para serem compreendidos por todos, já que impactam diretamente na vida das pessoas atualmente. Aqui pode-se perceber que a comunicação científica é importante para que as pessoas reflitam sobre os impactos da ciência diante dos problemas sociais que se apresentam no mundo. Em suma, ciência e tecnologia tem consequências comerciais, estratégicas, burocráticas, e na saúde pública, não nas margens, mas no âmago destes componentes essenciais do processo político (Oliveira, 2001).

Massarani (2012) aponta que a comunicação científica no Brasil possui pelo menos dois séculos de existência, sendo que os profissionais que realizam essa comunicação passaram a usar a ciência como uma importante ferramenta para superar problemas sociais e de subdesenvolvimento existentes no país. Vale destacar que a informação científica deve ser comunicada por meio de uma linguagem acessível, pois essa modalidade de informação pura é dificilmente compreensível pelo público leigo. Por isso, existe a necessidade de comunicar a ciência utilizando diversos recursos, tais como notícias em forma de textos e vídeos, por meio de livros, com gráficos e imagens, enfim, tornando as pesquisas mais fáceis de serem compreendidas por todas as pessoas. Embora nem todos os autores considerem os termos divulgação científica e comunicação pública da ciência como sendo a mesma coisa, para esse estudo tratamos eles como sinônimos.

O autor Castelfranchi (2010) enfatiza a importância da comunicação pública da ciência para a educação, a economia e a política de um país, pois essa comunicação contribui para a formação e especialização da força de trabalho, qualifica a opinião pública e atrai os jovens para carreiras na área da ciência. Por isso, ela é fundamental para a formação de uma cultura científica, possibilitando uma alfabetização científica da população que passa a compreender mais sobre o tema, e para a própria manutenção dos financiamentos às pesquisas. O autor ainda aponta que essa comunicação é necessária para legitimar certos tipos de pesquisa e fazer com que elas obtenham apoio político. Oliveira (2001) complementa a ideia ao explicar que prestar contas à sociedade melhora a clareza das pessoas diante de problemas cotidianos, pois muitos deles podem ser explicados ou resolvidos à luz da ciência.

Bezerra (2012) explica quais são os principais emissores de informações relacionadas ao universo científico na nossa sociedade.

Os emissores da comunicação da ciência na sociedade são vários, como os cientistas, as instituições às quais estão vinculados, os educadores, os agentes públicos (dirigentes e comunicadores), os jornalistas e o próprio cidadão, entre outros. Os Institutos Nacionais de Ciência e Tecnologia, entendidos também como agentes públicos, têm como pré-requisito realizar a educação e divulgação científica para a sociedade e colaborar para ampliar o debate sobre as políticas e projetos a serem apoiados para o setor (Bezerra, 2012, p. 71)

Para que o país tenha uma comunicação pública da ciência mais eficaz, é necessário lidar com alguns impasses que permeiam esse universo. O primeiro é a já mencionada ausência de uma cultura científica na sociedade brasileira, que leva à escassez de elementos ou parâmetros para uma avaliação crítica das mensagens emitidas pelos gestores oficiais da C&T. A segunda dificuldade que pode ser citada é a ausência de um treinamento adequado dos profissionais que fazem comunicação científica, pois existem poucos jornalistas especializados na cobertura de C&T no Brasil e os cursos de comunicação social não costumam ter disciplinas e atividades voltadas para preparar os estudantes para atuar nessa área.

Esta falta de treinamento, que leva, como bem explica Lasswell, à incapacidade de discernir, contribui para um terceiro fator prejudicial à comunicação pública de ciência e tecnologia, que é o uso e abuso das fontes oficiais. O culto à objetividade aliada à falta de discernimento e conhecimento sobre determinados temas ligados ao universo científico faz com que as fontes oficiais sejam utilizadas de forma exagerada, trazendo informações que não são contestadas quanto à sua veracidade (Oliveira, 2001). Conforme Oliveira (2001) resume, é necessária a implantação de um trabalho intencional, harmonioso, contínuo e eficaz de comunicação com a mídia e com o público em geral, no âmbito das organizações públicas de C&T, incluindo as universidades, institutos de pesquisa, fundações de amparo, secretarias e ministérios, para poder reverter esse quadro. É sobre duas iniciativas de difusão de pesquisas científicas em universidades públicas que este trabalho pretende investigar.

METODOLOGIA

Este trabalho investigou duas páginas institucionais de universidades públicas, voltadas exclusivamente para divulgar pesquisas científicas das respectivas instituições. Dessa forma, foi realizada uma análise de conteúdo de páginas da Universidade Federal

do Ceará (UFC) e da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB) a fim de observar os tipos de pesquisa que recebem visibilidade e as áreas da ciência que recebem espaço nesses sites. O intuito é responder questionamentos, como: Há quanto tempo existem esses sites institucionais voltados para divulgar pesquisas científicas? Existe espaço para as pesquisas ligadas às ciências humanas nessas páginas comprometidas com a divulgação de pesquisas? Qual o fluxo de postagem de novas notícias relativas a pesquisas? São publicadas novas pesquisas semanalmente, quinzenalmente ou mensalmente? Como são divulgados os conteúdos produzidos sobre ciência nesses sites?

Para responder a essas perguntas, foram organizados os dados com o objetivo de constituir o corpus da pesquisa. “O corpus é o conjunto dos documentos tidos em conta para serem submetidos aos procedimentos analíticos” (Bardin, 1977, p. 96). No caso dessa pesquisa, o material analisado foram os sites dessas duas instituições que publicam matérias de pesquisas científicas. Foi realizada uma leitura flutuante, ou seja, estabelecemos um contato com os dados e buscamos uma primeira percepção das mensagens neles contidas, deixando-nos “invadir por impressões, representações, emoções, conhecimentos e expectativas” (Franco, 2008, p. 52).

Em seguida, foi feita uma nova leitura buscando recorrências sobre os temas das notícias e sobre quais pesquisas científicas se debruçam e observados outros aspectos como a frequência da publicação de novas matérias. Nesse contexto, foram observadas as datas das notícias mais antigas publicadas a fim de notar em qual ano surgiram essas iniciativas e se são recentes. Bardin (1977, p. 114) esclarece que a análise quantitativa se funda na frequência de aparição de certos elementos da mensagem, enquanto a análise qualitativa “[...] recorre a indicadores não frequenciais suscetíveis de permitir inferências; por exemplo, a presença (ou a ausência), pode constituir um índice tanto (ou mais) frutífero que a frequência de aparição”.

Franco (2008) ainda aponta que o método da análise de conteúdo tem como ponto de partida a mensagem, seja ela verbal (oral ou escrita), gestual, silenciosa, figurativa, documental ou diretamente provocada. Por fim, a Análise de Conteúdo foi selecionada como metodologia por ser um método de análise das comunicações que visa obter, por procedimentos sistemáticos de descrição do conteúdo das mensagens, conhecimentos relativos ao emissor da mensagem, ao receptor, ao meio, considerando as condições de produção/recepção das mesmas.

COMUNICAÇÃO PÚBLICA NAS UNIVERSIDADES

As universidades públicas, pela sua origem, têm um compromisso com a transformação social, com a preservação do conhecimento, com a construção de novos saberes, com as artes e a cultura, baseados em valores da democracia, da justiça e da igualdade, que nortearam a sociedade humana. Para que o trabalho dessas instituições seja reconhecido pela sociedade surge a necessidade de promover uma comunicação verdadeiramente pública, que priorize a transparência, divulgando as ações de ensino, pesquisa e extensão, as quais são elementos fundantes do tripé universitário. Belloni (1989, p. 55) defende que "a educação é um serviço ou bem público não só porque recebe recursos públicos, mas principalmente porque seus benefícios (profissionais qualificados, cidadãos conscientes, conhecimento produzido e disseminado) atingem toda a sociedade".

Essas instituições também possuem um potencial importante de informar a população sobre o processo de produção da ciência, combatendo o analfabetismo científico que ainda existe entre as pessoas acerca de variados temas. Para autores como Graça Caldas (2004, p. 31) é necessário desenvolver mudanças culturais profundas no processo de aprendizado da ciência e da tecnologia, nas escolas (do ensino primário ao universitário), nos centros de ciência e na divulgação científica nos meios de comunicação.

A DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA DA AGÊNCIA UFC

O canal voltado para divulgação científica na Universidade Federal do Ceará é a Agência UFC. De acordo com o site, a Agência UFC é um canal de divulgação da produção científica e tecnológica da UFC cujo objetivo é tornar o conhecimento científico disponível a toda a sociedade, auxiliando a instituição a cumprir seu papel como entidade de caráter público. O gerenciamento desta página é de responsabilidade da Coordenadoria de Comunicação e Marketing da universidade e a iniciativa existe desde o ano de 2017.

Um aspecto que merece ser ressaltado é que a Agência UFC permite a reprodução livremente das matérias produzidas em outros blogs, sites e publicações, exigindo como contrapartida somente os devidos créditos sobre a produção do conteúdo. Isso facilita que as matérias sejam conhecidas por um número maior de pessoas, já que podem ser divulgadas em outros canais, como veículos de comunicação da imprensa que contem com maior visibilidade, por exemplo. O site da Agência tem um duplo papel, pois divulga pesquisas científicas diretamente para a sociedade e também para os meios de

comunicação que desejarem se aprofundar em temas concernentes ao desenvolvimento científico.

O projeto também tem uma página denominada “Divulgue sua pesquisa”, que explica os critérios de noticiabilidade que fazem com que os conteúdos sejam apurados e se transforme em matérias. Segundo o site da iniciativa, as matérias da Agência contemplam trabalhos acadêmicos que se encaixem em pelo menos um dos critérios: que tenham sido publicados em revistas especializadas de alta qualidade; que tenham importância para a sociedade como um todo; que tenham forte impacto em uma comunidade específica; que gerem inovação; que façam avançar o conhecimento em áreas importantes da ciência. Dessa forma, os cientistas e professores da instituição são convidados a entrarem em contato para solicitar uma divulgação caso seus projetos atendam esses critérios de noticiabilidade.

No site da Agência UFC, as matérias são publicadas na página central e ficam disponibilizadas em quatro editorias distintas: Saúde; Ciências; Sociedade e Cultura; Tecnologia. Logo, pode-se notar que as notícias versam sobre pesquisas de diversas áreas do conhecimento, tais como arquitetura, comunicação, ciências sociais, computação e meio ambiente.

Pode-se observar que as matérias são compostas basicamente por um texto em formato de reportagem com as informações sobre a pesquisa, os resultados alcançados, falas dos entrevistados e imagens fotográficas. Além disso, elas divulgam o responsável principal pela pesquisa e o respectivo e-mail para que a imprensa possa entrar em contato. Ao considerar que no Brasil existem muitas pessoas sem uma cultura de leitura com frequência, percebe-se que seria interessante explorar mais recursos para fazer com que a população tenha acesso a esses conteúdos, como vídeos e infográficos, que facilitem a compreensão dos temas explorados, já que textos mais densos podem não alcançar pessoas da comunidade externa.

Outra questão é que não foi identificado um fluxo de publicações no site e há meses em que foram publicadas diversas matérias, assim como existem meses em que não foram publicadas nenhuma. Provavelmente esse fato se dá pelo próprio calendário acadêmico da instituição que prevê as férias dos alunos e docentes em determinados meses do ano. Outra explicação para o fato é que as matérias devem ser produzidas de acordo com a chegada de novas sugestões de pauta à equipe de jornalistas e essas pautas devem partir sobretudo dos próprios pesquisadores que as enviam conforme tenham novidades que mereçam ser comunicadas acerca de seus projetos de pesquisa. Essa

ausência de publicação de postagens com constância pode fazer com que as pessoas percam o interesse em acompanhar o site.

DIVULGAÇÃO DA CIÊNCIA NA UFSB

A página “UFSB Ciência” tem matérias que datam desde 2019, provável ano em que começou esta página no site, e que falam sobre as pesquisas desenvolvidas na Universidade Federal do Sul da Bahia. As notícias versam sobre diversos temas, que perpassam áreas bem distintas do conhecimento, como geologia, meio ambiente, educação, comunicação, direito e geografia, por exemplo, o que indica que há espaço na página institucional para matérias que falam sobre diversas áreas do conhecimento. Além de falarem sobre as pesquisas científicas realizadas no campus e os resultados delas, os textos descrevem os possíveis impactos sociais dessas pesquisas para que os leitores entendam o objetivo que deu início a esses estudos.

Algumas dessas matérias falam sobre a produção acadêmica da instituição, divulgando o lançamento de livros e a apresentação de dissertações e teses. É o caso da matéria intitulada “Em livro, pesquisadora analisa o papel da universidade pública em relação à educação em prisões no Brasil”, publicada no dia 4 de outubro de 2023. Outras matérias citam os grupos de pesquisa da universidade, como o texto intitulado “Pesquisadores da UFSB se empenham em descobrir segredos geológicos submersos no Sul da Bahia”, que cita a pesquisa feita pelo grupo de pesquisas em Geologia e Geofísica, que trabalha em parceria com outras instituições, como o ICMBio, o MEC e as universidades federais do Espírito Santo e Pernambuco. O texto ressaltou dessa forma a importância das parcerias institucionais para que sejam desenvolvidos os projetos.

Vale apontar que as matérias são apresentadas por meio de textos e fotografias, não sendo observados a utilização de recursos de audiovisual como vídeos ou áudios que dissertem sobre os temas científicos. Pode-se concluir que a iniciativa oferece um importante espaço para que a comunidade externa conheça as pesquisas realizadas na instituição, porém ainda pode lançar mão de outros recursos para tornar o conteúdo mais convidativo e inclusivo para que pessoas com determinadas deficiências tenham acesso a esses materiais.

Outro aspecto que pode ser observado é que não existe um fluxo rígido relativo às publicações, isto é, existem meses com três matérias sobre pesquisas e ciência e outros meses em que é feita apenas uma notícia ou mesmo nenhuma, caso de janeiro de 2024 que não registrou nenhuma notícia nova no site. Esses aspectos fazem com que a iniciativa da UFSB tenha características e limitações semelhantes à da Agência UFC

embora cada uma delas produza conteúdos diferentes, evidenciando e noticiando as pesquisas produzidas internamente no âmago de cada instituição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme foi visto, a comunicação pública da ciência é essencial para a educação, a economia e a política de um país, pois essa comunicação contribui para a formação e especialização da força de trabalho, qualifica a opinião pública e atrai os jovens para carreiras na área da ciência. Por isso, ela é fundamental para a formação de uma cultura científica, possibilitando uma alfabetização científica da população que passa a compreender mais sobre o tema, e para a própria manutenção dos financiamentos às pesquisas.

Neste trabalho foram observados dois projetos de universidades federais voltados para a divulgação científica: o UFSB Ciência e a Agência UFC. Ambas as iniciativas produzem matérias, com textos e fotos, cujo objetivo é divulgar a produção científica desenvolvida pelos pesquisadores dessas instituições, visto que essas pesquisas têm a capacidade de impactar a sociedade. Ademais, é sabido que a Comunicação Pública promovida pelas instituições públicas, caso das universidades federais, prioriza a transparência em relação às atividades realizadas nas instituições como forma de incentivar a cidadania e o debate público sobre temas como a Ciência.

Nos dois projetos de divulgação científica das universidades, existe espaço para a apresentação de pesquisas de diversas áreas do conhecimento, as quais são divulgadas por meio de matérias com textos e fotos, informações sobre o financiamento das pesquisas, os parceiros para que ela se desenvolva e o responsável por elas. Assim, a sociedade pode compreender inclusive como são necessários aportes humanos e de recursos financeiros para que a ciência evolua.

Por outro lado, foi observado que as páginas poderiam tornar essas divulgações mais atrativas se lançassem mão de outros recursos, como gráficos e vídeos que facilitassem ainda mais o entendimento sobre os temas, os quais muitas vezes são de difícil compreensão pela própria natureza do que falam, que são assuntos pouco debatidos ou até mesmo nunca vistos antes pela população. Outro aspecto a ser considerado é que poderiam ser publicadas matérias com mais constância para que as pessoas acompanhassem esses sites, aguardando a postagem de novas matérias uma vez por mês, por exemplo.

A conclusão é que foram dados nas universidades estudadas grandes passos no sentido de divulgar a ciência produzida internamente, porém com ajustes quanto ao

formato de conteúdo e à periodicidade das publicações essas iniciativas poderiam ganhar ainda mais visibilidade junto à comunidade externa. Dessa forma, o trabalho seria aprimorado para que a ciência fosse mais difundida.

REFERÊNCIAS

Agência UFC. Disponível em: <<https://agencia.ufc.br/>>. Acesso em 23 de abril de 2024.

ARAÚJO DE MELO, S. L.; CARNIELLO, M. F. **A comunicação pública como instrumento de desenvolvimento, democracia e construção de cidadania**: análise das práticas de transparência e acesso à informação no Município de São Luís, MA. *Interações (Campo Grande)*, [S. l.], v. 22, n. 3, p. 819–837, 2021. Disponível em: <https://interacoesucdb.emnuvens.com.br/interacoes/article/view/2945>. Acesso em: 11 abr. 2024.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BELLONI, I. Avaliação da universidade: por uma proposta de avaliação consequente e compromissada política e cientificamente. In: VIEIRA, Sofia Lerche, et al. **A universidade em questão**. São Paulo: Cortez, 1989.

BEZERRA, Vânia Gurgel. **Comunicação pública da ciência: um estudo a partir da experiência dos Institutos Nacionais de Ciência e Tecnologia**. 2012. 146 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2012.

BRANDÃO, Elizabeth Pazito. O Conceito de Comunicação Pública. In: DUARTE, Jorge (org.). **Comunicação Pública: Estado, Mercado, Sociedade e Interesse Público**. 3ª edição. São Paulo: Atlas, 2012.

BUENO, Wilson Costa. Comunicação científica e divulgação científica: aproximações e rupturas conceituais. **Informação & Informação**, [S. l.], v. 15, n. 1esp, p. 1–12, 2010. DOI: 10.5433/1981-8920.2010v15n1espp1. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/6585>. Acesso em 03 mar. 2013.

CALDAS, G. Comunicação Pública e Ciência Cidadã. In: OLIVEIRA, M. J. C. (Org.). **Comunicação pública**. São Paulo: Alínea, 2004.

CARDOSO, M. R. G.; OLIVEIRA, G. S.; GHELLI, K. G. M. Análise de Conteúdo: uma metodologia de pesquisa qualitativa. In: **Cadernos da Fucamp**, UNIFUCAMP, v.20, n.43, p. 98-111, Monte Carmelo, MG, 2021.

CASTELFRANCH, Yuri. Por que comunicar temas de ciência e tecnologia ao público? (Muitas respostas óbvias... mais uma necessária). In: MASSARANI, Luisa (coord.). **Jornalismo e Ciência: uma perspectiva ibero-americana**. Rio de Janeiro: Fiocruz, p.13-21. 2010.

FRANCO, M. L. P. B. **Análise do conteúdo**. Brasília: Liber Livro, 2008.

FRANCO, Melina Paixão. **Comunicação Pública da ciência**: releases e reportagens sobre a UFU no Correio de Uberlândia. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social: habilitação em Jornalismo) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

GRANATO, Mariany Schievano. **Comunicação pública e políticas públicas**: análise do portal eletrônico da Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2013.

MAINIERI, Tiago; RIBEIRO, Eva Márcia Arantes Ostrosky. **A comunicação pública como processos para o exercício da cidadania**: o papel das mídias sociais na sociedade democrática. *Organicom*, São Paulo, v. 8, n. 14, 1º sem. 2011.

MATOS, Heloiza. Comunicação pública, esfera pública e capital social. In: DUARTE, Jorge (org.). **Comunicação Pública: Estado, Mercado, Sociedade e Interesse Público**. 3ª edição. São Paulo: Atlas, 2009.

OLIVEIRA, Fabíola de. **Comunicação pública e cultura científica**. *Parcerias estratégicas*, v. 6, n. 13, p. 201-208, 2001.

SILVA, Priscila dos Santos. **Comunicação Pública e Sustentabilidade**: Um estudo sobre o envolvimento com as ações nas universidades federais / Priscila dos Santos Silva; Flávia Clemente de Souza, orientadora. Niterói, 2022. 152 f.

WEBER, Maria Helena (orgs.). **Comunicação Pública e Política**. Insular: Florianópolis, 2017.

UFSB Ciência. Disponível em: <<https://ufsb.edu.br/ufsb-ciencia>>. Acesso em 16 de abril de 2024.

e ângulos característicos desses movimentos. Também se presume que o uso do preto e branco traz sensações importantes para a experiência de quem assiste a obra e passa sentimentos de solidão, confusão mental, asquerosidade, irritação, cansaço e claustrofobia.

Inicialmente, é preciso compreender as características do preto e branco e seu uso como recurso estético. Assim, deve-se analisar a cena selecionada aplicando os conhecimentos explorados nos capítulos anteriores. Por fim, chegar à conclusão, comparando com as hipóteses mencionadas no início da pesquisa.

A ESTÉTICA PRETO E BRANCO

Donis A. Dondis (2003) discute vários elementos que podem ser usados para criar uma comunicação visual eficaz e importante para a composição de imagens, especialmente para o design gráfico. Contudo, para este trabalho, considera-se como mais importante: a relação entre pontos positivos e negativos, tom, cor, textura e contraste e harmonia.

Dondis (2003, p. 65) diz que a cor se segmenta em três dimensões. A primeira, matiz ou croma, também é separada em três primários: amarelo, vermelho e azul. Cada divisão corresponde à cor em si e cada uma possui atributos específicos: o amarelo associa-se ao calor-luminoso, o vermelho ao enérgico-emocional e o azul ao ameno-passivo. Suas combinações mesclam características: o amarelo e o vermelho intensificam, enquanto o azul reduz.

A próxima dimensão é a saturação, que Dondis (2003, p. 66) apresenta como “a pureza relativa de uma cor”. A saturação está diretamente ligada aos matizes: se mais saturada, mais intensa é e leva consigo uma maior carga expressiva; se menos saturada, mais inativa encontra-se, podendo atingir a ausência de cor e possível apatia.

A última dimensão é o brilho, que se desprende da cor e torna-se dependente da luz, trabalhando com a tonalidade. Foca em observar o comportamento do claro e escuro e como ele resulta em gradações tonais, já que com muita ou pouca luz o tom mantém-se presente. Disso surge a importância da luz como elemento fundamental: a sensibilidade tonal é básica para nossa sobrevivência, ela auxilia a compreender a dimensionalidade dos objetos. “O valor tonal é outra maneira de descrever a luz. Graças a ele, e exclusivamente a ele, é que enxergamos” (Dondis, 2003, p. 64).

Sendo assim, eventuais opostos, o branco e o preto apresentam simbologias distintas. Kandinsky (1996, *apud* Neves, 2015) diz que “não é sem razão que o branco é o

ornamento da alegria e da pureza sem mancha e o preto o do luto, da aflição profunda, símbolo da morte”.

Usualmente, o branco representa aspectos voltados para conotações positivas. Atrela-se a essa cor a pureza, a inocência, a limpeza, o bem, a honestidade, a verdade, entre outros. Heller (2014, p. 292) diz que “O branco é uma cor absoluta. Quanto mais puro o branco, mais perfeito ele é. Qualquer acréscimo só virá reduzir a perfeição”. Culturalmente é associado aos deuses e ao poder divino, como o Espírito Santo como uma pomba branca no Cristianismo, o gado branco na Índia como a materialização da luz, ou as garças brancas na China como pássaros que simbolizam a imortalidade. Também está associado ao início, à luz da criação do mundo, geração de vida. Apesar disso, é uma cor sem personalidade, leve e simples, e não marca presença nas primeiras posições de cores favoritas. O branco positivo é o combate direto com o preto negativo, afinal, na maior parte do ocidente, as noivas casam-se de branco, pois o preto simboliza o azar (Neves, 2015).

O preto, comumente, está associado às emoções opostas ao branco: preto é mal, misterioso, depressivo, escuro. O fim da vida é representado pelo preto, o luto, a morte, afinal, as coisas tendem a terminarem pretas, como a carne e frutas decompostas, o fim de um ciclo, não à toa sendo a cor padrão de trajes de velório. Heller (2013, p. 246) comenta que o preto tem o poder de modificar as significações positivas de outras cores em negativas. Termos com intenções maléficas incluem referências a cor: como piadas de “humor negro”. Apesar disto, na moda ele ganha uma conotação diferente, a de elegância. Também é a cor mais popular entre os jovens, já que é uma cor objetiva (Neves, 2015).

Entre o branco e preto há o cinza, a cor do tédio, do antiquado e da crueldade. Heller (2014, p. 496) descreve o cinza como uma cor fraca, onde “o nobre branco está sujo e o poderoso preto está enfraquecido”, ela o caracteriza como medíocre, velho e sem beleza. É uma cor que não se impõe em um lado específico, não é calorosa e muito menos fria, não é feminina nem masculina, não é certa nem errada: é imprecisa. Costumeiramente atrelada ao mau tempo, como a previsão de chuvas. Volta-se para a velhice, pelos cabelos grisalhos, e conseqüentemente para o passado. É uma cor modesta, não faz questão de se destacar.

A junção preto, branco e as variações de cinza podem ser interpretadas como a apatia, a falta de emoções, já que o tom está vinculado à intensidade, ao passo que a cor são estímulos causadores de sensações cromáticas, voltadas para os sentimentos.

Para mais, Dondis (2003, p. 47) apresenta pontos positivos e negativos. Estes, concebidos como aquilo que o olho observa na simplicidade, de uma forma inicial, buscando assimilar o quanto antes. A autora define o elemento positivo como aquele que chama a atenção do espectador, dominando sua visão, opondo-se ao negativo, que se mostra mais inativo. Para definir um elemento positivo-negativo, pode-se usufruir da distância, onde o mais próximo torna-se maior, bem como do uso do claro-escuro, afinal, “elementos claros sobre o fundo escuro parecem expandir-se, ao passo que elementos escuros sobre o fundo claro parecem contrair-se” (Dondis, 2003, p. 48-49).

A textura é um elemento que pode ser reconhecido tanto pelo tato quanto pela visão. Para Dondis (2003, p. 70), a textura se relaciona com a composição de uma substância através de variações mínimas na superfície do material. No entanto, a maior parte da nossa experiência com a textura é visual. As texturas são frequentemente simuladas em fotos, anúncios, embalagens, entre outros, ela pode ser criada de diversas maneiras, como através de pinceladas visíveis em uma pintura, de padrões em um tecido ou de rugosidades em uma superfície. Além disso, pode ser utilizada para adicionar uma dimensão de detalhe e variedade em uma imagem, criando uma sensação de profundidade e interesse visual.

Dondis (2003, p. 107) também afirma que o contraste é um poderoso instrumento de expressão em todas as artes, pois intensifica o significado e simplifica a comunicação. Ela aponta que a harmonia é uma necessidade humana, mas o contraste é uma força de oposição que desequilibra, choca, estimula e chama a atenção. A monotonia é considerada chata e não chama a atenção, por isso o contraste é necessário. Ele pode ser por padrão, como regularidade, simetria e simplicidade. Ainda, a autora considera o contraste de tom mais importante que o de cor e destaca o quente-frio como o tipo de contraste mais importante da cor. O contraste é uma estratégia visual capaz de aguçar o significado e dramatizá-lo, tornando-o mais importante e dinâmico.

Essa estética monocromática, e em particular o uso do preto e branco e das escalas de cinza no cinema, é um recurso valioso que permite aos cineastas criarem obras com significados e sensações únicas. Sua utilização pode ser analisada em termos estéticos e narrativos, e sua presença ao longo da história do cinema atesta sua importância como recurso visual.

EXPRESSIONISMO ALEMÃO

Com o fim da Primeira Guerra Mundial, em 1918, a Alemanha derrotada enfrentava uma crise econômica, política e cultural. Os artistas sobreviventes, pintores e

poetas, acumulavam uma grande carga emocional e sentiam a necessidade de expressá-la de alguma maneira. Influenciado pelo movimento Expressionista, iniciado aproximadamente em 1912, o cinema alemão teve seu grande marco com *Das Cabinet des Dr. Caligari* (O Gabinete do Doutor Caligari, 1920), dirigido por Robert Wiene.

Figura 1 – Frames de *Das Cabinet des Dr. Caligari*, dirigido por Robert Wiene



Fonte: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920).

Disponível em: <https://youtu.be/a4lQbHeznjw>. Acesso em: 19 fev. 2023.

O Expressionismo, assim como o nome sugere, tem como foco a expressão intimista dos sentimentos do artista através dos cenários, figurinos, maquiagens, atuações, etc. Trabalhava temáticas como a loucura e a morte e emoções conscientes e inconscientes. Cardinal (1988, p. 35 *apud* Mascarello, 2006, p. 57) atesta que “o impulso criativo da arte expressionista origina-se de um compromisso com o primado da verdade individual, pois encara a subjetividade como comprovação daquilo que é real”, princípio vindo de uma corrente de pensamento filosófico titulada *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto), original do pré-romantismo alemão no final do século XVIII, representada através da literatura, dramaturgia e pintura, principalmente com Caspar David Friedrich (1774 – 1840), que atraiu cineastas como F. W. Murnau (1844 – 1900) com suas obras passionais e misteriosas.

Mascarello (2006, p. 69) lista três características básicas do expressionismo alemão: a composição, a temática recorrente e a estrutura narrativa.

A composição trata-se da fotografia, da cenografia e do *mise-en-scène*. A autora comenta que *Caligari* foi uma grande referência no modo de organização de elementos como a iluminação, a decoração e a arquitetura, bases para o uso de figurinos e maquiagens característicos, refletindo estéticas de pinturas expressionistas em movimento. Era uma alteração plástica da realidade, um salto estético advindo de problemas financeiros e uma grande criatividade e visão artística herdados do teatro. A simbologia dos sentimentos dos personagens tornava-se presente e manifestava influências estéticas vindas do gótico medieval, especialmente na composição dos

cenários. Essa arquitetura expressiva é característica de Fritz Lang (1890 – 1976) em *Der müde Tod* (A morte cansada, 1921).

Apesar do Expressionismo ter maior destaque na área estética, é notável a temática recorrente presente nas obras da época, narrativas constantemente associadas à literatura romântico-fantástica. Eisner (1985, *apud* Mascarello, 2006) destaca Goethe e Hoffmann como grandes influenciadores do romantismo como uma nova maneira de expressar histórias irreais. Os alemães apresentam tal tendência aos mundos fantásticos, já que encontram no cinema uma forma de escapismo do desespero pós-guerra, entretidos por histórias fantasiosas exploradas desde Méliès. Também é interessante apontar que depois de *Caligari*, segundo Kracauer (*apud* Mascarello, 2006, p. 74), os filmes alemães adotaram personagens “destituídos de bondade e isolados em egotrips de poder”. Essa tendência, para Eisner (1985, p. 80 *apud* Mascarello, 2006, p. 75), está ligada diretamente ao “desdobramento demoníaco” do romantismo, que consiste em um personagem com traços de personalidade maléficos a apropriar-se de várias facetas ou corpos, com finalidades violentas. Isso é representado subjetivamente por meio de espelhos e sombras, como em *Nosferatu* (1922), F. W. Murnau, ou pela “presença dos duplos fantasmagóricos” (Mascarello, 2006, p. 75).

Elsaesser (2000, *apud* Mascarello, 2006) diz que os alemães apresentavam em sua estrutura narrativa seu fascínio pela escassez de uma explicação definitiva. Também é notório a presença da “narrativa-moldura”, uma maneira de justificar as histórias fantasiosas. Ainda, Mascarello (2006, p. 78) aponta que os filmes da época usavam “um tipo de decupagem em que o uso do espaço *offscreen* (o espaço fora da tela) adquiria diferentes significados”, motivando o olhar do público para fora da tela, gerando uma ambiguidade na impressão de uma imagem que ao mesmo tempo é hiper-real e irreal, ou seja, dotada de emoção como também pouco desenvolvida no que se refere ao cenário, ao tempo e às ações e consequências. Por fim, têm-se a montagem de *tableau*,

em que cada plano se completava em si mesmo, num sistema que Hollywood já havia começado a marginalizar. Como descreve Elsaesser (*ibid.*), o progresso narrativo desses filmes era feito por descontinuidades, dando ao espectador, muitas vezes, o papel da construção elíptica. (Mascarello, 2006, p. 78).

O horror também é uma temática presente nos filmes da época e F. W. Murnau (1888 – 1931) é um grande modelo. Estudioso da história da arte, iniciou seus trabalhos em 1919 com *Satanas*, mas foi com “*Fantasma*” (1922), *Nosferatu* (1922) e, especialmente, “*A última gargalhada*” (1924) que fez com que sua carreira decolasse e recebesse o

triunfo dos alemães. Apesar disso, mudou-se para os Estados Unidos em 1926 a convite de William Fox, produzindo “Aurora” (1927), premiado pela Academia de Artes e Ciências de Hollywood com melhor atriz, melhor fotografia e melhor qualidade artística. Eisner (2002, p. 71) aponta que os alemães possuem certo fascínio pelo horror, sadismo e disciplina.

Nosferatu é uma grande referência ao horror e ajudou a estabelecer o expressionismo alemão como um movimento estilístico importante no cinema, tanto que o nome completo da obra é “Nosferatu, uma sinfonia do horror” (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*). Eisner (2002, p. 73) diz que Murnau traz em seus filmes “a marca de uma dolorosa complexidade íntima”.

Em *Nosferatu*, Murnau usa sombras para sugerir a presença do Conde Orlok antes mesmo de ele aparecer na tela. O personagem é muitas vezes visto apenas como uma sombra ou uma silhueta, o que aumenta o suspense e o medo. Além disso, a forma física distorcida de Orlok, sua aparência cadavérica e seu comportamento estranho e errático contribuem para criar a atmosfera de horror. O uso do horror em *Nosferatu* foi inovador e influente, e ajudou a estabelecer o cinema de terror como um gênero importante.

METODOLOGIA DE ANÁLISE FÍLMICA

Vanoye (1994, *apud* Penafria, 2009, p. 1) declara que a análise envolve duas etapas fundamentais: a primeira é a decomposição, que consiste em descrever os elementos, enquanto a segunda etapa é a interpretação, que se refere à compreensão das relações entre esses elementos decompostos.

Dito isso, Penafria (2009) divide os tipos de análises de filme em quatro: análise textual, que considera o filme como um texto e busca decompor um filme dando conta da estrutura do mesmo; análise de conteúdo, que trata do filme como um relato e tem apenas em conta o tema dele; análise poética, que entende o filme como uma criação de efeitos, presente na análise das cenas; e por fim, análise da imagem e som, que será utilizada para nortear a pesquisa, excluindo a parte sonora e focando apenas nos aspectos visuais, visto que o objetivo do trabalho é estudar a estética monocromática preto e branco.

A análise da imagem e som entende o filme como um meio de expressão e ela é voltada especificamente para o âmbito cinematográfico, pois centra-se no espaço fílmico e recorre a conceitos da área. Esse método consiste em três fases: a descrição, a interpretação e a avaliação.

A descrição envolve a análise dos elementos técnicos da imagem e do som, tais como a iluminação, a cor, o enquadramento, o movimento da câmera, a trilha sonora, a mixagem de som, entre outros. Nessa fase, o objetivo é identificar como esses elementos são utilizados na narrativa cinematográfica e como eles se relacionam entre si.

A interpretação, por sua vez, é a fase em que se busca compreender o significado desses elementos. A autora sugere que a análise da imagem e do som deve-se considerar como esses elementos funcionam como signos e como eles contribuem para a construção do sentido da narrativa. Nessa fase, é importante considerar também o contexto histórico e cultural em que o filme foi produzido e como isso pode influenciar a interpretação.

Por fim, a fase de avaliação busca analisar o impacto da imagem e do som na experiência do espectador. Aqui, Penafria (2009) propõe uma abordagem que considera não apenas a qualidade técnica da produção, mas também a sua eficácia em comunicar a mensagem desejada. É importante considerar como a escolha dos elementos da imagem e do som pode afetar as emoções e os sentidos do espectador, e como isso pode contribuir para a compreensão e a apreciação do filme.

Já a análise poética aborda o filme como uma criação programática de efeitos. Esta metodologia pressupõe a identificação das sensações, sentimentos e sentidos que um filme é capaz de produzir durante a experiência cinematográfica. A partir da análise dos efeitos, é possível chegar à estratégia utilizada na criação da obra, ou seja, identificar como os meios visuais e sonoros foram estrategicamente organizados para produzir determinados efeitos.

A estratégia de um filme pode ser considerada uma composição estética se seus efeitos forem da ordem da sensação, em geral, em filmes experimentais. Por outro lado, se os efeitos forem principalmente de sentido, o filme pode ser compreendido como uma composição comunicacional, como em filmes com um forte argumento que pretendem transmitir uma determinada mensagem sobre determinado tema. Finalmente, se os efeitos produzidos forem essencialmente sentimentos e emoções, o filme pode ser entendido como uma composição poética, em geral, filmes com forte componente dramática.

Como o objetivo é compreender de que forma o uso do preto e branco como recurso estético é trabalhado e quais sensações e significações ele busca evocar, é preciso entender as variações tonais das imagens, o enredo do filme e a simbologia aplicada na produção. Para isso, separou-se o recorte de uma cena do filme, chamada de recorte (1), consistindo em três *frames*, nomeados da esquerda para a direita em ordem crescente de números, ou seja, no recorte (1) têm-se os *frames* (1), (2) e (3).

Frames, no cinema, são os quadros individuais que compõem um filme. Cada *frame* é uma imagem estática que, quando exibida em sequência em alta velocidade, cria a ilusão de movimento para o espectador. A quantidade de frames exibidos por segundo determina a fluidez e a sensação de movimento do filme.

A escolha da cena se justifica pela necessidade de compreender as distintas maneiras como o preto e branco é utilizado como recurso estético e evoca sensações e significados na obra. Em suma, a análise dessa cena é essencial para compreender a estética do filme e suas implicações narrativas e simbólicas.

AFINAL, O QUE O FAROL TRANSMITE?

“O Farol” é um filme de terror psicológico dirigido por Robert Eggers e lançado em 2019. O enredo segue dois guardiões de faróis, Thomas Wake (interpretado por Willem Dafoe) e Ephraim Winslow (interpretado por Robert Pattinson), que ficam presos em uma ilha isolada enquanto trabalham juntos em um farol no final do século XIX. A convivência entre os dois é marcada por tensão e conflitos, pois Thomas é um veterano experiente, autoritário e alcoólatra, enquanto Ephraim é um novato que almeja ganhar dinheiro para iniciar uma nova vida. A situação piora quando uma tempestade impede a chegada do navio que os resgataria após quatro semanas de trabalho.

Com a demora para serem resgatados, Ephraim começa a ter visões perturbadoras e a sentir uma presença sobrenatural no farol. Ele também desconfia de que Thomas está escondendo algo, e que o farol em si é um objeto misterioso e poderoso. A tensão entre os dois personagens aumenta gradualmente até que eles começam a questionar a sanidade um do outro. No clímax do filme, Ephraim é confrontado por uma criatura misteriosa que ele acredita ser uma sereia, e acaba descobrindo a verdade sobre o farol e o verdadeiro motivo pelo qual Thomas se tornou um guardião de faróis.

RECORTE (1): QUANTO MAIS ALTO, MAIOR É A QUEDA

A cena final, onde Winslow chega à lanterna do farol (1:41:56 a 1:45:28), apresenta um tom sombrio com o personagem subindo as escadas com esforço, já que estava machucado e debilitado. Ao conseguir abrir o acesso à lanterna, Winslow sobe lentamente e aparece ao lado direito da imagem, olhando admirado para a lanterna enquanto uma pequena porta que dá acesso ao interior, à fonte de luz. Foca-se, então, na expressão vazia dele, inicialmente pouco iluminada, mas que à medida em que o homem toca na lanterna e berra e maneira ensurdecadora, sua figura vai ganhando cada vez mais luz, sendo superexposta, mas logo cortada pela queda dele da sala, rolando escada

abaixo. A tela embranquece com um efeito de fade-in e apresenta outro cenário com um fade-out, com Winslow deitado de costas para o chão agonizando, nu e sujo de sangue e fezes de gaivota, animais que também aparecem voando ao fundo e picando seus órgãos expostos por um grande corte na barriga. Seus olhos aparentam terem sido devorados pelas gaivotas ou consumidos pelo calor e luz intensa da lanterna, não se sabe ao certo.

Figura 2 – Recorte (1) a cena final, onde Winslow chega a lanterna do farol (1:41:56 a 1:45:28)



Fonte: O Farol (2019).

Disponível no Prime Vídeo. Acesso em: 28 fev. 2023.

O recorte (1) acontece posteriormente ao desentendimento entre Winslow e Wake. Consumido pela raiva, Winslow assassina Wake e consegue a chave para acessar a sala do farol. No *frame* (1), a figura de Winslow coberta de sangue o pinta de preto e o une aos tons de sua roupa. Esse efeito se dá pelo uso de um filtro ortocromático durante as filmagens, que consiste em um filtro de cor usado no cinema para corrigir a sensibilidade limitada do filme em relação às diferentes cores. Como os filmes antigos eram sensíveis principalmente à luz azul e verde, mas menos sensíveis à luz vermelha, as cores vermelhas apareciam mais escuras e menos vibrantes do que as outras cores no filme e para corrigir isso os cineastas usavam esses filtros ortocromáticos para reduzir a quantidade de luz azul e verde, permitindo que a luz vermelha passasse com mais facilidade e produzisse uma imagem mais equilibrada.

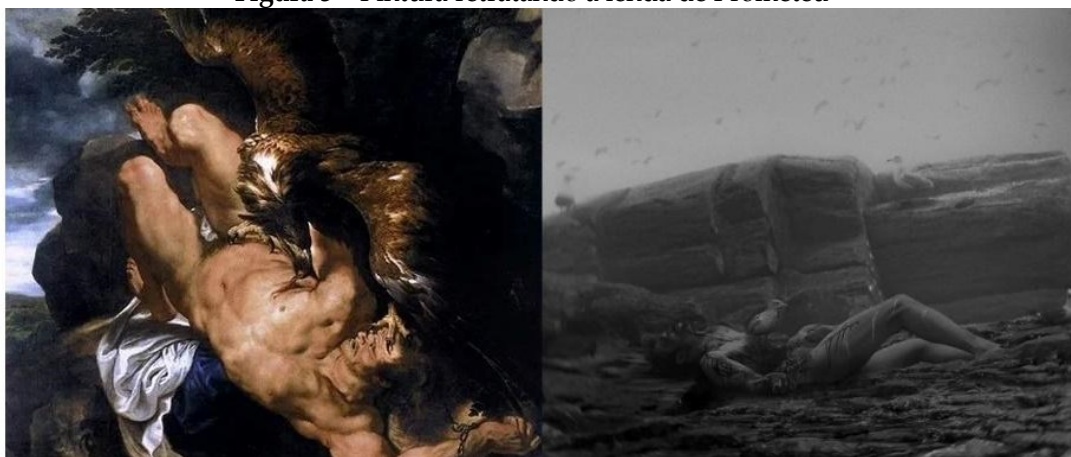
Winslow representa o luto e a violência. Com o contexto, o espectador consegue conceber que as manchas correspondem ao sangue de Wake e, mentalmente, o preenchem com a cor vermelha, ao contrário do resto do cenário e do personagem, onde a possibilidade de cores torna-se maior e difícil de discernir, o que incita a imaginação do público. Disso, tem-se o ponto positivo do primeiro frame da sequência: o sangue. Sua figura torna-se um tom só e isso se relaciona ao ato de ser consumido por um sentimento negativo.

No *frame* (2), é possível observar o uso de contraste entre os tons escurecidos das janelas e piso do farol e também de Winslow. O foco sai do protagonista do filme e entrega seu papel para a lanterna. A maneira como o faroleiro sobe as escadas, entra na sala e olha admirado para o objeto central do quadro torna a lanterna o ponto positivo.

Winslow parece estar finalizando sua luta pela lanterna do farol da maneira mais brutal possível, um retorno aos abusos sofridos por Wake. Contudo, enlouquecido pelo poder que lhe foi privado, ele acaba tropeçando e despencando pela escada. Sua figura escurecida também pode ser interpretada como um presságio de seu terrível destino: independente de ser consumido pela luz branca do farol, que denota ao divino, a salvação, a conquista, ao calor (escasso na úmida ilha), ele estava fadado a ter sua queda, fruto da ambição pelo desconhecido.

No *frame* (3), a cena final, Winslow aparece nu e deitado sobre as rochas da ilha, com sua barriga aberta e seus órgãos sendo picados por gaivotas. Isso pode ser interpretado como uma alusão à lenda de Prometeu, que começa quando o deus do Olimpo, Zeus, se torna o governante supremo do universo e deseja que os homens o adorem e lhe ofereçam sacrifícios, mas eles ainda não sabem como fazê-lo. Foi então que Prometeu, que tinha grande conhecimento e habilidades, decidiu ajudar a humanidade, roubando o fogo divino dos deuses e o dando aos mortais, para que eles pudessem se aquecer, cozinhar sua comida e aprender outras habilidades. Zeus, furioso, puniu Prometeu ordenando que fosse acorrentado em uma rocha, onde uma águia viria todos os dias para devorar seu fígado. Prometeu, no entanto, era imortal, e por conta disso, sua dor nunca o mataria e ele sofreria por toda a eternidade.

Figura 3 – Pintura retratando a lenda de Prometeu



Fonte: Prometeu Acorrentado (1640), por Frans Snyder e Peter Paul Rubens. / O Farol (2019). Disponível em: [arnobiorocha.com.br/2011/08/23/mito-de-prometeu-e-as-religioes.](http://arnobiorocha.com.br/2011/08/23/mito-de-prometeu-e-as-religioes/) / Disponível no Prime Video. Acesso em: 01 mar. 2023.

A queda de Winslow representa a insignificância do personagem. Ele estar no chão de pedra da ilha é retratado sem alarde ou destaque, como se fosse apenas mais um evento comum na rotina do farol. Os tons cinzentos e sombrios do cenário ao seu redor acentuam ainda mais sua falta de importância. A partir deste momento, Winslow se torna um corpo qualquer em um lugar qualquer, que pode ser facilmente esquecido. O personagem perde seu destaque e o farol revela-se como o protagonista da história. A luz do farol é a força central que domina a trama, e os faroleiros são meros manejadores dela.

A presença dominante da cor cinza é significativa. Heller (2012) aponta que o cinza é uma cor que pode transmitir um sentimento de indecisão, falta de vida, frieza e tristeza. É uma cor que pode sugerir incerteza, isolamento e falta de motivação.

O cinza é uma cor sem força. No cinza, o nobre branco está sujo e o poderoso preto está enfraquecido. O cinza não é o meio-termo dourado, é simplesmente medíocre. O cinza é o velho, sem nenhum embelezamento. [...] O cinza é fraco demais para ser considerado masculino, mas ameaçador demais para ser feminino. Não é quente nem frio. Não é mental nem material. Nada é decisivo no cinza, tudo nele é vago. O cinza é a cor sem caráter. (Heller, 2012, p. 496-497).

No contexto do filme, o cinza é usado para representar a monotonia da vida na ilha, a falta de esperança e o ambiente sombrio que rodeia os personagens. Na cena da queda, a cor cinza toma conta da maior parte da tela, reforçando a ideia de que Winslow é apenas um personagem secundário em um ambiente cinza e sem vida. O uso do cinza nessa cena também sugere a ideia de que Winslow está sendo esquecido e abandonado, tanto pelos outros personagens quanto pela natureza hostil da ilha, já que assim como Prometeu, ele está fadado ao constante limbo entre a vida e a morte: o eterno sofrimento de sentir a dor da partida, mas nunca efetivamente partir. O cinza é uma representação visual da falta de vitalidade e de um futuro incerto, o que pode intensificar a sensação de solidão e desespero que Winslow está experimentando naquele momento. “O cinza é insensível, pois não é nem branco nem preto, nem sim nem não. Os sentimentos, assim como as cores, são destruídos pelo cinza: por isso o cinza é cruel” (Heller, 2012, p. 501).

Winslow caído é um momento crucial que simboliza a banalidade humana diante da natureza e dos elementos. O farol é a representação do poder da natureza, enquanto Winslow é apenas um indivíduo que luta para manter sua sanidade e sobrevivência em um ambiente hostil e impiedoso. Sua queda serve como um lembrete da fragilidade da existência humana em face do poder esmagador da natureza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da evolução do cinema para o uso de cores, o estilo monocromático continua a ser uma estética dotada de significados. Ele pode ser usado para criar um clima intenso, dramático e nostálgico. Isso permite que o espectador foque nas expressões faciais, nos contrastes de luz e sombra e nos detalhes das cenas, o que pode enfatizar a profundidade emocional das imagens, além de realçar as texturas. Ainda, as imagens em preto e branco podem permitir que o espectador se concentre na história e nos personagens sem distrações cromáticas.

É possível compreender a estética monocromática preto e branco empregada na produção de “O Farol” (2019), dirigido por Robert Eggers, através da interpretação da simbologia das cores, explorando sua contribuição para fundamentar a narrativa de maneira visual.

Para atingir o objetivo geral do trabalho, que era compreender a estética monocromática preto e branco empregada na produção de “O Farol” através da interpretação da simbologia das cores, explorando sua contribuição para fundamentar a narrativa de maneira visual, foram analisados três recortes de cenas do filme: (1) a cena inicial, que apresenta a ilha e os personagens; (2) o monólogo de Wake amaldiçoando Winslow; e (3) a cena final, em que Winslow chega à lanterna do farol.

Na cena final, em que Winslow chega à lanterna do farol, reforça a ideia de que Winslow não era o protagonista da história, mas sim o farol, que representava algo maior e divino. A cena faz referência à lenda de Prometeu, que foi punido por ter roubado o fogo divino dos deuses para dar aos mortais. Da mesma forma, Winslow foi punido por sua ambição e busca pelo poder, e acabou sendo deixado para morrer sozinho e esquecido, devorado por gaivotas. No geral, a sequência retrata a ambição e a luta pelo poder, que acabam levando à destruição e ao esquecimento. A figura do farol, que representa algo maior e divino, contrasta com a figura de Winslow, que se torna insignificante diante do poder e da grandeza da natureza.

Assim, acredita-se que a estética do filme tenha contribuído para criar uma atmosfera que procura imergir o espectador na ilha e ajudá-lo a entender a deterioração da sanidade mental dos personagens. A produção apresenta influências do expressionismo alemão, não só no uso do preto e branco, mas também através dos ângulos de câmera baixos, das sombras e silhuetas acentuadas, da composição arquitetônica dos cenários, entre outros aspectos. O uso do preto e branco é significativo para a experiência do público, evocando sentimentos como a solidão, claustrofobia, apatia, além de reforçar a tensão e o horror.

Com base nisso, existe uma gama de oportunidades para se explorar em posteriores pesquisas, como uma análise focada na utilização de luz e sombra no filme, dos enquadramentos e composições exploradas na sua produção, abordando comparações estéticas de “O Farol” com outros filmes preto e branco, bem como investigar as influências do gênero horror na construção do filme.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. MARIE, Michael. **A Análise do Filme**. 3. ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: Espetáculo, Narração, Domesticação. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. Disponível em: https://seminariostecmidi.files.wordpress.com/2012/05/costa-flavia-cesarino-o-primeiro-cinema_espetculo-narra-1.pdf. Acesso em: 23 set. 2022.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EISNER, Lotte H.. **A Tela Demoníaca**: As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FEAR, David. Drunken Sailors and Movie Stars: Robert Eggers on Making ‘The Lighthouse’. **Rolling Stone**, out. 2019. Seção TV & Movies. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/robert-eggers-the-lighthouse-interview-898545/>. Acesso em: 20 set. 2022.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. 1. ed. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013.

LIRA, Bertrand de Souza. **Luz e sombra**: uma interpretação de suas significações imaginárias nas imagens do cinema expressionista alemão e do cinema noir americano. 2008. 326 f. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Regional; Cultura e Representações) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/13678>. Acesso em: 28 fev. 2023.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINS, Alice Fátima. A aventura de Georges Méliès dans la Lune. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 6, n. 1, 2007. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/708>. Acesso em: 23 set. 2022.

MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papirus Editora, 2006.

NEVES, Jaime Sérgio de Oliveira. **ENTRE PRETO E BRANCO: PARA UMA ESTÉTICA MONOCROMÁTICA DO CINEMA DEPOIS DO TECHNICOLOR**. 2015. Tese (Doutorado em Ciência e Tecnologia das Artes) – Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.14/20534>. Acesso em: 13 set. 2022.

O FAROL. Direção: Robert Eggers. Produção de A24, RT Features, Regency Enterprises, Parts & Labor. Estados Unidos: Focus Features, 2019. 1 DVD (109 min.).

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes** - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos... Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2023.

WADE, Nicholas J. Wheatstone and the origins of moving stereoscopic images. **Perception**, v. 41, p. 901–924, 2012. DOI: 10.1068/p7270. Acesso em: 03 mar. 2023.

amar os filhos tornou-se um crime, o sentimento materno transfigurou-se em algo natural e instintivo, e as mulheres ganharam não só atribuições, mas também a naturalização de características “inatas” de mulheres-mães: doces, atenciosas, pacientes e afetuosas.

Portanto, a construção social de um “amor materno” seria instintiva para as mulheres, determinando que todas estariam naturalmente “prontas e aptas” para essa função. Assim, ocorre a promoção da imagem da mãe e o sacrifício materno ganha um lugar de destaque. A representação da mulher assume ligação direta com a felicidade da família, cabendo a ela também a responsabilidade pela manutenção e bem-estar familiar. Após o século 20, há uma mudança na representação da imagem da mulher, e sua felicidade passa a estar vinculada não apenas à manutenção e bem-estar da família, mas também com seu autocuidado e com sua carreira profissional (Portela, 2016). Vale destacar que a mídia exerce um papel fundamental na difusão dessa imagem, uma vez que as representações sociais são expressas por meio dos discursos, manifestações artísticas e comportamentais (Jodelet, 2018), incluindo produções audiovisuais (Silva, 2024).

A mídia configura-se enquanto local privilegiado para compreensão da noção de maternidade na atualidade, uma vez que é inegável a intrusão das ferramentas de comunicação no cotidiano, assumindo um papel de crescente relevância em todos os aspectos da vida humana (desde espaços de formação, até espaços de lazer). Diante dessa compreensão, é proveitoso que tais mecanismos de perpetuação ideológica no meio social sejam estudados, de forma a perceber avanços e retrocessos no discurso social no que diz respeito à emancipação feminina (Fischer, 2001; Zanello, 2018).

Valiati (2020) coloca que para alcançar a compreensão do cenário de consumo das mídias atualmente é necessária a identificação de quais foram as modificações significativas que se deram relacionadas aos produtos audiovisuais. Nesse sentido, o acesso ao conteúdo sob demanda através de *streamings* se torna cada vez mais popular e os usuários se veem familiarizados com novas práticas, tal como o *binge-watching*, ou o comportamento popularmente conhecido como “maratonar”, ou seja, assistir vários episódios de produtos audiovisuais na sequência temporal em que se deseja, sem a necessidade de intervalos comerciais e/ou pausas semanais, aos moldes das novelas televisivas.

No cenário das mídias, há um aumento significativo no consumo de *streaming* e uma das grandes plataformas é a Netflix (Neira, Clares-Gavilán & Sánchez-Navarro, 2021). Sendo um dos principais serviços de *streaming* do mundo, a Netflix, empresa

fundada em 1997, a qual tem ganhado centralidade quanto às práticas relacionadas ao consumo de conteúdo audiovisual. Presente em mais de 190 países, a empresa deixa de ser distribuidora para se tornar produtora de conteúdo original concorrendo com grandes estúdios (Valiati, 2020). A facilidade com a qual se acessa a ferramenta por diversos aparelhos, o preço acessível e a alta capacidade de personalização da plataforma, que conta com algoritmo de sugestão de consumo, favorece que a plataforma seja cada vez mais utilizada. Sendo a Netflix a grande expoente dessa nova forma de distribuição de conteúdo, é pertinente afirmar que ela é parcialmente responsável pela modificação da forma como o consumidor se relaciona com as produções audiovisuais. (Guimarães, 2017; Teixeira, 2015)

As séries são uma das categorias mais veiculadas na plataforma. Vieira (2014) coloca que a cultura das séries é a intersecção entre formas narrativas, modos de consumo e o contexto tecnológico em que vivemos. Assim, pensar na relação entre televisão e internet e, mais do que isso, nos elementos estruturantes da linguagem audiovisual das séries, que possuem um lugar destacado na atualidade das mídias, implica em compreender as “práticas culturais que dominam a produção, a circulação e o consumo audiovisual na contemporaneidade” (p. 13, Vieira, 2013), um cenário que impõe cada vez mais necessidade de reflexão.

Considera-se que a mídia não é apenas um canal de informação, mas também um produtor de saber de formas específicas de conhecer e produzir conhecimentos (Marcello, 2005). Compreendendo que os sentidos são construídos e negociados socialmente, os streamings tornam-se um espaço de construção de sentido, podendo influenciar na construção e na manutenção do sentido do “ser mãe” e de “maternidades”. Diante disso, o objetivo deste estudo é, a partir de um levantamento das séries disponíveis na Netflix que tenham como protagonista mulheres mães, propor reflexões sobre como o tema das maternidades tem sido retratado no enquadramento das mídias audiovisuais, partindo do pressuposto de que essa representação opera tanto como dispositivo pedagógico, quanto como reflexo simbólico da cultura de uma época.

AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DAS MATERNIDADES, O DISPOSITIVO PEDAGÓGICO DA MÍDIA E OS DISCURSOS PRESENTES NAS PRODUÇÕES MIDIÁTICAS

O papel reprodutivo da mulher é pontuado por Simone de Beauvoir como a fonte da opressão a que está submetida a mulher no mundo; a mulher passa a ser enquadrada em posição inferior ao homem, de forma a ter o seu corpo controlado por meio de

instituições culturais como o casamento e a religião. Assim, tem-se a maternidade enquanto condição social forjada mediante determinadas configurações históricas (Beauvoir, 1949). Lagarde (2005) coloca que a maternidade e a conjugalidade são esferas primordiais na gestão dos modos de vida femininos, definindo-os como verdadeiros cativeiros aos quais as mulheres estão submetidas por meio dos modos de vida que são sustentados e veiculados por determinada cultura. Esses cativeiros limitam as possibilidades de vida das mulheres e se constroem mediante práticas de opressão, inferiorização e dependência a que o feminino é submetido. O cativeiro é tido como um papel natural do gênero feminino, determinando àquelas mulheres que não cumprem com essa norma um lugar de menosprezo.

Como descrito anteriormente, a mídia torna-se um local privilegiado para compreensão da noção da maternidade na atualidade. Nesse sentido, Tomaz (2015) realiza uma revisão visando compreender a indissociável relação entre mídia e maternidade. Ela situa que, a partir dos anos 90, o discurso sobre a maternidade deixa de focalizar as noções biológicas de forma a alcançar a subjetividade feminina, e começam a compreendê-la enquanto um papel social destinado à mulher dentro de uma lógica de organização sexual do trabalho. Assim, inicia-se um período no qual os saberes populares que determinavam a maternidade, sendo transmitidos de geração em geração pela sabedoria das avós, vizinhas, parteiras e curandeiras deixam de ser os mais relevantes. Entram em cena as revistas que prometiam ensinar as mulheres a educar os futuros cidadãos. Assim, as noções de maternidade são atualizadas mediante o domínio da ciência, que é predominantemente construída por homens (Tomaz, 2005).

É a partir da “tríade especialista, mãe e mídia” (p. 158) que as novas bases sociais da maternidade são ajustadas. Com isso, revela-se o papel fundamental da mídia em trazer para o espaço público os saberes que antes eram restritos ao ambiente privado. Não que tal abertura fosse suficiente para dirimir a opressão a que estão submetidas as mulheres dentro da lógica patriarcal, porém, compreendendo que a maternidade é um elemento constitutivo das identidades femininas, é de grande valia que tais questões sejam expostas para serem problematizadas, discutidas, desnaturalizadas e repensadas (Tomaz, 2005). No que concerne à televisão, Fischer (2001) descreve que há uma predominância da mulher como protagonista de diversas formas de confissão de suas intimidades, tanto em programas de entrevistas e programas didáticos, como também em produções ficcionais. Trata-se, portanto, de uma cultura que valoriza a exposição da intimidade pressupondo que o lugar público da mídia seria o espaço privilegiado para

fazer emergir as verdades individuais, que ali estariam para promover educação, como sujeitos cada vez mais dependentes de normas e procedimentos para cuidarem de si.

À mulher é delimitado um espaço de objeto, muitas vezes de sedução, sob o qual determinados saberes (médico, psicológico, etc) se debruçam, de forma a delimitá-lo e descrevê-lo, sem garantir a essa mulher a soberania para alcançar sua própria verdade. Com isso, uma série de enunciados passam a normatizar a mulher sob uma égide de constante culpa e falta (Fischer, 2001). No que diz respeito às mães, assinala-se uma lógica que determina que cuidar de si é cuidar do filho. Tal discurso é pensado sob a lógica do corpo, assim, a mulher precisa se debruçar de forma a alcançar o melhor cuidado para sua prole (seja pela gestação, pela amamentação ou por aspectos emocionais relacionados ao materno). Com isso, tem-se a permanente descoberta de mulheres faltantes, que por variadas condições destoam do padrão veiculado, e são colocadas como insuficientes. Assim, a maternidade passa a ser controlada pelo discurso e pelo jogo de forças que lhe é correlato (Marcello, 2005).

Fischer (2002) descreve o “dispositivo pedagógico da mídia” assinalando que pelo modo de operar, a mídia participa efetivamente da constituição de sujeitos e subjetividades à medida que produz saberes que, de forma direta ou não, se dirigem à educação das pessoas através do compartilhamento de modos de ser e estar em determinada cultura. A televisão, por sua ampla inserção na vida cotidiana, seria, portanto, um lugar privilegiado no que tange à produção e circulação de uma série de valores e representações que refletem em um constante aprendizado por parte dos telespectadores, definindo-se, assim, como lugar de formação das subjetividades tal como a família, a escola e a instituição religiosa. Por isso, operar científica e pedagogicamente com os produtos midiáticos propicia ampla compreensão do processo histórico que subsidia determinada cultura e os modos de constituição dos sujeitos, conferindo a indagação sobre como cada um está submetido às normas e regras veiculadas nos meios de comunicação importante caráter emancipatório.

Mulvey (2018) situa que a maioria das produções cinematográficas têm apresentado a imagem da mulher como um objeto passivo ao olhar, em plano estático, situando-se na narrativa visando o prazer visual do telespectador masculino. Sendo assim, a mulher aparece como imagem, e o homem como dono do olhar. A produção cultural ser voltada para o olhar masculino foi descrito por Lauretis (1987) nos termos de que a produção cinematográfica estimula a construção dos gêneros, feminino e masculino, com poder de controlar o campo do significado social, favorecendo o

discurso heterossexual e de manutenção de uma equação básica de que ser mulher é equivalente a ser mãe.

Grande contribuição para a compreensão da representação da mulher enquanto mãe nas mídias foi a de Ann Kaplan (1990 *apud* Pinho, 2019, p.47-48). A autora refere que as representações maternas atuam de forma a mostrar ao público feminino os perigos de fugir à posição que lhe é pré-determinada pelo patriarcado. Assim, a mulher mãe aparece no cinema sob determinados arquétipos que também são familiares à mitologia e a literatura, sendo eles: a boa mãe, que é acolhedora e abnegada, sendo marginal ao fluxo da narrativa; a mãe má, que rejeita seu papel de abnegação exigindo uma vida própria, assumindo o controle da narrativa e sendo punida no desenrolar da história por violar o ideal da mãe boa; a mãe heroica, que tudo sofre e suporta em prol dos filhos e marido; e a mãe boba, fraca ou vaidosa, que é tipicamente a personagem das comédias onde é ridicularizada e geralmente desprezada.

Pinho (2019) baseada na literatura (Hays, 1996; Douglas e Michael, 2005; Forna, 1999; Naylor, 2001; Kinnick, 2009; Borisoff, 2005; O'Reilly, 2012) descreve uma ideologia chamada de maternidade intensiva que é sustentada socialmente, inclusive pelas práticas midiáticas. Em tal conceito estariam as noções de que as mães são naturalmente e devem permanecer sendo as principais cuidadoras de seus filhos, sendo necessário, diante de uma sociedade capitalista, que essa mulher se desdobre de forma a atingir a excelência (inalcançável) tanto no âmbito profissional, quanto no doméstico. Essa lógica é perpetuada pela sociedade e também entre as próprias mulheres, que passam a vigiar as condutas de outras mães. Nesse sentido, a mãe que não cumpre com os pressupostos da mãe intensiva é vista como anormal e é classificada como louca, doente ou como uma mãe ruim.

A ideologia da maternidade intensiva tem raízes desde o processo gestacional, onde a mulher passa a ser cobrada para se atentar a uma série de questões que priorizam a saúde do bebê ante a própria saúde e bem-estar. A partir daí, o imperativo de que a mulher abra mão de todas suas ambições profissionais, sexuais, criativas, econômicas, enfim, de qualquer ordem, faz-se compreender como algo natural e que não deveria causar nenhum ressentimento. Essa lógica torna ilegítimas práticas outras de maternidade e desconsidera cenários como o das mães de baixa renda ou de mães que não se identificam com os papéis tradicionais de gênero, sendo fonte inesgotável de sofrimento e culpabilização. (Douglas e Michael, 2005; Naylor, 2001; Green, 2004; Borisoff, 2005; Kinnick, 2009; O'Reilly, 2012 *apud* Pinho, 2019, p. 67-71)

De acordo com Graton (2018), Kaplan (1990) ainda descreve mediante uma análise histórica três discursos presentes nas produções midiáticas, sendo eles:

- O discurso cúmplice, que mantém as características estereotipadas de caracterização feminina através da díade “mãe boa” e “mãe má”, reforçando noções do inconsciente patriarcal que determina que o lugar da mulher é no âmbito doméstico. Esse seria o discurso básico das produções midiáticas, especialmente no início de tais produções, onde os papéis de direção desses produtos eram exclusivamente masculinos, assim como o público-alvo.

- O discurso de resistência, que traz à tona elementos da realidade de forma a questionar o papel estereotipado da mãe, revelando personagens que escapam à lógica da mãe boa ou má, ao representar mulheres capazes de perseguir seus desejos, expondo a natureza opressiva dos construtos de gênero dominantes. Salienta-se que esse tipo de produto midiático é produzido visando espectadoras femininas, muitas vezes produzido também por mulheres.

- O último discurso categorizado é o pós-moderno, que surge mediante uma revolução tecnológica e social pós segunda guerra mundial, favorecendo que novos temas textuais relacionados a maternidade sejam abordados, como a discussão de outras identidades como das mães adotivas, lésbicas e outras questões que antes não eram representadas, como o papel masculino na criação dos filhos. É aqui também onde há espaço para a aparição de mulheres que optam por não serem mães.

Kaplan (1992 *apud* Pinho, 2019, p. 48) situa que esse estado de representação problemático e fetichizado situa a maternidade enquanto a totalidade da subjetividade feminina, o que não procede. Para que as mulheres se libertem, a autora discorre que é necessária a construção de novas narrativas para as mulheres com filhos, desvinculando o materno da lógica essencialista que o sustenta nas práticas midiáticas até os dias atuais.

Fischer (2002), por sua vez, discorre sobre a importância de se considerar como a mídia situa as diferenças, seja para normalizá-la ou excluí-la, ou ainda compreendendo em que medida o tratamento ofertado ao “outro” reflete e produz questões de ordem ideológica que envolvem diretamente relações de poder. Tal consideração implica na “compreensão de lutas sociais e políticas muito específicas, relacionadas à afirmação de identidades e diferenças, bem como ao complexo cruzamento entre o político e o psicológico, entre o social e o individual” (p. 160, Fischer, 2002).

A autoria situa que as mulheres seriam os “outros”, uma vez que a produção cultural é voltada primordialmente para atender aos ensejos de homens brancos. Tendo

isso em vista a exposição televisada das diferenças inerentes ao feminino, esse fato não garante a aceitação de tais diferenças em âmbito cultural, mas realiza a abertura de um espaço que faz circular discursos que escapam às lógicas reducionistas e universalizantes, o que possibilitaria que a diferença passe a ser compreendida como normalidade, e não como algo inadequado. (Fischer, 2001)

Tudo isso posto, percebe-se que a circulação de outros discursos - que não os tradicionais sobre a maternidade - não é argumento suficiente para descrever uma melhoria no âmbito social, no sentido da emancipação feminina. Porém, faz-se interessante a observação da maior pluralidade com a qual a maternidade em suas múltiplas intersecções tem sido retratada, de forma a compreender as mudanças narrativas sustentadas pelas mídias, além de compreender quais possibilidades têm sido almejadas por meio dessas produções que são não apenas reflexo de um meio, mas também mecanismos pedagógicos (Fischer, 2002).

Kellner (2001) descreve uma metodologia de estudos culturais que entende a cultura, a sociedade e política como territórios de disputa entre vários grupos e classes. Assim, a crítica cultural deve operar de forma a desvelar quais posições estão em embate, situando qual discurso veiculado nas mídias seria mais progressista mediante as práticas vigentes. Por isso, um estudo cultural crítico demonstra de que modo os textos culturais produzem identidades sociais, além de analisar as mensagens e os efeitos da mídia, situando tanto os discursos que semeiam uma sociedade pluralista e igualitária, quanto aqueles que podem preconizar padrões ainda mais enrijecidos, opressivos e autoritários sob as subjetividades.

A fantasia e o entretenimento seriam, portanto, veículos diagnósticos da época em que são criados e que são exibidos, possibilitando a formulação de reflexões sobre como a mídia infesta a cultura com determinados temas, de forma a fornecer material para a produção de significados e identidades. Assim, os estudos culturais seriam ferramentas que possibilitam a compreensão de como a mídia opera enquanto mecanismo de poder em um contexto social, cabendo ao analista cultural a descrição e interpretação de suas práticas (Kellner, 2001).

DESENVOLVIMENTO METODOLÓGICO

Partindo da concepção dos estudos multiculturais propostos por Kellner (2001) e da proposição de dispositivo pedagógico da mídia formulado por Fischer (2001), esse estudo buscou se debruçar sobre algumas séries distribuídas pelo canal de *streaming* Netflix que retratavam o tema da maternidade, analisando se são discursos cúmplices,

de resistência ou pós-moderno (Kaplan, 1990 *apud* Graton, 2018 p. 41-43). Assim, pretendeu-se a proposição de reflexões sobre o dispositivo da maternidade na atualidade, seus atravessamentos e atualizações.

Foram elencadas as produções audiovisuais distribuídas pela plataforma da Netflix que tivessem como protagonista personagens mães. Para tal, foram realizadas duas buscas na plataforma pela combinação de palavras: “série” e “mãe” e “série” e “maternidade”. Na primeira busca (“série” e “mãe”) foram encontrados 300 resultados, dos quais 80 eram séries (27%). A segunda busca (“série” e “maternidade”) também gerou 300 resultados, dos quais 127 eram séries (42%).

A partir deste ponto, foi realizada a leitura das sinopses das séries visando identificar quais tinham como foco narrativo a maternidade e, mais ainda, tendo como protagonista uma ou mais mães. Além disso, também foram descartadas séries documentais. Na primeira busca, 10 das 80 séries (13%) cumpriam o critério. Quanto à segunda busca, 14 das 127 (11%) cumpriam com o critério, porém, dessas, dez se repetiam com a primeira busca. Com isso, encontramos 14 séries que se adequam aos critérios de inclusão.

A pesquisa visa, portanto, a identificação de quais posições ideológicas estavam sendo apresentadas em seus roteiros. Para tanto, as séries selecionadas foram assistidas e os principais pontos de cada uma foram associados ao escopo teórico sobre os discursos (cúmplice, de resistência ou pós-moderno) veiculados sobre a maternidade, que é o estudo que fundamenta a presente pesquisa. As produções disponíveis na Netflix escolhidas foram as seguintes:

- “Super Mães” (2023), série de 7 temporadas criada por Catherine Reitman, dirigida por Karen Moore, tem como país de origem o Canadá.
- “Maid” (2021), minissérie norte-americana, criada por Molly Smith Metzler.
- “Turma do Peito” (2019), série australiana de duas temporadas, criada por Sarah Scheller e Alison Bell.
- “Do nada grávida” (2022), série de uma temporada, dirigida por uma mulher, Amalie Næsby Fick, e criada por um homem Nikolaj Feifer, tem como país de origem a Dinamarca.
- “A duquesa” (2020), criada por Katherine Ryan, é uma série do Reino Unido de uma temporada.
- “Oh my baby” (2020), é uma série sul-coreana de uma temporada que tem dois homens envolvidos em sua criação: o diretor Nam Ki-hoon e o escritor Noh Sun-jae.

- “Mãe só tem duas” (2021), série mexicana de 3 temporadas e de criação de Carolina Rivera e Fernando Sariñana.
- “Laços Maternos” (2023), série mexicana de uma temporada, criada por Aída Guajardo.
- “Clube das mães” (2022), série de uma temporada produzida na Coreia do Sul, criada por duas mulheres: Ra Ha-na e Shin Yee-won.
- “Mãe! Não faça isso” (2022), série taiwanesa de uma temporada baseada no romance de Cheng Ming-min e dirigida por um homem Lee Chun-Hong e uma mulher Chen Wei-ling.
- “Maternidade” (2020), minissérie sul-coreana de uma temporada criada pelas mulheres Park Soo-won e Kim Ji-soo e produzida pela mulher Choi Jin-hep.
- “Intensivão do amor” (2023) criada por Yu Je-won e Yang Hee-seun, série sul-coreana de comédia de uma temporada.
- “Papel de Rainha” (2022) minissérie sul-coreana que tem como roteirista a mulher Park Ba-ra e como diretor o homem Kim Hyung-sik.
- “Was it love” (2020) série sul-coreana de uma temporada com roteiro de Lee Seung-jin e direção de Kim Do-hyung, dois homens.

Outras produções audiovisuais, como filmes, documentários e desenhos também foram encontradas na pesquisa realizada. Porém, devido à escolha do enfoque do presente estudo ser em séries que tenham como protagonistas personagens que sejam mães, estes outros materiais não serão discutidos no texto.

MATERNIDADES EM CENA: QUAIS DISCURSOS SUSTENTAM A REPRESENTAÇÃO DE MÃES NAS SÉRIES DA NETFLIX?

A série “Super Mães” aposta em romper com a visão romantizada da maternidade, expondo desafios experimentados pelas mães no pós-parto. Expõe com humor como pode ser o retorno ao trabalho e também aprofunda na discussão sobre como as mães “ficam para trás” no mercado de trabalho. A participação e a qualidade da inserção no mercado de trabalho de mulheres são afetadas pela presença e número de filhos; há dificuldade na conciliação de trabalho e família, além do aumento de chances de trabalho precário, jornada parcial e trabalho autônomo e sem direitos trabalhistas (Guiginski & Wajnman, 2019).

Ademais, “Super Mães” traz cenas que demonstram desafios cotidianos que não são comumente debatidos socialmente, como em uma cena na qual a personagem faz uma reunião com a blusa suja de leite. O discurso tradicional descreve a amamentação

geralmente como algo tranquilo, instintivo, feliz e fácil, sem espaço para demonstrar insatisfação, dor e cansaço que podem acontecer nesse processo. Essas mensagens constroem e reafirmam o ideal de maternidade (Zanello, 2018). A série apresenta o outro lado da amamentação, com suas dificuldades, e também estratégias que as mães criam de modo a superar as adversidades. Portanto, a série demonstra em vários momentos o discurso de resistência e também o pós-moderno ao analisar a atitude das protagonistas, porém é possível perceber nas atitudes das pessoas ao redor delas o discurso cúmplice.

“Turma do peito” é uma série australiana que relata algumas dificuldades normalmente vivenciadas no puerpério: o distanciamento vivenciado pelo casal, as dificuldades na amamentação, a privação de sono, os desafios de cuidar de um recém-nascido, o distanciamento social materno, a lógica de competição materna, a perda de identidade materna, entre outros. Apesar de apresentar tantos pontos narrativos que poderiam ser utilizados para definir a protagonista como uma mãe ruim ou insuficiente, a série propõe a humanização das mulheres ao normalizar uma série de sentimentos, pensamentos e comportamentos que compõem a vida de uma mãe recém-nascida.

Todos esses dilemas têm espaço para serem discutidos em um grupo de pais, configuração que permite que diferentes maternidades sejam apresentadas. Assim, o telespectador conhece outras mães que trazem maior diversidade para a narrativa: a mãe executiva que delega os cuidados ao pai; a que aparenta ser a tradicional mãe perfeita de três filhos; outra que é homossexual; a mãe solo de um bebê que teve junto a um amigo; uma mãe progressista que quer criar seu bebê sem lhe impor um gênero; a mãe que parece ser perfeita e ter o filho perfeito e performa tudo isso em redes sociais, enfim, várias manifestações das subjetividades maternas. O foco da série parece ser realmente desromantizar a maternidade, revelando ao longo da narrativa desafios vivenciados por cada um dos personagens, abrindo um campo comunicacional de discurso de resistência e pós-moderno.

“Super Mães” e “Turma do Peito” se aproximam ao mostrarem questões pouco discutidas sobre a maternidade, auxiliando no processo de desromantização da mesma. Além do mais, quebram com a lógica de disciplinarização da maternidade intensiva descrita pelas autoras Douglas e Michael (2005, *apud* Pinho, 2019, p. 70-71), que colocam que na manutenção desse modelo de maternidade, é fundamental que as mães vigiem as condutas umas das outras. Ao contrário, em ambas as séries são crescentes na narrativa os discursos de empatia entre as mães.

Em contrapartida, a série “Clube das Mães” apresenta fortemente em seu enredo o papel dessa rede de mães na disciplinarização e manutenção da maternidade intensiva.

A protagonista, Eun-pyo, começa a ser pressionada de diversas formas ao matricular o filho em uma escola de alta exigência. Ela é estigmatizada tanto pelos comportamentos destoantes do filho, quanto por compartilhar suas ideologias de criação que tanto se diferem daquelas defendidas pelas outras mães. Os filhos são retratados como oportunidades de ascensão social, revelando o discurso patriarcal que sustenta as práticas sociais em que o valor da mulher está diretamente atrelado ao valor de seus filhos e família. Assim, apesar de apresentar em alguns momentos o discurso de resistência, a narrativa sustenta principalmente o discurso cúmplice.

Cabe pontuar que todas essas séries que trazem o discurso pós-moderno ou de resistência se desenrolam em um contexto capitalista, machista e patriarcal, no qual o discurso cúmplice e opressor é a base da representação social feminina. Sendo assim, é esperado que esse choque narrativo esteja presente nos referidos enredos.

Alguns assuntos ainda são tabus em relação à maternidade: não querer ser mãe ou amamentar; não gostar de ser mãe; sexo durante a gestação, entre outros. Essas séries, ao abordarem esses temas, quebram o silêncio. Ademais, rompem completamente com a imagem de "acolhedora e abnegada" que comumente é transmitida e sustentada pelas mídias, mostrando mulheres que não seguem os papéis tradicionais de gênero e que geralmente terminam em sofrimento como apontado pela literatura científica (Douglas e Michaels, 2005 *apud* Pinho, 2019, p. 71). Contudo, há também liberdade, diversão e apoio de outras mães que também estão fora desses padrões. Portanto, cabe a seguinte pergunta: o que acontece quando há novas formas de ser mãe expostas na tela?

Vale destacar que, mesmo que várias séries demonstrem um outro lado da maternidade, que rompe com o estereótipo romantizado, escancarando dilemas como a dificuldade de amamentar, a volta para o mercado de trabalho, a dificuldade de conciliar a vida social com a maternagem, ainda se questiona a necessidade de ser mãe para a felicidade da mulher. Fazem parte dessa discussão as mulheres que não desejam ser mães ou que não ficam contentes com a maternidade, além do grande tabu que ainda é a não-maternidade (Zulato-Barbosa & Rocha-Coutinho, 2012; da Silva Leal & Zanello, 2022), como é o caso retratado na série "Maternidade", na qual a personagem Oh Hyeon-jin recebe a notícia da gravidez com bastante tristeza. A médica a informa da gravidez como se fosse um "milagre", com muita alegria, sem se preocupar com qual seria a recepção da paciente que acabara de receber uma promoção importante no emprego e considerava impossível conciliar as duas funções: mãe e chefe.

Do outro lado, ainda há séries que reforçam os estereótipos da construção do "ser mulher" e "ser mãe", como por exemplo a busca desesperada pelo amor (Zanello,

2018), retratada nas séries “Oh my baby” e “Mãe! não faça isso”. Há também aquele discurso que coloca a maternidade como a maior necessidade na vida da mulher e que coloca que uma mulher que não é mãe é vista como incompleta (Zanello, 2018), como na série “Laços Maternos”. Na série “Oh my baby”, a protagonista é a personagem Jang Ha-Ri, de 39 anos, solteira, trabalha em uma revista de bebês, deseja ser mãe e descobre que tem uma doença ginecológica que diminui drasticamente suas chances de engravidar. Durante a série, o assunto dela ser solteira e ainda não ser mãe é constantemente comentado por todas as pessoas, inclusive como uma forma de ofensa, acusando-a de nunca ter se casado por ser “difícil demais” ou por ter “trabalhado demais”. Esse tema era constantemente exposto em seu ambiente de trabalho e seu valor é continuamente medido por esse fato. Ela só seria uma boa profissional e feliz, se casasse e tivesse filhos. Ainda assim, o discurso de resistência aparece em alguns momentos, quando ela tenta romper com essa lógica se aproximando de noções de autocuidado, decidindo estar só, porém essa prática não se sustenta.

Além desse tema, o etarismo é continuamente abordado tanto em “Oh my baby” quanto em “Mãe! não faça isso”, como se a vida das personagens já estivesse acabada por elas estarem “velhas demais”. Se a cultura é um território de disputa entre grupos e classes (Kellner, 2001), a que grupo interessa manter a mulher na posição de submissão nas séries? Em continuar propagando a imagem que as mulheres precisam de casamento e a maternidade para serem felizes? As séries claramente se aproximam do discurso de cúmplice. No primeiro episódio de “Mãe! não faça isso”, inclusive, as três personagens principais (mãe e filhas) aparecem sentadas em um divã, se confessando e se justificando. Ao final do episódio, é revelado que elas se confessam ao marido e pai das protagonistas, desvelando a lógica do homem como portador do olhar e detentor do saber/poder, enquanto a mulher se coloca como imagem a ser admirada e aperfeiçoada por esse olhar. Vale ressaltar que “Oh my baby” é uma série escrita por dois homens.

“Was it love” também é uma série dirigida por dois homens. A narrativa conta a história de uma mulher, mãe solo, que cria a filha com muito esforço e abnegação, com auxílio de sua mãe, aspecto bem tradicional no qual figuras femininas assumem o trabalho de cuidado. A trama se desenrola quando, já na adolescência da filha, a protagonista se envolve com quatro homens diferentes e inicia um processo de decisão de qual seria o melhor companheiro para ela. O discurso cúmplice atravessa toda a narrativa, com uma protagonista que performa a “boa mãe” que tem bons resultados nos âmbitos doméstico e profissional, situando os sacrifícios em prol da família como processos naturais, independente das reverberações disso em sua vida sexual, social e

econômica, sem que a mulher demonstre ressentimento, conforme prevê a maternidade intensiva. (Green, 2004; O'Reilly, 2004, Borisssof, 2005; Douglas e Michaels, 2005 *apud* Pinho, 2019, p.67-71)

A série “Mãe! Não faça isso”, por sua vez, é uma série taiwanesa que tem uma mulher em sua produção e que foi produzida baseada em um livro também escrito por uma mulher. Apesar de mostrar as protagonistas envolvidas no discurso cúmplice, a série retrata diferentes pontos de desconforto dessas mulheres que vivem submetidas à lógica patriarcal. A narrativa dá abertura para discussão de etarismo, relacionamentos abusivos, a busca materna pela perfeição e aprovação externa e a responsabilização da mãe pelo *status* dos filhos. Ademais, talvez a principal reflexão ensejada pela referida série, seja sobre quão opressor é o sistema que determina que o lugar de uma mulher é junto a um homem, trabalhando na manutenção de um lar e de uma família, sendo esse o dilema que gera desconforto na protagonista Mei-Mei, viúva em busca de um novo casamento, e em suas duas filhas “solteironas” aos 40 anos. A série foge da descrição essencialista da mãe (Kaplan, 1992 *apud* Pinho, 2019, p.48), ao apresentar vários outros aspectos das identidades maternas, ainda que muitas vezes as próprias personagens se vejam perdidas na conciliação de tais papéis.

A idade também é um assunto importante na série “Maternidade”, uma vez que a personagem principal se culpa por dar à luz “velha demais” por ter dedicado muito tempo da sua vida “trabalhando e estudando”. Além de todas essas questões, ela vive um parto difícil e sente que sua vida “acabou” a partir dali. Após isso, a personagem fica extremamente apática e a sogra a visita dizendo que “a mãe esquece toda a dor quando vê o filho”. As questões apresentadas remetem ao aprisionamento da mulher nesse papel social ideal, nesse cativeiro no qual há culpa e julgamento (Chacel, 2023; Lagarte, 2005). A mulher-mãe precisa alcançar a excelência na vida profissional e doméstica para não ser classificada como uma mulher ruim (Pinho, 2019). Nessa série, também há oscilação entre o discurso cúmplice, de resistência e pós-moderno. Nesse caso, o discurso pós-moderno é considerado porque há um casal homoafetivo que adota uma criança; no caso do discurso de resistência, tem-se a trajetória da personagem principal que não queria ser mãe e depois decide assumir a maternidade e o discurso cúmplice com todos os fatos de representação tradicional já citados.

Em relação a série “Laços Maternos”, que apresenta uma trama intensa e recheada de reviravoltas, o foco é colocado em três mães: Yeni, uma mulher indígena que aceitou ser barriga de aluguel por necessidade financeira para Júlia, uma mulher branca que precisava ser mãe para ser aceita em uma família rica e Nora, matriarca

branca da família rica que conduz todos os personagens da trama. Durante a série, a frase “pela família damos até a vida” é dita várias vezes pelas personagens femininas, e para ser mãe a personagem Júlia comete vários crimes, a partir disso é possível perceber a lógica do sacrifício da mulher em prol da maternidade típico da representação tradicional da maternidade. Assim como na série “Intensivão do amor”, a personagem Nam Haeng-sun abre mão da sua carreira como atleta profissional para assumir os cuidados da sobrinha que foi “abandonada”; ela assume a maternidade e os negócios da família abrindo mão dos seus sonhos pessoais.

Na série “Laços Maternos”, o racismo, o classicismo e as relações de poder também são apresentados, abrindo a percepção de que a maternidade não é vivida da mesma forma por todas as mulheres, sendo que os marcadores sociais como raça, gênero, classe, idade, localidade, sexualidade influenciam intimamente essa experiência (Biroli, 2018). Quando há vulnerabilidade social, racismo/xenofobia e a mãe sofre algum tipo de violência, dificuldade financeira ou falta de suporte para exercer a maternidade, essa se torna um desafio ainda maior. Esse cenário é retratado de diferentes maneiras não só em “Laços Maternos”, mas também em “A Duquesa”, “Intensivão do amor” e na série “Maid”, que retrata a história de uma mãe que consegue terminar uma relação abusiva e, sem apoio, sustenta e cuida da filha pequena sozinha, enfrentando uma série de humilhações, desafios e violências. Fica evidente a jornada tripla de trabalho e a sobrecarga da mulher, que, ao longo de sua jornada consegue retornar ao trabalho e aos estudos. Os três discursos também oscilam em “Maid” e escancaram a realidade de uma mãe-solo vivendo uma realidade de extrema vulnerabilidade.

A série “A Duquesa” apresenta ao longo dos episódios cenas que demonstram aspectos do discurso cúmplice sobre a maternidade, como a qualificação de um casamento como uma história de sucesso diante de uma maternidade solo como experiência de fracasso. O primeiro episódio se inicia com a protagonista Katherine conversando com a filha sobre temas como xenofobia, feminismo e sexismo, sugerindo que a personagem assume um discurso progressista. Logo em seguida, Katherine assume a postura de mãe heroína, discutindo com outra mãe da escola da filha sobre uma briga entre as crianças, performando a tradicional mãe que tudo faz para o bem dos filhos. A personagem assume, portanto, uma representação ambígua quanto à sua maternidade, transitando no decorrer da narrativa entre posturas mais tradicionais e outras mais progressistas, situando o maternar em um campo muito mais complexo do que o estereotipado.

Ao longo dos episódios, porém, a protagonista faz afirmativas importantes no sentido do discurso de resistência, ao desvincular a maternidade e a feminilidade da representação romantizada e patriarcal, afirmando que mulheres podem querer apenas fazer sexo e não se envolver emocionalmente, que crianças não devem se vestir como adultas, e em outros momentos quando diz a uma amiga que mulheres podem escolher não ter filhos, e quando debocha da mesma amiga quando ela sugere que homens que cuidam muito das crianças perdem seu desejo sexual. Além disso, cabe ressaltar que em vários momentos a personagem relata sobre dificuldades na experiência da maternidade solo trazendo muitos elementos simbólicos para a representação da maternidade em suas nuances, característica própria do discurso pós-moderno.

Já a série mexicana “Mãe só tem duas” conta a história de duas mulheres, Ana e Mariana, que tiveram suas filhas trocadas na maternidade e só descobrem isso 5 meses depois. Como já se vincularam às crianças, optam por criarem as bebês juntas. Essa temática por si só já levanta na narrativa várias questões sobre a dupla maternidade e os preconceitos vivenciados por essas mulheres que, apesar de não serem um casal homoafetivo, sofrem discriminação por sua configuração familiar multiparental. Mesmo que as mães sejam dedicadas à maternidade das bebês, a fuga do padrão resoa de forma a diminuí-las.

Ao longo da série são apresentadas também cenas em que a maternidade é colocada como obstáculo para o trabalho de Ana, críticas à bissexualidade de Mariana, entre outros. Além disso, na terceira temporada, os pais das bebês pedem judicialmente a guarda das crianças. Para tentar fortalecer seus casos e manter a guarda das bebês, as mães mentem que são um casal homoafetivo. Essa mentira tem altos custos profissionais e pessoais para ambas, que passam a sofrer preconceitos diversos. Tudo isso posto, temos que a série apresenta discussões importantes sobre uma maternidade que não é tradicional e que reflete uma realidade crescente da multiparentalidade, trazendo elementos próprios dos discursos de resistência e pós-moderno.

A série “Do nada grávida” apresenta a narrativa das mães por inseminação artificial, trazendo um tema típico do discurso pós-moderno. A protagonista é Ana, uma mulher solteira, médica especialista em fertilização que tem o desejo de ser mãe e acaba de realizar exames que constata que tem um curto período de tempo para engravidar. Com isso, em um momento de embriaguez, ela insemina a si própria com o sêmen do ex-namorado, engravidando. A partir daí, a personagem se envolve em uma teia de mentiras para esconder seu feito e para buscar um pai para seu filho, se relacionando tanto com o ex-namorado quanto com outro rapaz, na expectativa que algum dos dois

assuma a paternidade, sem, no entanto, revelar sobre a real concepção do bebê. Nesse ponto, Ana assume uma representação tradicional, enquanto uma mulher que faz de tudo para ser mãe e ter ao seu lado um homem.

A relação da protagonista com sua mãe também aparece de forma sutil na narrativa, aparentando ser conflituosa e distante emocionalmente, sugerindo de alguma forma que Ana teve uma “mãe ruim”, segundo o discurso cúmplice, que sempre focou em sua carreira em detrimento da filha. A trama da série gira muito em torno das mentiras contadas pela protagonista para esconder a natureza de sua gestação, o que pode, à primeira vista, sugerir uma construção da personagem também como uma “mãe ruim”, visto que suas escolhas parecem ser baseadas em seu próprio interesse, e não necessariamente no bem da criança, sem que isso seja problematizado de forma a humanizar a protagonista e suas escolhas.

Por fim, a série “Papel de Rainha” também apresenta a representação da “mãe ruim”. A minissérie histórica tem roteiro bastante fiel ao discurso cúmplice ao descrever a rainha-mãe como uma mulher de forte temperamento, que faz de tudo para garantir o poder dos filhos, porém com comportamentos que revelam que aquilo que busca para os filhos é de forma a atender seus próprios interesses. Em contrapartida, apresenta-se a protagonista, Hwa Reyong, “mãe heróica” de cinco filhos, que é caracterizada como uma mulher doce, gentil e ao mesmo tempo forte e decidida, assumindo papel relevante na narrativa, demonstrando o poder político da mulher, agindo não para seu interesse, mas para o bem da família e do reino, conquistando a afeição da maior parte dos personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na contemporaneidade, as maternidades podem ser descritas a partir de diversos repertórios interpretativos. Diferentes formatos e configurações familiares também podem atravessar a maternidade: mães solas, mães adotivas, maternidade dupla, mães por procedimentos de inseminação artificial, famílias multiparentais, etc. As séries selecionadas retratam toda essa variedade e apresentam várias posições ideológicas nos seus roteiros. Este estudo, porém, não tinha intenção de analisar em profundidade as séries, pretendendo ser um primeiro levantamento sobre o tema, também em razão da delimitação de espaço de escrita, sendo essa uma limitação deste estudo.

Entre os temas que poderiam ser amplamente discutidos à partir dessas séries e podem ser explorados em estudos posteriores, temos discursos sobre a dupla

maternidade em “Mãe só tem duas”, violência psicológica, patrimonial e física e seus reflexos na maternidade em “Maid”, o peso emocional das obrigações patriarcais femininas e o alienamento que isso produz nas mulheres em “Mãe! Não faça isso”, a maternidade solo e o sacrifício materno em “A Duquesa”, o desejo de não ser mãe em “Maternidade”, entre outros. A série “Super Mães” também apresenta uma ampla gama de temas em suas sete temporadas que podem ser destrinchados de forma a alcançar de forma mais aprofundada o discurso veiculado pela mesma. Outro ponto relevante de ressaltar é que apesar do foco do presente estudo ser a compreensão das representações acerca da maternidade, parte das séries também reflete representações sobre a paternidade em suas atualizações contemporâneas. Nesse sentido, “Turma do Peito”, “Super Mães” e “Oh! My baby” apresentam discussões interessantes.

Ressalta-se que dentro do que foi pretendido pelo estudo, de analisar as séries que apareceriam mediante os marcadores de busca “mães” e “maternidade” no canal de *streaming* da Netflix, foram encontradas produções de diferentes contextos culturais, sendo elas: seis séries sul coreanas, uma série taiwanesa, uma série estadunidense, uma série canadense, uma dinamarquesa, uma australiana, duas mexicanas e uma britânica. Cabe, portanto, a consideração de que cada recorte deste poderia ser analisado diante de seus próprios códigos culturais, no entanto, tal objetivo não foi contemplado no escopo deste trabalho. Considerando que as séries sul-coreanas representam o maior número de séries encontradas, caberia também maior comparação entre elas, objetivo que não foi contemplado neste estudo.

Cabe destacar ainda que foram descartadas séries que apresentam a maternidade como tema relevante em suas narrativas, mas que não cumpriram com o critério de inclusão de ter a mãe como protagonista. Essas personagens-mães, que são personagens secundários importantes, também apresentam pistas sobre como está sendo difundida a representação sobre a maternidade nos tempos atuais. Tem-se como referência, a série *Atypical*, criada e escrita por Robia Rashid, na qual a mãe Elsa, interpretada pela Jennifer Leigh, experiencia os desafios de ser mãe de um adolescente neurodivergente.

Foi possível perceber que as séries oscilam - ora em um discurso cúmplice, ora em discurso de resistência. Há elementos que sustentam a lógica opressiva e tradicional, como a maternidade como a única fonte de felicidade, a cobrança excessiva para o casamento e para atingir a excelência na conciliação entre trabalho e família. Porém, há outros momentos disruptivos em que elementos novos são apresentados, trazendo temas que são tabus; novas possibilidades de ser mãe; espaços para questionar e errar; espaço para individualidade dessas mulheres; espaço para falar de temas que não são

debatidos entre mães causando um sentimento de isolamento como a dificuldade para amamentar ou retornar para o trabalho; a noção de empatia entre as mulheres mães.

A circulação de novos discursos na mídia não é apenas reflexo de mudanças do corpo social e da ascensão de uma narrativa de resistência, mas também um mecanismo pedagógico possível. Assim, partindo do pressuposto de que os sentidos são construídos e negociados socialmente, a mídia e os *streamings* tornam-se também um espaço de construção de sentido, podendo influenciar na construção e na manutenção do sentido do “ser mãe”, podendo reforçar um estigma tradicional ou semear pluralidade, se constituindo-se como um espaço para construção de narrativas emancipatórias. Assim, o levantamento sobre quais discursos estão sendo veiculados a partir dessas ferramentas de grande alcance se faz de extrema relevância no sentido da compreensão de qual realidade está sendo produzida e relatada pelo auxílio e interferência das mídias.

REFERÊNCIAS

A Duquesa. Direção: **Katherine Ryan**. Reino Unido: Netflix, 2020.

BADINTER, Elizabeth. **Um amor conquistado - O amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BASSANEZI, Carla. **Virando as páginas, revendo as mulheres**: relações homem-mulher e revistas femininas (1945-1964). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2v. 1980 [1949]

BIROLI, Flávia. **Gênero e desigualdades: limites da democracia no Brasil**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.

CHACEL, Marcela Costa da Cunha. Cativeiro da maternidade, dispositivo e pedagogia da mulher-mãe: reflexões iniciais. *Revista Mosaico - Revista de História*, Goiânia, Brasil, v. 16, n. 4, p. 173–189, 2023.

CLUBE das Mães. Direção: **Ra Ha-na e Shin Yee-won**. Coreia do Sul: Netflix, 2022.

da SILVA LEAL, Daniela Fontura; ZANELLO, Valeska. “Não Tenho Filhos e Não Quero”: Questões Subjetivas Implicadas na Opção pela Não Maternidade. **Revista Psicologia e Saúde**, v. 14, n. 3, p. 77–92, 2022.

DEL PRIORE, Mary. **Ao Sul do corpo. Condição feminina e mentalidades no Brasil Colônia**. São Paulo: Unesp, 2009.

DO nada grávida. Direção: **Nikolaj Feifer, Amalie Næsby Fick**. Dinamarca: Netflix, 2022.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Mídia e educação da mulher: uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV. **Revista Estudos Feministas**, v. 9, n. 2, p. 586–599, 2001.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. **Educação e Pesquisa**, v. 28, n. 1, p. 151–162, 2002.

GRATON, Leticia Alves. **Abençoado seja o fruto: a representação da maternidade na série The Handmaid's Tale**. Trabalho de Conclusão de Curso (Comunicação Social - Publicidade e Propaganda) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

GUIGINSKI, Janaina; WAJNMAN, Simone. A penalidade pela maternidade: participação e qualidade da inserção no mercado de trabalho das mulheres com filhos. **Revista Brasileira de Estudos de População**, v. 36, p. e0090, 2019.

GUIMARÃES, Julian Guilherme Fermino. **NETFLIX – Perspectivas do consumo de produtos audiovisuais por meio de uma tecnologia centrada no bios midiático e na sociedade bolha**. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em Mídia, Informação e Cultura) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Danièle. Atualidade da divisão sexual e centralidade do trabalho das mulheres. **Política & Trabalho: Revista De Ciências Sociais**, v.1, n.53, p. 22–34, 2021.

JODELET, Denise. Ciências sociais e representações: estudo dos fenômenos representativos e processos sociais, do local ao global. **Sociedade e Estado**, v. 33, n. 2, p. 423–442, 2018.

JORGE, Fabíola Alcântara; ARAÚJO, Amanda de Mendonça. Reflexões sobre a história do Pinóquio e os direitos das crianças. **Ensino Em Perspectivas**, n.1, v.1, p. 1–6, 2020.
KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia. Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Trad: Ivone Castillo Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LAÇOS maternos. Direção: **Aída Guajardo**. México: Netflix, 2023. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/81406598?s=i&trkid=254567369&vlang=pt&clip=81678808> Acesso em: 10 de junho de 2024.

LAGARDE, Marcela. **Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas**. Coyoacán: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural** (Org.) HOLANDA, H. B. DE. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- LIPVETSKY, Gilles. **A terceira mulher: permanência e revolução do feminino**. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.
- MÃE! Não faça isso. Direção: **Lee Chun-Hong, Chen Wei-ling**. Taiwan: Netflix, 2022.
- MÃE só tem duas. Direção: **Kenya Márquez e Fernando Sariñana**. México: Netflix, 2021.
- MAID. Direção: **Wells, Nzingha Stewart, Lila Neugebauer, Helen Shaver e Quyen "Q" Tran**. Estados Unidos da América: Netflix, 2021.
- MARCELLO, Fabiana de Amorim. Dispositivo da maternidade: mídia e a produção pedagógica de sujeitos, práticas e normas. **Educar em Revista**, n. 26, p. 81–98, 2005.
- MULVEY, Laura. Prazer Visual e o Cinema narrativo. In. **A experiência do cinema**. (Orgs) XAVIER, I. 1ª Edição. São Paulo: Paz & Terra, 2018.
- NEIRA, Elena; CLARES-GAVILÁN, Judith; SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi. New audience dimensions in streaming platforms: the second life of Money heist on Netflix as a case study. **Profesional de la información**, v. 30, n. 1, e300113, 2021.
- OH my baby. Direção: **Nam Ki-hoon**. Coreia do Sul: TvN, Netflix, 2020.
- PAPEL de rainha. Direção: **Kim Hyung-sik**. Coreia do Sul: NETFLIX, 2022.
- PENKALA, Ana Paula; EBERSOL, Isadora. **Precisamos Falar Sobre o Cativo Das Mulheres: A Figura da Mãesposa Como um Modelo de Aprisionamento no Audiovisual**. Paralelo 31, 1(14), 152. 2020.
- PINHO, Juliana Malacarne. **Representações da maternidade no cinema brasileiro contemporâneo**. 2019. 127 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- SILVA, Ana Karolina Santiago Bezerra Costa da. **Binge-watching: uma análise sobre o comportamento do consumidor da plataforma de streaming Netflix**. Monografia em Graduação em Administração - Departamento de Ciências Administrativas, Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.
- SILVA, Marcel Vieira Barreto. Arrested Development e o Futuro das Séries (de Tevê?). In: **7º Simpósio Nacional da Associação Brasileira de Ciberultura**, VII, 2013. Anais. Universidade Tuiuti do Paraná.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia** (São Paulo) [online], v. 14, n. 27, pp. 241-252, 2014.

SILVA, Thiago Carvalho da. **Positividade em série**: a plataforma de streaming no combate à discriminação ao PVHIV 119 f. Dissertação (Mestrado em Mídia e Tecnologia) - Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Bauru, 2024. Dissertação.

SUPER Mães. Direção: **Karen Moore**. Canadá: Netflix, 2023.

TEIXEIRA, Felipe da Silva. **O impacto da NETFLIX na produção e consumo de conteúdo audiovisual**. Monografia (Comunicação Social e Jornalismo) - Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

TOMAZ, Renata. **Feminismo, maternidade e mídia: relações historicamente estreitas em revisão**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 29, p. 155-166, jun. 2015.

TURMA Do Peito. Austrália: Netflix, 2019.

VALIATI, Vanessa Amália Dalpizol. Consumo audiovisual em plataformas digitais: a configuração de práticas e fluxos na rotina de usuários da Netflix. **Galáxia** (São Paulo) [online], n. 45, pp. 194-206, 2020.

WAS it love. Direção: **Kim Do-hyung**. Coreia do Sul: NETFLIX, 2020.

ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação**. Curitiba: Editora Appris, 2018.

ZULATO-BARBOSA, Patrícia; ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. Ser mulher hoje: a visão de mulheres que não desejam ter filhos. **Psicologia & Sociedade**, v. 24, n. 3, p. 577-587, 2012.

de Saúde das Populações Migrantes, Refugiadas e Apátridas. Ainda, no Ministério da Saúde, dentro da Estratégia de Saúde Digital para o Brasil, a comunicação aparece como um elemento importante dessa ação ao “estabelecer o plano de comunicação sistemática e permanente, incluindo os mecanismos, os canais e os conteúdos com todos os atores públicos e privados” (BRASIL, 2020).

A partir dessa contextualização, problematiza-se as perspectivas teóricas e práticas do planejamento estratégico de comunicação para qualificar o desenvolvimento de ações de comunicação em saúde, para que as informações cheguem adequadamente aos públicos, ou seja, objetiva-se, a partir da pesquisa exploratória e pesquisa documental, pensar, por meio da pesquisa teórica, a importância do plano de comunicação para a saúde, no planejamento, construção e disseminação de informações relevantes sob a ótica dos públicos que o envolvem.

Nesse âmbito, busca-se problematizar teorias relacionadas ao planejamento estratégico da comunicação (Kunsh, 2003) como perspectiva de aliar teoria e prática para pensar ações de comunicação para migrantes e refugiados. Enfim, trata-se do esforço de examinar a literatura, para analisar o impacto do planejamento estratégico de comunicação no desenvolvimento de conteúdos de saúde para não apenas pensar em novos objetos de pesquisa, como também para auxiliar os gestores e profissionais da área a melhorar as estratégias de comunicação, no sentido de atenuar eventuais disparidades nos processos de informação.

METODOLOGIAS DE PESQUISA PARA APRENDER A PARTIR DAS TRILHAS DE OUTRAS INVESTIGAÇÕES

Entende-se que há diversos caminhos para a construção de uma investigação, pode-se partir de discussões que já estão sendo realizadas na área, seja em textos científicos, pelos profissionais, dentro das quais se coloca o problema, de observações exploratórias do fenômeno que se deseja investigar e/ou advindas da prática profissional e, ainda, de dados concretos sobre o fenômeno decorrentes de pesquisa, por meio de recortes empíricos concretos. Para tanto, admite-se técnicas de pesquisa que permitem o contato com investigações, saberes e literaturas, tais como pesquisa bibliográfica, revisão de literatura e pesquisa teórica.

A pesquisa bibliográfica envolve buscar informações ou dados em materiais já publicados, como livros, periódicos científicos, áudio e vídeo, sites, relatórios de eventos acadêmicos, etc. Assim, com esse material catalogado e organizado, é possível ter uma base para a pesquisa e percepções sobre fatos e fenômenos. Assim, esse movimento se

constitui como a fonte de informação primordial em qualquer busca científica. Em outros termos, trata-se de um levantamento de autoras e autores de referência sobre a temática estudada, de forma a se ter um panorama dessa área (Stumpf, 2005).

Por seu turno, a revisão de literatura consiste em uma análise crítica e sistemática de estudos e pesquisas já publicados sobre um determinado tema. Há três tipos dessa técnica, que são definidos conforme o método de elaboração, entre os mais utilizados na pesquisa científica se destaca, por conta do rigor na execução e da possibilidade de articular diversas metodologias, é a revisão integrativa, que se constitui como uma ferramenta de identificação, análise e síntese a respeito de um determinado assunto (Tavares, Dias e Carvalho, 2010), além de ser uma forma qualitativa de realizar a coleta, sistematização e análise dos dados. O processo de elaboração dessa forma de pesquisa é dividido em seis etapas: 1) elaboração da pergunta norteadora; 2) busca ou amostragem na literatura; 3) coletas de dados; 4) avaliação dos estudos incluídos; 5) interpretação dos resultados e 6) apresentação da síntese (Costa de Araújo *et al*, 2021).

Para tanto, por meio do diálogo com distintas técnicas, é possível coletar dados qualitativos ricos, que contribuem para avançar no conhecimento sobre a temática investigada, bem como para aprimorar os resultados de futuras ações. Nesse caso, convém destacar, que se torna necessário atentar para os contextos sociais, técnicos, econômicos e históricos de produção e circulação de conhecimento, que podem levar determinados estudos a serem publicitados e outros não. Em outros termos, é importante pensar as especificidades sociotécnicas quem envolvem os espaços de coleta, processamento e visualização de dados.

Em relação ao desenvolvimento de estudos no campo da Comunicação, tanto no Brasil quanto em outros países, Bonin (2011, p. 34) observa que “se materializa num ‘acervo’ de contribuições concretas para o entendimento de fenômenos comunicacionais”, o que, muitas vezes, sintetiza avanços teóricos e metodológicos na área. Por isso, a construção de novos conhecimentos ocorre pela relação com esse saber acumulado, tanto por rupturas como por continuidades.

Com esse intuito, durante o processo de realização das pesquisas em comunicação, Bonin (2011) ressalta a necessidade da articulação de redes de conceitos que tenham relação entre si e com o objeto empírico, configurando-se como uma pesquisa teórica. Conforme Maldonado (2011, p. 294), essa etapa metodológica se dá por meio de “um esforço sistemático de exploração, aprofundamento e compreensão dos tecidos de ideias, conceitos, raciocínios, argumentos, proposições, matrizes e modelos [...]”. Mediante essas ações, o pesquisador é capaz de adentrar na lógica interna das

teorias e abordá-las de forma aberta, procurando estabelecer vínculos entre elas e os fenômenos e processos que problematizam. (Maldonado, 2011).

Desse modo, a pesquisa teórica pode constituir um artesanato conceitual com vistas à “construção empenhada para o objeto investigado” (Bonin, 2011, p. 27), tendo que possuir, entretanto, o cuidado para evitar formulações e modelos prontos. Essa ressalva também é feita por Maldonado (2011), ao afirmar que esta etapa não pode consistir em uma mera revisão da literatura, feita de resenhas rápidas e repetitivas. Mais do que isso, a pesquisa teórica exige a “problematização constante das ideias e dos raciocínios propostos” (Maldonado, 2011, p. 295), inserindo na sua lógica questões referentes ao problema/objeto estudado. Essa composição de elementos faz com que haja a interação do autor com as teorias dispostas no decorrer do texto, além de mostrar o posicionamento teórico e epistemológico da pesquisa em questão.

No entanto, Maldonado (2002) alerta que este tipo de pesquisa não pode ser realizado em uma dimensão meramente quantitativa ou descritiva, com resumos e resenhas superficiais, mas sim como uma etapa que problematiza os paradigmas e modelos teóricos, além de examinar com senso crítico as hipóteses, conceitos, metodologias e objetos de estudo.

Essa composição de elementos faz com que ocorra a interação do autor com as teorias dispostas no decorrer do texto, além de mostrar o posicionamento teórico e epistemológico da pesquisa em questão. Nesse âmbito, no presente texto, busca-se problematizar teorias ao planejamento estratégico da comunicação. Em outros termos, trata-se de aprender a pensar na trilha deixada por outros autores e outras autoras.

COMUNICAÇÃO ORGANIZACIONAL E PLANEJAMENTO ESTRATÉGICO DA COMUNICAÇÃO: TRILHAS TEÓRICAS

Martino (2007) observa que as teorias da comunicação englobam diversas perspectivas, como as teorias de comunicação de massa, interpessoais, organizacionais, etc., de modo que derivam diversas teorias para explicar a comunicação, bem como a relação entre os sujeitos e os meios de comunicação e, ainda, a vinculação da comunicação com os fenômenos e acontecimentos contemporâneos. Da mesma forma, esses movimentos também contribuem para a construção de diversas interfaces de pesquisa no âmbito da comunicação.

De fato, nas sociedades contemporâneas, a mídia, em seus distintos formatos, apresenta-se como uma instância essencial da experiência cotidiana, bem como dispositivos com uma presença diária na vida dos sujeitos. Em outros termos, os meios

de comunicação se tornaram um espaço significativo e crucial para compreender as conjunturas socioculturais e políticas contemporâneas (Mattelart, 2008). Com o desenvolvimento dos sistemas de informação e comunicação desponta um novo olhar para problematizar os processos culturais. Tal concepção ficou conhecida como cultura midiática (Mata, 1999), apresentando-se como uma noção em constante transformação.

Visualiza-se, desse modo, que a comunicação perpassa os mais diversos campos sociais, de forma a demonstrar a sua complexidade e as possibilidades de desdobrar os seus conceitos em compreensões mais profundas dos produtos culturais e dos profissionais que os desenvolvem. A mídia é fundamental na formação das relações sociais e cada vez mais é o campo de maior ênfase sobre os demais (Verón, 1997).

Para Feitosa e Belochio (2018) o campo da comunicação, articulam dois tipos de conhecimento, a saber: a) Conhecimento prático operacional, que consiste na comunicação como domínio do fazer. E, b) Conhecimento “saber sobre o fazer”: um saber complementar, igualmente necessário, que vai além do conhecimento operacional ou prático. Assim, as problematizações sobre comunicação têm a necessidade de serem trabalhadas na inter-relação entre teoria e prática (Maldonado, 2013).

Essa problematização sobre o campo da comunicação e sobre a construção de teóricas nessa área perpassa diferentes autores e autoras, não apenas os citados anteriormente. Tal debate reside na discussão sobre a existência de muitas ou poucas teorias, bem como na definição do objeto específico do campo e ainda, na aceitação ou não do caráter interdisciplinar da Comunicação. Igualmente, essas questões, atravessam as distintas interfaces comunicacionais, como a comunicação organizacional. Por exemplo, Bueno (2013) traz a reflexão de que as pesquisas em Relações Públicas têm dois aspectos principais: estudo geral das Relações Públicas e da Comunicação Organizacional, e o foco nos processos comunicacionais midiáticos.

Com base nessas discussões anteriores, observa-se os trabalhos de Santos (2022, 2010) e Curvelo (2017) interessantes perspectivas para compreender as discussões teóricas sobre comunicação organizacional. Não se trata de ignorar a relevância de outras pesquisas, mas sim, em se tratando de um movimento de pesquisa teórica, dialogar com as problematizações desenvolvidas com o intuito de traçar um panorama das discussões empreendidas em uma área de investigação, o que se expressa nesses trabalhos. Santos (2022) atualiza a sua pesquisa realizada em 2010, que buscou desenvolver uma metodologia para o planejamento da comunicação que contribua para a internalização do planejamento estratégico. Assim, com o propósito de pesquisar essas perspectivas teóricas e os paradigmas utilizados na investigação brasileira em

Comunicação Organizacional, a autora objetiva criar uma matriz metodológica de identificação, baseada em investigações reconhecidas internacionalmente, a saber, Juan Diaz Bordenave & Horacio Martins Carvalho, Adão Nunes Albuquerque, Marcos Evangelista, Marcelo de Castro Neves, Marcélia Lupetti e Margarida Kunsch.

Na análise desenvolvida, a partir de referências nos estudos da Comunicação Organizacional, Santos (2022) observa o uso de diversas perspectivas teóricas no Brasil, algumas já reconhecidas por pesquisadores internacionais, mas também percebe a utilização de enfoques que podem ser considerados originais, como a abordagem da Comunicação Organizacional Integrada, desenvolvido por Margarida Kunsch, que apresenta a “comunicação organizacional como o composto formado pela comunicação administrativa, comunicação interna, comunicação mercadológica, e a comunicação institucional, denominado comunicação integrada” (Santos, 2010, p. 149). Ou seja, trata-se de uma estratégia global que contribui para embasar nortear os planos e táticas de comunicação para a organização alcance os resultados e dialogue de maneira eficaz com os seus públicos.

A partir desse movimento, a autora pondera sobre a necessidade de considerar as especificidades do cenário brasileiro, na reflexão sobre as possibilidades e limitações do emprego de enfoques internacionais na pesquisa. Da mesma forma, Santos (2010) destaca que, em geral, os principais modelos de planejamento visam atender às necessidades diárias de um departamento ou área de comunicação, levando em consideração suas atividades específicas. Nesse sentido, a estratégia proposta pela autora é o alinhamento das ações de comunicação com o planejamento estratégico global, que possibilita que a comunicação foque seus esforços em cumprir os objetivos definidos, de modo a orientar as suas atividades pelas estratégias gerais da empresa.

Enfim, Santos (2022) observa que diferentes pesquisadores têm procurado analisar, identificar e classificar as correntes, perspectivas e enfoques utilizados na investigação da comunicação organizacional com o objetivo de reconhecer os principais paradigmas por meio dos quais é possível moldá-los.

Uma abordagem que dialoga com a proposta de panorama teórico de Santos (2022) é a pesquisa de Curvelo (2017), que mapeou teorias, autores e escolas trabalhadas por pesquisadores no Brasil a partir da análise de 498 artigos publicados em anais de congressos e revistas, entre 2007 e 2014. As reflexões da investigação apresentam a diversidade de abordagens na área de comunicação organizacional no Brasil, com influências teóricas de diferentes áreas e instituições, mas ainda há predominância de autores e referências das instituições mais influentes, como a USP, o que se assemelha

com as reflexões de Santos (2022), sobre a primazia, no cenário brasileiro, da abordagem do planejamento estratégico da comunicação desenvolvida por Margarida Kunsh.

Ainda, para o Curvelo (2017), o campo da comunicação organizacional atualmente está mais próximo dos estudos comunicacionais em detrimento das áreas de administração e de estudos organizacionais, o que demonstra avanço e consolidação desta perspectiva no Brasil. Igualmente, para o autor, é possível visualizar a ampliação de temáticas e objetos de pesquisa. Contudo, destaca-se o volume de pesquisas relacionadas com a comunicação interna e a responsabilidade social.

Entende-se que as perspectivas de Santos (2022, 2010) evidenciam as diferentes leituras e possibilidades de aplicação da noção de planejamento estratégico de comunicação e suas relações com o desenvolvimento teórico da comunicação organizacional, de modo a projetar uma síntese dessas leituras possíveis por meio da discussão da ideia de comunicação integrada e da atenção não apenas ao contexto organizacional, como também ao cenário social e econômica no qual as organizações estão inseridas.

Por seu turno, Curvelo (2017) apresenta um panorama de síntese epistemológica da área de comunicação organizacional que contribui não apenas para visualizar o desenvolvimento das principais temáticas de pesquisa, como também o diálogo, incorporação e debate com outras perspectivas teóricas, ao longo das décadas, de forma a compreender esse movimento de incorporação de teorias relacionadas a comunicação nas discussões contemporâneas das pesquisas em comunicação organizacional.

Pensa-se que, justamente, essas atividades reflexivas contribuem para o desenvolvimento de um estatuto epistemológico claro para a construção de teorias sobre elementos importantes da comunicação organizacional, como é o caso do planejamento estratégico problematizado por Santos (2022, 2010) e a forma como essa reflexão pode contribuir tanto para a pesquisa como para a prática profissional. Em outros termos:

A pesquisa será crível por tudo o que demonstrar em termos de seriedade do processo de pesquisa, abrangência e pertinência dos métodos e técnicas empregados, e qualidade dos resultados, conjugados com sua relevância temática e capacidade de teorização. A relevância será notada ainda pela capacidade de responder às necessidades de conhecimento da área, do país e do continente nos quais se assenta (Peruzzo, 2018, p. 37).

Também, acredita-se que é por meio dessas problematizações que se pode avançar na produção de conhecimento científico da área. Aliada, também, com a reflexão relacionada a prática profissional e ao contexto social. Trata-se de um movimento fundamental para que a pesquisa tanto no Brasil, quanto em outros países, contribua

para impulsionar o desenvolvimento das questões epistemológicas, teóricas e metodológicas da área (Maldonado, 2004). Enfim, observa-se a necessidade de desenvolver, no âmbito do campo da Comunicação, a relação entre a teoria e os fenômenos concretos.

PLANEJAMENTO ESTRATÉGICO PARA AÇÕES DE SAÚDE COM FOCO EM MIGRANTES E REFUGIADOS: TRILHAS PRÁTICAS

Na trilha dessas questões de partida, observa-se a pertinência da contribuição da perspectiva teórica da comunicação organizacional para pensar a interface Comunicação e Saúde. Pois, permite a compreensão dos fluxos de sentidos que regem os processos de significação nas relações organizacionais (Baldissera, 2009), de maneira a possibilitar o funcionamento da sociedade ao atender necessidades e demandas dos públicos, isto é, construindo estratégias de comunicação para aproximar as organizações com os seus diversos interlocutores, como é o caso dos migrantes e refugiados.

Entende-se que as organizações fazem parte da vida dos seres humanos desde o nascimento, quando o integram um primeiro grupo social – a família – mais tarde, os amigos, a escola, a universidade, templos religiosos e a empresa na qual trabalha. Segundo Kunsch (2003), as organizações existem desde o início da humanidade, sendo compostas por grupos de pessoas que buscam um mesmo ideal. Assim, no contexto da comunicação organizacional, as organizações e instituições necessitam de um trabalho assertivo, pois para se manter uma empresa, seja ela pública ou privada, em funcionamento e atendendo as necessidades básicas que elas prometem, a comunicação organizacional entra como uma ferramenta de manutenção dos relacionamentos, seja na comunicação interna e externa.

O processo comunicativo que ocorre no âmbito organizacional, no qual se realizam as relações entre o sistema macro (estrutura social) e o sistema micro (organização) é condicionado a uma série de fatores ou variáveis. Esses fatores podem ser representados, por exemplo, pelos contextos sociais, políticos e econômicos, pelas culturas, visões de mundo dos integrantes em confluência com a cultura organizacional vigente, pela qual são compartilhados comportamentos e universos cognitivos diferentes (Kunsch, 2006).

Observa-se que esse processo comunicativo nas organizações acontece de maneira cada vez mais acelerada, desde que a comunicação organizacional começou a fazer parte das organizações, na qual o relacionamento com os públicos tornou-se a peça chave. Os contextos relatados por Kunsch (2006) entre os sistemas macro e micro,

passaram a interferir diretamente no planejamento das organizações. Assim sendo, planejar e executar tarefas relacionadas a comunicação exige conhecimento, comprometimento, estudo e criatividade.

No entanto, como observado nas pesquisas de Santos (2010), por mais que existam, na literatura acadêmica, distintos modelos, não há uma receita de bolo para o planejamento estratégico eficaz – embora essa promessa de planejamento universal circule bastante, principalmente no espaço digital, o que é possível e o mais assertivo é a elaboração de um diagnóstico, utilizando-se de técnicas que podem auxiliar no recolhimento do maior número de dados possíveis sobre o produto, ou o que se quer “vender”, seja um produto ou uma ideia, um evento, uma marca, uma ONG, entre outros, como é o caso de uma campanha de saúde.

Com o diagnóstico é viável abrir caminhos para o planejamento e então traçar o que é possível, a curto, médio e longo prazos. Nesse mesmo panorama, Kunsch (2003) também avalia que, ao visualizar o cenário é possível compreender as demandas necessárias para construir um planejamento estratégico adequado, no qual é possível identificar as ameaças, oportunidades, forças e fraquezas.

Assim, em se tratando de imigrantes, as dinâmicas comunicacionais são complexas, dado a diversidade cultural. Nesse sentido, é preciso pensar em estratégias e recurso para distintas audiências, bem como em conteúdos com linguagem clara e compreensível. Além disso, em países multiculturais como o Brasil é difícil imaginar uma comunidade sem imigrantes. Mas, a integração social, cultural e econômica de estrangeiros nem sempre é simples.

No Brasil, com o agravamento da crise econômica e social na Venezuela, o fluxo de cidadãos venezuelanos para o Brasil cresceu significativamente nos últimos anos. Desde 2015, mais de 300 mil venezuelanos solicitaram de refúgio no Brasil. Projeções das autoridades locais e agências humanitárias apontam que 1,5 mil venezuelanos estão em situação de rua na cidade de Boa Vista, capital mais próxima da fronteira com a Venezuela.

Nessa perspectiva, destaca-se a necessidade do desenvolvimento de campanhas de comunicação relacionadas a migrantes e refugiados para dar conta não apenas do acesso desse grupo humano aos seus direitos, como saúde, educação, trabalho, etc., mas também para contribuir com o acolhimento deles no país. Nesses termos, a problematização da importância de campanhas públicas, contribuí para dimensionar o papel da comunicação nessas questões, no sentido de investigar que conteúdos e estratégias de comunicação podem ser evidenciados nesses materiais.

Com base nesse cenário e pensando na questão do planejamento estratégico da comunicação, sobretudo, em relação ao diagnóstico, observou-se, em análises desenvolvidas pela pesquisa mencionada na introdução do presente texto, pontos importantes para o desenvolvimento de uma comunicação efetiva com um público como migrantes e refugiados, como a construção desses materiais de apoio com o uso de diferentes idiomas, incluído línguas dos povos originários, o que demonstra uma preocupação das organizações em produzir conteúdos com o uso de linguagem acessível, de modo a gerar mais diálogo, apropriação e engajamento dos migrantes e refugiados com os temas da saúde.

Entretanto, carecem de detalhamento outros elementos importantes para o desenvolvimento do planejamento estratégico da comunicação para campanhas e materiais informativos, por exemplo, não foi possível localizar informações referente a circulação e acesso dos materiais por parte dos migrantes, bem como, a permeabilidade dessas produções nos diferentes espaços sociais.

Da mesma forma, não se detectou outros temas relevantes na questão do deslocamento de pessoas, como saúde mental, violência, etc. Nesse sentido, observa-se o desenvolvimento de trabalhos mais reativos em relação as campanhas de saúde voltadas a migrantes e refugiados, centrando os conteúdos em questões pontuais, como a pandemia de covid, como também na necessidade de atenção a interculturalidade para que o atendimento em unidades de saúde e hospitais seja mais efetivo. O que é positivo, contudo, não se percebe um planejamento mais robustos de outros conteúdos relacionados a questão de saúde, que possam ser relevantes e atrativos aos migrantes e refugiados. Como é o caso apontado, por exemplo, por uma discussão sobre a violência doméstica enfrentada por mulheres migrantes bolivianas que trabalham em oficinas de costura domiciliares em São Paulo, em que a análise evidencia a necessidade de campanhas sobre essa temática (Serrano, Martin, 2022).

Nesse último ponto, outro elemento surge como imperativo para a construção de um diagnóstico adequado para o desenvolvimento de campanhas, a contribuição de conhecimentos anteriores, por exemplo, as pesquisas e projetos desenvolvidos por universidades, que podem servir de base para o planejamento de ações de organismos internacionais e dos governos.

Sabe-se que há esse movimento constante de aproximação e diálogo entre academia e organizações públicas e internacionais, bem como compreende-se o acentuado fluxo de informações impulsionado pelas tecnologias da comunicações e informações, que escapa da possibilidade de absorver todo o conteúdo que circula os

diferentes espaços e ambientes comunicacionais e, ainda, das dificuldades que, muitas vezes, as universidades enfrentam em constituir uma política de comunicação concreta e objetiva para divulgar as produções desenvolvidas na academia. Contudo, propor, por exemplo, um grupo de trabalho para discutir uma política de saúde para migrantes e refugiados constituído apenas por integrantes do Ministério da Saúde, sem abrir muito espaço para o próprio público com o qual a política irá trabalhar, não parece afeito a produzir um conteúdo o mais próximo possível aos anseios e necessidades desse público.

Todavia, infere-se essas questões de diversidade de temáticas, circulação de conteúdos e diálogo com ações e campanhas já realizadas, podem ser consideradas no desenvolvimento de futuras campanhas de saúde com foco em migrantes e refugiados. Pois, é justamente por meio desse planejamento que podem surgir novas possibilidades para a organização, ou seja, utilizando-se do pensamento estratégico é possível chegar a outros propósitos, aliando ideias criativas com o cenário atual da organização.

Compreende-se que o planejamento estratégico é uma ferramenta para pensar além, tendo por base as informações da organização e o cenário no qual se está inserido, de modo a compreender os fenômenos existentes e suas imbricações com a organização, bem como para readequar a organização a possíveis mudanças. Nesse sentido,

as novas abordagens do planejamento estratégico na comunicação organizacional devem levar em consideração, também, as múltiplas áreas de atuação que os profissionais de comunicação possuem hoje e exercitem as infinitas possibilidades de reconstrução das teorias, transcendendo os fins puramente mercadológicos, mas evidenciando as relações socioafetivas para a efetivação de uma comunicação organizacional capaz de reconstruir uma organização, assim como suas formas produtivas (Colpo, 2018, p. 90).

Enfim, trata-se de um processo contínuo e dinâmico, que direciona a constituição de objetivos, políticas, posicionamentos, metas, ações e estratégias organizacionais. Então, por intermédio do planejamento estratégico, tem-se a possibilidade de não apenas pensar uma adequação da organização aos problemas de saúde relacionados aos migrantes e refugiados, mas também a oportunidade de, por meio de ações planejadas, ser protagonista na busca de soluções para essa importante questão atual.

REFLEXÕES FINAIS

Procurou-se, ao longo do texto, dialogar tanto com perspectivas teóricas sobre a comunicação organizacional, quanto com elementos concretos da produção de materiais informativos e comunicacionais, para pensar a importância da instância do

planejamento estratégico para a qualificação de materiais e campanhas relacionados a públicos específicos, que apresentam demandas e características próprias, como é o caso de migrantes e refugiados. E que, portanto, necessitam da construção de linguagens, conteúdos e estratégias planejadas.

Compreende-se as limitações para o desenvolvimento de um planejamento de comunicação com o tempo e o cuidado adequado, em meio as demandas e urgências que surgem em decorrência do crescimento recorrente e intensificado de fluxos migratórios. Porém, a exemplo da discussão de muitas ou poucas teorias ou temáticas da comunicação organizacional, pode-se visualizar que há um movimento crescente de compreensão da importância da área da comunicação para as discussões contemporâneas sobre saúde, migrações e direitos humanos e, nesse sentido, acredita-se que o mesmo movimento pode ocorrer em relação ao entendimento da relevância da etapa do planejamento estratégico da comunicação para o desenvolvimento de práticas comunicativas e cultura organizacional mais dialógica e participativa com os grupos sociais mais vulneráveis, como é o caso de migrantes e refugiados.

Da mesma forma, para além de uma discussão conceitual, pensa-se que essa trilha proposta pode contribuir para o avanço do sistema de saúde, por intermédio do planejamento e da divulgação de informações eficazes, que possam ser utilizadas em prol da atenção primária dos públicos, como é o caso de migrantes e refugiados, bem como da sensibilização de gestores sobre a importância da qualificação dos planos de comunicação na promoção de ações em saúde, que desenvolvam políticas públicas eficientes no acolhimento dos migrantes.

REFERÊNCIAS

BALDISSERA, R. A teoria da complexidade e novas perspectivas para os estudos de comunicação organizacional. In: KUNSCH, M. M. K. (Org.). **Comunicação Organizacional: histórico, fundamentos e processos**. São Paulo: Saraiva, 2009, p. 135-164.

BONIN, J. A. Revisitando os bastidores da pesquisa: práticas metodológicas na construção de um projeto de investigação: In: MALDONADO, A. E. [et al.]. **Metodologias de pesquisa em comunicação: olhares, trilhas e processos**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria-Executiva. Departamento de Informática do SUS. **Estratégia de Saúde Digital para o Brasil 2020-2028**. Ministério da Saúde,

Secretaria-Executiva, Departamento de Informática do SUS. – Brasília: Ministério da Saúde, 2020.

BUENO, W. C. A fragmentação do objeto e a miopia metodológica como entraves à pesquisa em Comunicação Organizacional. In: VII Congresso Científico Brasileiro de Comunicação Organizacional e Relações Públicas, 2013, Brasília. **Teorias e métodos de Pesquisa em Comunicação Organizacional e Relações Públicas**: entre a tradição e a inovação. Porto Alegre: Editora da PUC/RS, 2013. p. 728-748.

COLPO, C. D. Planejamento estratégico na Comunicação Organizacional (re)significado pelo olhar do Paradigma da Complexidade. **ALCEU (ONLINE)**, v. 19, p. 83-92, 2018.

COSTA DE ARAÚJO, A. C., PAIVA, J., LACERDA, J. S., & MOLANO, M. Avaliação de campanhas de saúde: uma revisão integrativa sobre a construção de indicadores. **Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social “Disertaciones”**, 14(2), 1-13. Doi: <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.9432> Volumen 14, Número 2 / Julio-diciembre, 2021.

CURVELLO, J. J. A. Estudos de Comunicação Organizacional no Brasil: metapesquisa sobre teorias, autores e escolas. In: XV Congresso Internacional de Comunicação - Ibercom 2017, 2018, Lisboa. Comunicação, Diversidade e Tolerância. XV Congresso Internacional de Comunicação Ibercom 2017 **Anais**. São Paulo/Lisboa: ECA/USP-FCH/UCP, 2017. v. 1. p. 4127-4151.

FEITOSA, S. A.; BELOCHIO, V. C. Quatro relações entre Comunicação e Indústria Criativa. In: Marcela Guimarães e Silva; Joel Felipe Guindani. (Org.). **Comunicação e Indústria Criativa**: políticas, teorias e estratégias. Jaguarão: CLAEC, 2018, p. 59-79.

KUNSCH, M. M. K. **Planejamento de Relações Públicas na Comunicação Integrada**. São Paulo: Summus, 2003.

KUNSCH, M. M. K. Comunicação organizacional: conceitos e dimensões dos estudos e das práticas In: MARCHIORI, M. **Faces da cultura e da comunicação organizacional**. São Caetano do Sul: Difusão Editora, 2006.

MALDONADO, A. E. Pesquisa em comunicação: trilhas históricas, contextualização, pesquisa empírica e pesquisa teórica. In: MALDONADO, A. E. [et al.]. **Metodologias de pesquisa em comunicação**: olhares, trilhas e processos. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MALDONADO, A. E. A perspectiva transmetodológica na conjuntura de mudança civilizadora em inícios do século XXI. In: MALDONADO, Alberto Efendy. **Perspectivas metodológicas em comunicação**: novos desafios na prática investigativa. Salamanca: Comunicación Social, 2013. p. 31-57.

MARTINO, L. C.; BERGER, C. R.; CRAIG, R. T. **Teorias da Comunicação: Muitas ou Poucas?** São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

MARTINO, L. C.; BERGER, C. R.; CRAIG, R. T. América Latina, berço de transformação comunicacional no mundo. In: José Marques de Melo; Maria Cristina Gobbi. (Org.). **Pensamento comunicacional latino-americano: da pesquisa denúncia ao pragmatismo utópico.** São Bernardo do Campo: UESP: Cátedra Unesco para o desenvolvimento regional, 2004, v. 7, p. 39-52.

MATA, M. C. De la cultura masiva a la cultura midiática. In: **Diálogos de la comunicación**, Lima: FELAFACS, out. 1999, p. 80-90.

MATTELART, A. **Un mundo vigilado.** Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 2008.

PERUZZO, C. M. K. Apontamentos para epistemologia e métodos na pesquisa em Comunicação no Brasil. **Comunicação e Sociedade**, v. 33, p. 25-40, 2018.

SANTOS, L. C. Las Relaciones Públicas y los paradigmas en la Comunicación Organizacional: un estudio teórico y reflexivo acerca del panorama actual brasileño. In: XVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación, 2022, Buenos Aires. **Memorias del XVI Congreso ALAIC**, 2022. v. 1. p. 1-16.

SANTOS, L. C. A evolução das metodologias para o gerenciamento da comunicação organizacional no Brasil. **Estudos em Comunicação/Communication Studies**, v. 8, p. 147-167, 2010.

SERRANO, S., MARTIN, D. Violência doméstica e saúde de mulheres migrantes bolivianas em oficinas domiciliares de costura na Grande São Paulo. **Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana: REMHU**, Vol. 30, Nº. 66, 2022.

STUMPF, I. R. C. Pesquisa bibliográfica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação.** São Paulo: Atlas, 2005.

TAVARES, M. S; DIAS, M. S.; CARVALHO, R. Revisão integrativa: o que é e como fazer. **Einstein**, 8(1), 102-106, 2010.

VERÓN, E. Esquema para el análisis de la mediatización. Diálogos de la Comunicación. Lima: **Felafacs**, out. 1997. p. 9-17.

Uma versão desse texto foi apresentada no GP Relações Públicas e Comunicação Organizacional, XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

Para Neira (2018), a noção de cidadania animal desafia a concepção tradicional de cidadania, que historicamente tem sido uma ferramenta de inclusão e exclusão, frequentemente limitada aos seres humanos. O autor continua argumentando que, embora atualmente haja uma visão mais ampla sobre o significado de cidadania, esta ainda se restringe a indivíduos físicos ou entidades coletivas. Reconhecer os animais não humanos como cidadãos implica em respeitar seus direitos e interesses, tanto negativos – como o direito de não serem submetidos à tortura – quanto positivos – como o direito de receber cuidados e proteção (Oliveira, 2019b).

Com o avanço das tecnologias digitais, o ativismo em prol dos direitos dos animais encontrou novas formas de expressão e alcance. As redes sociais e outras plataformas digitais tornaram-se ferramentas essenciais para disseminar informações, mobilizar apoio e influenciar políticas públicas. O trabalho da Agência Minerva para o Projeto Patinha consiste justamente em utilizar essas ferramentas para envolver o público e promover a cidadania animal, por meio da criação de campanhas que sensibilizam e educam a sociedade sobre a importância dos direitos dos animais.

Historicamente, visões antropocêntricas como as defendidas por São Tomás de Aquino e Aristóteles colocavam os seres humanos acima dos animais. Enquanto São Tomás de Aquino via os humanos como superiores pela razão que possuem, Aristóteles considerava os animais inferiores por agirem puramente por instinto (Ferreira 2008; Sampaio, 2016).

Porém, pensadores como Michel de Montaigne e Jean de La Fontaine começaram a questionar essas visões. Montaigne, por exemplo, argumentava que os seres humanos não são superiores nem inferiores aos animais, destacando as habilidades de comunicação e organização social dos animais (Sampaio, 2016).

Este artigo analisa como a comunicação digital pode ser uma aliada poderosa no ativismo em prol dos direitos dos animais. Ao examinar as campanhas desenvolvidas pela Agência Minerva para o cliente Projeto Patinha, busca-se mostrar o impacto dessas iniciativas na conscientização e mobilização social em favor da cidadania animal. Assim sendo, este artigo aborda a interseção entre comunicação digital e ativismo animal, ressaltando a importância de estratégias eficazes para promover a cidadania animal na sociedade atual. Ao criticar as iniciativas de comunicação desenvolvidas, almeja-se evidenciar como o uso de plataformas digitais pode contribuir para estabelecer um sistema jurídico e social mais justo e solidário para todas as espécies.

Para isso, optou-se por uma abordagem qualitativa, combinando pesquisa bibliográfica, exploratória e documental. Conforme Gil (2010) menciona, essas

investigações envolvem a leitura, análise e interpretação de materiais impressos, como livros, documentos, revistas, imagens, manuscritos e mapas. A fase exploratória busca proporcionar uma compreensão mais profunda dos problemas para torná-los mais evidentes; enquanto a análise documental oferece uma investigação minuciosa das fontes documentais, tendo em vista que a equipe da Agência Minerva precisou adentrar o universo trabalhado em termos de documentos que explicitassem questões legais do cenário analisado.

CIDADANIA ANIMAL E ATIVISMO DIGITAL

A questão da cidadania animal vai além de considerações éticas individuais, abrangendo um movimento de mudança social que visa promover os direitos e interesses dos animais não humanos na sociedade. De acordo com Neira (2018) e Oliveira (2019b), essa ideia implica uma revisão dos comportamentos coletivos, refletindo não apenas uma ética pessoal, mas também uma moralidade pública. Donaldson e Kymlicka (2011) destacam a importância da regulamentação nesse contexto, reconhecendo o impacto das escolhas humanas nos interesses dos animais.

Seguindo as bases estabelecidas por Donaldson e Kymlicka (2011), Oliveira (2019b) reafirma a necessidade de regulação, considerando as interações entre espécies como inevitáveis e reconhecendo como as decisões humanas afetam os interesses animais. Esses estudiosos propõem uma abordagem diferente das visões tradicionais, ressaltando a importância dos deveres positivos em relação aos animais. Esses deveres incluem atender às necessidades deles e assumir a responsabilidade de cuidar não só daqueles que dependem diretamente dos humanos, mas também daqueles impactados indiretamente por suas ações. Ao incorporar os animais como potenciais membros ativos da comunidade ou co-cidadãos, eles são avaliados com base na inclusão nas estruturas do Estado tanto quanto nas interações individuais: sejam eles domésticos, domesticados ou selvagens.

A avaliação considera os princípios éticos e morais da humanidade, questionando a eficácia dessas ideias no contexto da relação entre seres humanos e animais, e destacando maneiras de aprimorá-la. Busca-se assim superar essas limitações propondo uma revisão abrangente da perspectiva dos direitos dos animais, com o objetivo de estabelecer uma convivência moralmente positiva entre humanos e animais – baseada em respeito mútuo, não exploratória e benéfica para ambas as partes – que está intrinsecamente ligada à interação social entre humanos.

Como disse Neira (2018), ao longo do período conhecido como modernidade, a sociedade tem demonstrado maior propensão para reconhecer direitos aos animais, um pensamento reforçado pela reflexão sobre os ideais iluministas, como os de Kant, que defendiam que apenas os seres humanos possuíam cidadania por serem dotados de razão. No entanto, ele aponta que a concepção prática de cidadania tem evoluído com o tempo e está intimamente relacionada à capacidade de um grupo em reconhecer o outro como igual, concedendo-lhe direitos e responsabilidades. Como exemplo histórico, o autor menciona um período em que a França negava cidadania às pessoas negras em suas leis por considerá-las propriedades mesmo sendo seres humanos.

Diante da urgência por mudanças, o ativismo digital surge como uma ferramenta pertinente e eficaz. De acordo com Kotler, Kartajaya e Setiawan (2017), os progressos tecnológicos facilitam a interação com o público, permitindo a personalização do conteúdo em resposta às mensagens transmitidas pelas plataformas de influência. Essa comunicação digital dinâmica possibilita que a sociedade participe ativamente e crie espaços nos quais as pessoas possam expressar suas opiniões sobre diversos temas. Como mencionado por Moraes (2001), o ativismo digital estabelece um canal de comunicação direto, rápido e econômico entre os movimentos sociais e a população global. Como resultado, tem se tornado cada vez mais frequente a formação de novos grupos engajados em causas sociais, nascidos na internet, bem como a integração de organizações não governamentais nesse cenário virtual. Ademais, Oliveira (2019a) ressalta a crescente importância da defesa dos direitos dos animais ou do próprio ativismo animal desde sua inserção no mundo digital, conforme mencionado anteriormente, contribuindo significativamente no Brasil e no mundo. Portanto, as pesquisas citadas ampliam nossa compreensão sobre como as redes sociais influenciam as questões sociais contemporâneas, especialmente na luta pelos direitos dos animais.

PLANEJAMENTO E PRODUÇÃO

O desenvolvimento desta pesquisa abrangeu a concepção integrada da Agência Minerva, na qual todos os departamentos participam desde o planejamento até a produção dos materiais de comunicação, conforme as recomendações de Pereira (2017). Esse envolvimento multidisciplinar permitiu que cada setor se especializasse em funções específicas, assegurando uma campanha bem desenvolvida e coesa. A Agência Minerva é organizada em sete departamentos principais, e alguns trabalham unificados:

1. **Atendimento e Planejamento:** Responsável pelo *briefing* inicial e pelo planejamento dos conteúdos e das datas das postagens. Este departamento

assegura que todas as atividades estejam alinhadas com os objetivos do cliente e as demandas do público-alvo;

2. **Social Media:** Gerencia as redes sociais dos clientes, realizando publicações nos horários mais oportunos para maximizar o alcance e o engajamento;
3. **Produção e Mídia:** Encarregado da criação das peças audiovisuais, desde a gravação até a edição, garantindo alta qualidade nas produções visuais e sonoras, além de desempenhar um papel crucial na estratégia de mídia, assegurando que o conteúdo atinja o público de maneira eficaz e impactante;
4. **Redação:** Cria textos, roteiros e legendas para as postagens, utilizando uma linguagem coerente com o objetivo da publicação e adaptada ao público-alvo;
5. **Direção de Arte:** Foca na criação das peças visuais que serão publicadas, definindo a identidade visual e selecionando cuidadosamente imagens e artes que serão veiculadas.

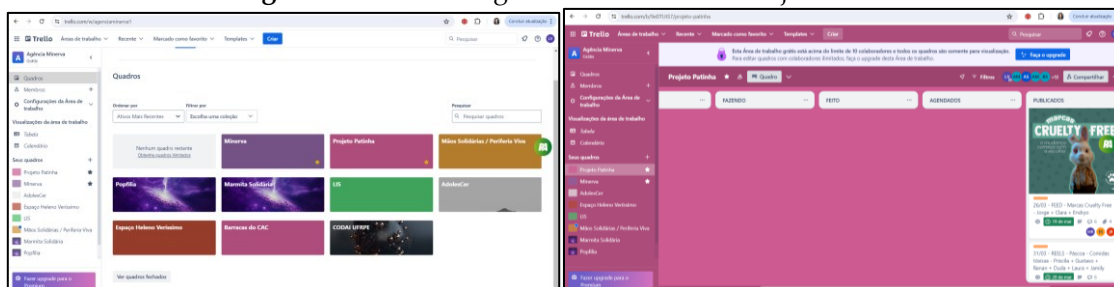
A escolha do Instagram como principal canal de comunicação institucional foi baseada em uma análise detalhada do público-alvo do Projeto Patinha e dos comportamentos da sociedade contemporânea, especialmente nas redes sociais. O Instagram se mostrou uma plataforma eficiente para disseminar informações e promover o ativismo digital, conforme destacado por Deslandes (2018). De acordo com o Data Report 2024 Brasil (Kemp, 2024), o Instagram figura como a 2ª rede social mais usada no Brasil em 2024, com 134,6 milhões de usuários, perdendo, apenas, para o WhatsApp.

Além disso, por se tratar de uma ONG, sem verba para investir em comunicação¹, o Instagram do Projeto Patinha é um meio de comunicação alternativo gratuito para alcançar seus fins.

Para organizar as tarefas e demandas, utilizou-se o aplicativo de gerenciamento de projetos Trello, que facilitou a comunicação e a coordenação entre os departamentos (imagem 1).

¹ A Agência Minerva não tem fins lucrativos e não cobra por seus trabalhos, atendendo a clientes reais, desde projetos sociais e ONGs a empresas pequenas que não possam arcar com os custos de uma agência de comunicação de mercado.

Imagem 1 – Trello da Agência Minerva e do Projeto Patinha



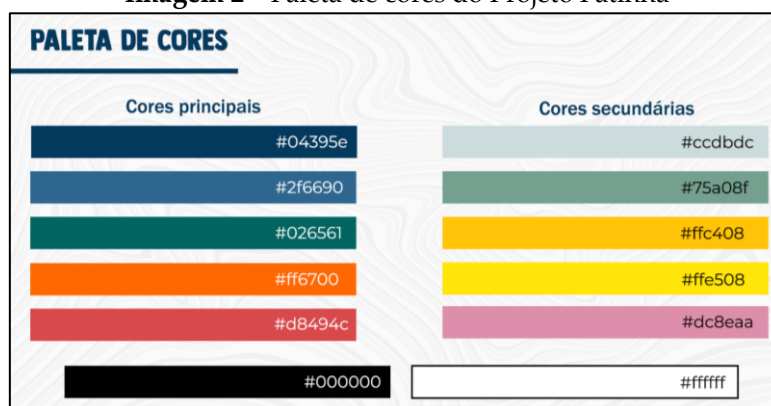
Fonte: Agência Minerva

UMA IDENTIDADE VISUAL QUE REFORÇA A CAUSA ANIMAL

O desenvolvimento do manual de identidade visual para o Projeto Patinha seguiu princípios cuidadosamente elaborados para garantir uma comunicação eficaz. Foram escolhidas nuances associadas à natureza – entre cores frias e quentes, que remetem a toda variedade da fauna e flora brasileiras –, em alinhamento com os conceitos apresentados no livro *Psicodinâmica das Cores em Comunicação* (Farina, Perez, Bastos, 2006).

Cada cor foi selecionada com base em seu impacto psicológico, tendo a paleta de cores do Projeto Patinha cinco cores principais e cinco cores secundárias, para serem usadas como apoio em grafismos e texturas, tudo a depender do conteúdo em pauta de cada material a ser desenvolvido. O preto e o branco são recomendados para textos e, se necessário, fundos neutros (imagem 2).

Imagem 2 – Paleta de cores do Projeto Patinha



Fonte: Agência Minerva

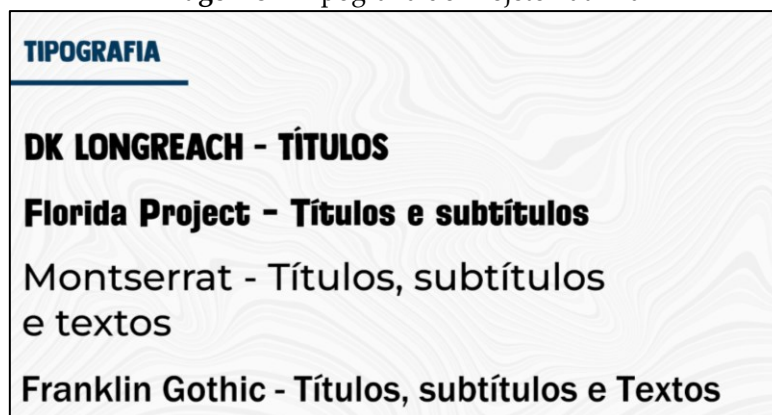
Entre as cores principais, o azul é utilizado como símbolo de harmonia, amizade, confiança e fidelidade, representando o afeto e o companheirismo entre humanos e animais, criando uma conexão emocional positiva com o público. O azul foi escolhido em dois tons: um mais escuro (#04395e), que remete a estabilidade e confiabilidade, e

outro mais claro (#2f6690), sugerindo leveza e acessibilidade. O verde (#026561), muito ligado à ecologia, representa frescor, esperança e equilíbrio, o que ajuda a criar uma conexão subconsciente com o meio ambiente e os valores ecológicos. O laranja (#ff6700), por sua vez, simboliza transformação e força, destacando a urgência de ações positivas que protejam os animais, chamando atenção para a necessidade de mudanças urgentes. A cor rosa (#d8494c) provoca encanto, amabilidade e inocência, reforçando a ideia de cuidado e proteção que a ONG promove (Farina, Perez, Bastos, 2006).

Para as cores secundárias, foram escolhidos tons mais claros e pasteis. Os tons de azul, sendo um bem mais claro (#ccdbdc) e outro levemente mais escuro (#75a08f), o laranja claro (#ffc408), o amarelo (#ffe508) e o rosa claro (#dcbeaa) foram selecionados não apenas para contrastar com as cores principais, mas também por suas associações com a fauna e a flora brasileiras. Assim, as cores secundárias reforçam os elementos da natureza e passam a mensagem de cuidado, proteção e compromisso com os animais e com o meio ambiente (Farina, Perez, Bastos, 2006).

Em termos de escolha tipográfica, foram eleitas quatro tipografias com pesos e estilos diversos, conforme o conteúdo a ser trabalhado solicitasse mais ou menos formalidade, descontração e leveza. Todas se propunham a facilitar a leitura e compreensão, ao mesmo tempo em que chamavam atenção e estimulavam a curiosidade, tal como recomenda Dondis (2007), quando expõe que a combinação de tipografia e cores visa atrair o público e destacar o conteúdo da mensagem, promovendo uma comunicação visual eficaz. Além disso, segundo Costa, Alves, Silva, Martins e Gomes (2009), fontes sem serifa são ideais para o ambiente digital, pois oferecem maior clareza e legibilidade em telas de diferentes resoluções (imagem 3).

Imagem 3 – Tipografia do Projeto Patinha



Fonte: Agência Minerva

UM PROJETO DE COMUNICAÇÃO, DIVERSOS CONTEÚDOS

O perfil do cliente no Instagram (@projetopatinhape) foi utilizado para apresentar conteúdos diversificados sobre proteção animal, com o objetivo de educar, entreter e informar. Os formatos incluíam posts de conteúdos livres, datas comemorativas e alguns quadros fixos, como:

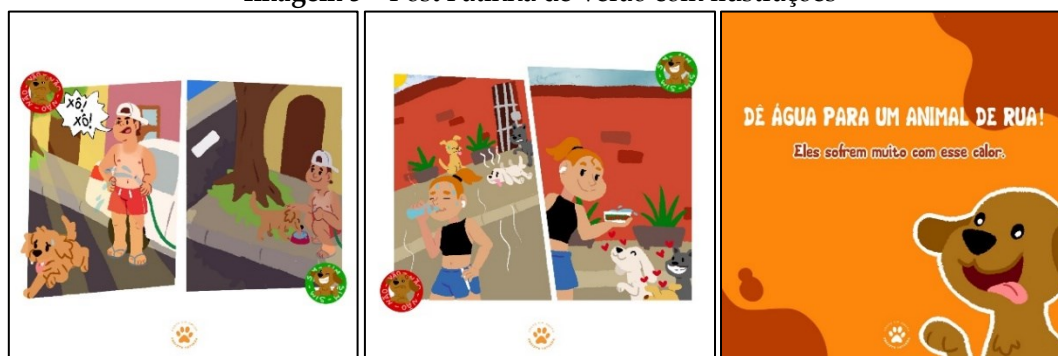
- **Patinha de Verão:** Orientações para cuidados com animais domésticos e de rua durante o calor do verão, incentivando gestos simples como o de deixar uma vasilha de água na calçada e plantar árvores. Esse quadro promove o reconhecimento dos direitos básicos dos animais e a garantia de seu bem-estar em épocas de calor extremo (imagens 4 e 5);

Imagem 4 – Post Patinha de Verão



Fonte: Agência Minerva

Imagem 5 – Post Patinha de Verão com ilustrações



Fonte: Agência Minerva

- **Dois Lados da Moeda:** Apresenta, de forma bem-humorada, duas perspectivas sobre comportamentos animais e o relacionamento com humanos, desafiando o senso comum e promovendo novos hábitos e experiências (imagens 6 e 7);

Imagem 6 – Post Dois Lados da Moeda – Gatos são independentes



Fonte: Agência Minerva

Imagem 7 – Post Dois Lados da Moeda – Dia do Meio Ambiente



Fonte: Agência Minerva

- **Patinha Informa:** Notícias sobre o mundo animal, incluindo leis aprovadas, conquistas da causa animal e lutas que precisam ser reforçadas. Este quadro mantém os seguidores informados, promovendo conscientização (imagem 8);²
- **Patinha Indica:** Recomendações sobre o universo animal, que envolvem os seres humanos também, como, por exemplo, de locais pet friendly nas cidades da RMR e canais de entretenimento para animais (imagens 9 e 10).

² Este post, de outubro de 2020, acompanhava a legenda: “Nesta terça-feira (29), foi sancionada a lei que prevê pena de 2 a 5 anos de prisão para quem praticar atos de violência contra cães e gatos, sejam domésticos ou de rua. Essa nova legislação nos permite dar mais um passo na luta contra os maus-tratos aos animais no Brasil e diminui a normalização da violência aos nossos bichinhos. Nós, do Projeto Patinha, estamos muito felizes com essa notícia e esperamos que todos os nossos amiguinhos queridos possam viver em um lugar cada vez mais seguro”.

Imagem 8 – Post Patinha Informa lei sancionada



Fonte: Agência Minerva

Imagem 9 – Reels Patinha Indica locais pet friendly



Fonte: Agência Minerva

Imagem 10 – Post Patinha Indica Canais bons pra cachorro



Fonte: Agência Minerva

Além disso, o Projeto Patinha também utilizou datas comemorativas para compartilhar informações e conscientizar seu público. Os exemplos incluem:

- **Dia Mundial da Luta Contra a Raiva (28 de setembro):** Postagem sobre a importância da vacinação contra a raiva (imagem 11);
- **Dia do Gato Preto (17 de novembro):** Vídeo abordando superstições negativas e promovendo a adoção responsável (imagem 12);
- **Dia Mundial da Medicina Veterinária (27 de abril):** Carrossel destacando a importância de consultas veterinárias regulares (imagem 13).

Imagem 11 – Post Dia Mundial da Luta Contra a Raiva



Fonte: Agência Minerva

Imagem 12 – Reels Dia do Gato Preto



Fonte: Agência Minerva

Imagem 13 – Post Dia Mundial da Medicina Veterinária



Fonte: Agência Minerva

Ademais, o perfil abordou temas específicos de cada mês, como a prevenção de doenças em animais idosos (Fevereiro Roxo), a prevenção contra a crueldade animal (Abril Laranja), a prevenção de zoonoses (Julho Dourado), entre outros. Essas postagens visavam aumentar a visibilidade das questões e promover práticas preventivas (figura 14).

A ONG utilizou as redes sociais para dar visibilidade a animais abandonados ou em situação de rua, estimulando a adoção responsável e combatendo o desamparo. Materiais de conscientização e notícias sobre leis de proteção também foram compartilhadas, capacitando os seguidores a reconhecerem e reagirem a situações de abuso ou negligência (imagens 15, 16 e 17).

Imagem 14 – Posts de datas específicas da área



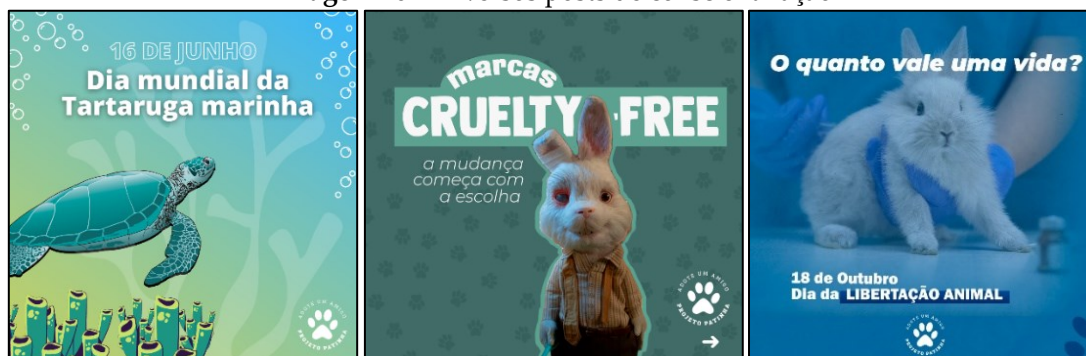
Fonte: Agência Minerva

Imagem 15 – Posts de sobre adoção



Fonte: Agência Minerva

Imagem 16 – Diversos posts de conscientização



Fonte: Agência Minerva

Imagem 17 – Diversos stories de conscientização



Fonte: Agência Minerva

RESULTADOS E DISCUSSÃO

O Projeto Patinha vem se tornando mais conhecido em Pernambuco, graças à atenção que recebe do público. De modo geral, o cenário foi favorecido nos últimos anos,

inclusive durante a pandemia do COVID-19, quando houve um aumento de 400% na procura de animais para adoção, de acordo com a União Internacional Protetora de Animais (UIPA), devido principalmente à necessidade de companhia no momento de solidão. Nesse período, o Projeto Patinha desenvolveu uma série de iniciativas, destacando-se: 1) Realização e apoio a eventos de adoção e mutirões de castração de cães e gatos na RMR; 2) Promoção da educação e da capacitação para a proteção animal por meio dos conteúdos divulgados em seu perfil no Instagram; e 3) Articulação por políticas públicas e melhorias na gestão governamental da fauna, mediante o papel da líder da ONG, Luciane Nascimento.

Em agosto de 2021, Luciane Nascimento participou de uma audiência pública na Câmara dos Vereadores de Camaragibe-PE, em que discutiu o problema dos animais de rua na cidade. Esse evento resultou em promissoras iniciativas para a causa animal. Em março de 2022, Luciane assumiu o cargo de conselheira no Conselho Social da UFPE (CONSOL), atuando na área de meio ambiente e direitos dos animais. Esta posição fortaleceu sua influência dentro da Universidade e permitiu a implementação de medidas socioeducativas voltadas para a cidadania animal e a proteção da flora brasileira.

A parceria entre o Projeto Patinha e a Agência Minerva tem sido fundamental para alcançar seus objetivos. Defendendo a conservação da fauna silvestre e de seus habitats naturais por meio dessa conscientização sobre o bem-estar animal e a proteção do meio ambiente, a ONG tornou-se uma referência no estado. Recebendo diariamente solicitações para divulgação de casos que buscam doações e adoções responsáveis, a ONG tem melhorado a qualidade de vida de animais em situação de vulnerabilidade.

Essa colaboração também capacita os estudantes envolvidos no projeto como agentes sociais na luta pela cidadania animal, impactando positivamente suas vidas e as daqueles ao seu redor. Aumenta a empatia e a sensibilidade dos estudantes em relação aos problemas da comunidade, desenvolvendo um maior senso de responsabilidade social. Essa experiência não apenas enriquece suas vidas pessoais, mas também influencia positivamente aqueles ao seu redor, promovendo uma cultura de respeito e cuidado para com os animais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar dos avanços legais em prol da proteção dos animais, o especismo ainda persiste como uma forma injusta de discriminação contra seres não-humanos. Portanto,

é essencial manter viva a discussão sobre os direitos animais, pois nossas atitudes e decisões estão intimamente ligadas ao bem-estar e à dignidade dessas criaturas.

Nesse contexto, os resultados deste estudo ressaltam a importância dos estudantes como agentes de transformação na promoção de um ambiente que valorize os direitos animais. Por meio da criatividade, estratégia e cooperação, é viável promover mudanças significativas rumo a uma sociedade mais empática e inclusiva, em que as demandas e necessidades dos animais sejam adequadamente consideradas e respeitadas.

As análises das campanhas desenvolvidas pela Agência Minerva para o Projeto Patinha demonstraram que o uso criterioso de plataformas digitais pode desempenhar um papel significativo na construção de um sistema legal e social mais equitativo e solidário para todas as espécies. As iniciativas conduzidas pela Agência Minerva mostraram-se eficazes em ampliar a conscientização pública.

Para promover a causa animal e alcançar os objetivos estabelecidos no início deste projeto, é crucial seguir apoiando ações como o Projeto Patinha e fortalecer alianças que incentivem a consciência e a proteção dos direitos dos animais. Apenas por meio do esforço conjunto e da colaboração ativa, consegue-se construir um futuro mais inclusivo e solidário para todas as criaturas em nosso mundo.

REFERÊNCIAS

CERQUIER-MANZINI, Maria de Lourdes. **O que é cidadania**. Coleção: Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 2010.

COSTA, Alessandro Ferreira; ALVES, Deborah Pereira; MARTINS, Gabriela Reis Chaves; SILVA, Ivone Gomes da; GOMES, Thaís Mendes. **Tipografia**: panorama evolutivo histórico e tecnológico. Revista Tecnologia e Sociedade, v. 5, n. 9, 2009.

DESLANDES, Suely Ferreira. **O ativismo digital e sua contribuição para a descentralização política**. Ciência & Saúde Coletiva, v. 23, p. 3133-3136, 2018.

DONALDSON, Sue; KYMLICKA, Will. **Zoopolis**: a political theory of animal rights. New York: Oxford University Press, 2011.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Editora Edgard Blücher, 2006.

FERREIRA, Sandro de Souza. **A condição animal na filosofia de Tomás de Aquino**. Controvérsia, v.4, p.11-17, 2008.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

KEMP, Simon. **Digital 2024: Brazil**. 2024. Disponível em: <<https://datareportal.com/reports/digital-2024-brazil>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

KOTLER, Philip; KARTAJAYA, Hermawan; SETIAWAN, Iwan. **Marketing 4.0: do tradicional ao digital**. Rio de Janeiro: GMT Editores Ltda, 2017.

MORAES, Dênis de. **O ativismo digital**. Biblioteca online de ciências da comunicação, 2001.

NEIRA, Hérnan. **Cidadania, propriedade e direitos dos animais**. Revista Direito & Práxis, Rio de Janeiro, v. 9, n. 4, p. 2402-2421, 2018.

OLIVEIRA, Denise Santos de. **A comunicação como estratégia de mobilização social e ativismo animal**: a experiência do Cine Direitos Animais. UnB Brasília, 2019a.

OLIVEIRA, Wesley Felipe de. **A ampliação do conceito de cidadania na redefinição de uma sociedade decente e civilizada**. Griot: Revista de Filosofia, Amargosa, vol. 19, n. 3, p. 247-265, 2019b.

PEREIRA, Cláudia. **Planejamento de comunicação**: conceitos, práticas e perspectivas. Curitiba: InterSaberes, 2017.

SAMPAIO, Bruna Gasparini. **Um novo direito**: a inclusão dos animais como seres sencientes na legislação brasileira. Semana Científica do Direito UFES: Graduação e Pós-graduação, v. 3, n. 3, 2016.

e, então, é atendida em sua vontade. De carruagem, os três saem para um passeio. Godwin, no entanto, tenta amedrontá-la, dizendo-lhe que há inúmeras coisas “lá fora” (“*outside*”) que podem matá-la.

É a partir de tal conflito de interesses que, antes de prosseguir com o enredo, define-se o interesse deste estudo: explorar a dinâmica relacional entre Bella Baxter, um personagem feminino, e Godwin Baxter e Duncan Wedderburn, personagens masculinos — falaremos do segundo mais adiante. Para isso, recorreremos ao olhar semiótico de Algirdas Julien Greimas, cuja sintaxe narrativa modal contempla a existência dos *sujeitos de estado* e dos *sujeitos de fazer*, para além das ações narrativas. Conforme um estudo anterior, *Refletindo sobre os sentidos narrativos em Sex, Lies and Videotape* (Steven Soderbergh, 1989) (Reis, 2023), o presente estudo se inspira no ensaio *Para uma teoria das modalidades* (Greimas, 2014) para discutir as *competências modais* dos personagens (Bella, Godwin e Duncan), bem como o *quadro contratual* estabelecido entre os mesmos. Feita a análise narrativa, objetiva-se realizar uma discussão sobre o filme enquanto um produto cultural que, ao propor determinada representação de gênero, tem o poder de propagar valores e reproduzir hierarquias sociais.

NA INCUBADORA DE GODWIN

Depois do passeio, quando voltam para a carruagem, Max questiona Godwin sobre o porquê de ele assustá-la tanto. O cientista responde que ela é um “experimento”, portanto, as condições devem ser controladas, caso contrário, os resultados não serão “puros”. No retorno para casa, Bella abre a cortina, vê que estão vendendo sorvete e pede a Godwin para sair novamente e, assim, possa prová-lo. O cientista se opõe e, novamente, Bella fica furiosa. Começa a gritar dentro do veículo e, então, a empurra. Logo, ele decide acalmá-la com um pano molhado com clorofórmio. Bella adormece e volta para casa sendo carregada por Max.

Tal sequência fílmica elege imagens que chamam a atenção deste estudo. Quando Bella é posta à cama, vemos pela primeira vez seu seio, assim como Max, que fica encarando tal parte e, em seguida, se retira do quarto. A governanta, então, desnuda Bella, cujo corpo fica ainda mais à mostra diante das câmeras, e cobre-o com lençóis. Max vasculha o escritório de Godwin para saber mais sobre ela e encontra alguns registros do experimento. Quando Godwin entra no escritório, Max o pressiona para contar-lhe o que aconteceu, sob a ameaça de acionar a polícia. O cientista, assim, compartilha mais detalhes do caso, e revela haver reconhecido naquela mulher o desejo de não mais viver,

senso que lhe impulsionou a fazer o experimento. Por fim, questiona Max se ele preferia viver em um mundo “sem Bella”.

No dia seguinte, desperta e, ainda na cama, Bella começa a suspirar de maneira intensa. Vai à copa, come um pouco e elege um objeto para se masturbar. Atinge o orgasmo e, com isso, fica em êxtase. Quando a governanta chega, Bella tenta masturbá-la, defendendo que sabe como fazê-la feliz. Logo, Max surge e diz a ela para parar com isso imediatamente: “Numa sociedade polida, isso não é feito!” (“*In polite society, that is not done!*”). Mais tarde, no jantar, Bella, contrariada, deixa de comer, joga o prato com comida no chão e se retira da copa. Godwin, então, diz a Max que vê amor entre os dois, e que talvez ele devesse casar com ela. Max confessa que tem sentimentos por Bella, mas que pensava que ela estaria sendo criada por Godwin para ser a sua amante. O cientista, por sua vez, revela ser eunuco e considera seus sentimentos paternais mais fortes que seus sentimentos sexuais. Max logo se desculpa por seus “pensamentos sujos” e Godwin discorda da forma como ele julga os próprios pensamentos, defendendo que “toda sexualidade é praticamente amor”. Mesmo receoso com a situação, Max concorda com o casamento e decide propor a ideia à Bella, dando-lhe um beijo na boca. Animada, Bella sugere que ambos toquem os genitais um do outro. Max declina sua proposta, alegando não querer “se aproveitar” dela. “Você é especial”, ele diz.

Ao conversar com Godwin novamente, Max é advertido de uma condição: mesmo depois de casados, eles devem continuar vivendo na residência de Godwin “para sempre”. O médico então contrata um advogado para preparar um acordo nupcial: Duncan Wedderburn.

O QUADRO CONTRATUAL ENTRE GODWIN E BELLA

Antes de prosseguir com a narrativa, cabe analisar o que foi exposto até aqui, para compreender como os significados são construídos e organizados no interior do texto fílmico. Os personagens, entendidos como *sujeitos*, são dotados de qualidades, que podem ser percebidas através dos seus *predicados*. Em *Para uma teoria das modalidades*, ensaio presente no livro *Sobre o sentido II*, Greimas relaciona a *modalização* dos sujeitos aos seus *atos*, considerando a *modalização* “uma modificação do predicado pelo sujeito” e o *ato* — mais precisamente o *ato de linguagem* — “o lugar de surgimento das modalidades, desde que a instância do sujeito modalizador esteja suficientemente determinada” (2014, p. 79). O *ato de linguagem*, prossegue, “só é manifestado em e por seus resultados, como *enunciado*” (Greimas, 2014, p. 79). É dizer: para que o *ato* construa significado a partir de sua formulação linguística, há duas maneiras: “ou quando é

descrito, de maneira aproximativa e variável, no interior do discurso-enunciado, ou quando é objeto de uma reconstrução lógico-semântica, que utiliza os pressupostos extraídos da análise do enunciado, no âmbito de uma metalinguagem semiótica” (Greimas, 2014, p. 79). Por isso, importa observar a maneira como os personagens são descritos, através de, principalmente, suas ações e diálogos. É por meio de tais descrições que se torna possível uma reconstrução lógico-semântica e, assim, uma análise sobre os sentidos narrativos.

Em extensão ao *ato*, definido de maneira simples como “aquilo que faz ser”, Greimas postula *fazer* e *ser* como duas funções predicados que estabelecem “duas formas possíveis de enunciados elementares: *enunciados de fazer* e *enunciados de estado*” (2014, p. 80). Para o linguista, “pode-se designar o predicado *fazer* como a função denominada */transformação/*, e o predicado *ser* como a função */junção/*” (Greimas, 2014, p. 80). Dessa forma, compreende-se como se estabelecem as capacidades que os *sujeitos* possuem para agir no universo narrativo: a *competência*, Greimas descreve no *Dicionário de Semiótica*, “é um ‘saber-fazer’, é esse ‘algo’ que torna possível o fazer”, sendo “um conhecimento implícito” “separável do saber sobre o qual ele incide” (Greimas & Courtés, 1979, p. 62). “A distinção entre o que é a competência e aquilo sobre o qual ele incide [...] permite considerar a competência como uma estrutura modal” (Greimas & Courtés, 1979, p. 62).

“Assim concebida, a competência é uma *competência modal* que pode ser descrita como uma organização hierárquica de modalidades (ela será fundamentada, por exemplo, num querer-fazer ou num dever-fazer que rege um poder-fazer ou um saber-fazer)” (Greimas & Courtés, 1979, p. 63). Esse conceito, portanto, auxilia na compreensão das ações, motivações e valores dos personagens presentes no interior de uma narrativa, fornecendo uma estrutura analítica para explorar a complexidade das relações, sentidos e significados presentes nos textos narrativos.

Sendo Godwin um *actante*, ou seja, um personagem que se desenvolve como, concomitantemente, um *sujeito de estado* e um *sujeito de fazer*, pode-se afirmar que o seu *estado de ser* e *de fazer* se constrói por meio de cenas nas quais ele assume determinada postura: seja sequestrando um cadáver para realizar seus experimentos, seja criando Bella através de excessivo controle e utilização de mentiras, seja estendendo esse controle ao próprio casamento que propôs haver entre Max e Bella. Tudo isso estabelece ao personagem uma *competência modal*: a dominação.

Da mesma forma, Bella, sendo uma criatura que nasce de um experimento não consentido e que é criada em meio ao exacerbado protecionismo e a mentiras, possui a sua *competência modal*: a submissão. No entanto, quando discriminados seu *ser* e seu *fazer*,

vemos uma potencial mobilidade (ou *transformação*) de tal competência. Apesar de Bella *ser* dominada pelos caprichos e exigências e Godwin, seu *querer-fazer* e, por vezes, seu *fazer* são insubordinados, espontâneos e, portanto, capazes de desafiar as competências modais e dinâmicas relacionais estabelecidas.

A análise estrutural da narrativa fílmica proposta por este trabalho, assim, direciona um olhar atento à jornada de *transformação* da competência de Bella Baxter, traduzida como categoria semântica pertencente a um “*quadro contratual*” estabelecido entre Godwin e Bella. Ilustrado por meio do quadrado dito semiótico de Greimas, este quadro condensa um diagrama que parte da ideia de oposição, caminhando para a relação de contradição e, depois, complementaridade. É possível, dessa forma, inserir termos com valência semântica. Os termos complementares carregam certa “memória” daqueles aos quais se complementam (Greimas, 2014, p. 81). Apostando-se numa relação de contrariedade, pode-se inserir os termos “Dominação” e “Submissão” e, em posição complementar, respectivamente, os termos “Malícia” e “Ingenuidade”.

Figura 1 - Quadrado semiótico do contato estabelecido por Godwin e Bella.

Dominação	↔ contrariedade	Submissão
↑ complementaridade	↖↗ contradição	↑ complementaridade
Malícia	↔ contrariedade	Ingenuidade

Fonte: elaborado pelas autoras.

As atitudes de Bella, mesmo que insubordinadas e espontâneas, ainda assim, são ingênuas — qualidade justificada pelo fato de seu cérebro ser infantil. À diferença de Godwin, cujas ações visam manter nela a competência modal de submissão, Max manifesta não só questionamentos ao modo como Godwin conduz sua criação, como também deseja presenciar a mobilidade/transformação de tal competência, que deslocaria Bella de um *estado* infantil (similar à “Ingenuidade”) para um *estado* adulto (similar à “Malícia”).

Nesse sentido, o personagem, de aparência simples, cativa o público: constantemente tenso, tímido e dedicado aos estudos, Max apresenta certa ambivalência em relação à Bella, ora a consentir com o controle orquestrado por Godwin, por vezes reproduzindo-o, ora a ceder aos impulsos da protagonista, endossando sua liberdade. Pois, ao mesmo passo em que ele a repreende por tentar praticar a masturbação em público e nega ter relações sexuais antes do casamento, também participa de jogos de provocação mútua, como permitir que ela lamba a sua orelha e que ele a retribua com o mesmo gesto.

Estar atraído por Bella sabendo da condição de seu cérebro infantil, portanto, constitui-se como um conflito, colocando-o numa posição complexa: apesar de admirar a curiosidade, a espontaneidade e a inclinação para a liberdade da protagonista, Max não só se beneficia do sistema de dominação estabelecido por Godwin como é apenas por meio dele que é possível ao personagem se relacionar com ela. O sistema de dominação, portanto, é fundante no vínculo do casal. É dizer: ao lado de Max não existe inteira possibilidade de emancipação à Bella. E é isso o que a impulsiona a se aventurar com Duncan.

DUNCAN: O DESAFIO À INGENUIDADE DE BELLA

Depois de redigir o acordo nupcial, o advogado dirige-se até a casa de Godwin para que ele possa revisá-lo. Enquanto o cientista lê, Duncan comenta ter achado o contrato curioso, e complementa: “deve ser uma mulher e tanto para merecer tal contrato!”. Logo, encontra uma desculpa para sair do cômodo: diz que vai ao banheiro e, então, explora a casa até encontrar Bella, que está dentro do armário de seu quarto soprando bolhas de sabão. Ao se aproximar dela, diz que “quis ver a mulher que inspirou um acordo nupcial que a aprisiona” e começa a seduzi-la. Primeiro, conta a ela que só poderá viajar na companhia de Max e Godwin e que, mesmo assim, não poderá ver a cidade. Depois, afirma que vai “beliscá-la para ver se é real” e coloca a mão em sua vulva, estimulando-a com movimentos.

Atraída pela abordagem do advogado, Bella sente-se encorajada a explorar a própria sexualidade e, à noite, masturba-se novamente. Eis que Duncan reaparece, dessa vez subindo a escada externa da casa até chegar à janela de seu quarto. A protagonista sugere que ele suba até o terraço e, lá, enquanto conversam, ele a seduz novamente, dizendo que não liga para a “sociedade polida”, que ela é uma “prisoneira” e ele está lá para “libertá-la”, e então, lhe faz uma proposta: sair de Londres e viajar com ele até

Lisboa. Imediatamente, Bella responde que “God não permitiria”. Duncan insiste: “por isso não perguntei a ele, perguntei a você”.

Apesar de considerar que não estará segura ao lado dele (“*Bella not safe with you*”), ela se anima com a ideia. No dia seguinte, decide contar a Godwin, que logo se opõe, argumentando que Bella pode viajar com ele e com Max e que, além de tudo, está noiva. A protagonista insiste que antes de casar deve viver uma aventura com Duncan Wedderburn e que, se Godwin não permitir que isso aconteça, suas tripas apodrecerão “de ódio”.

Enquanto prepara as malas, Max surge para manifestar seu desagrado, argumentando que Duncan “é um ricoço cretino” que “se insinua a mulheres ingênuas”. Bella, então, descreve de maneira mais explícita sobre o que a atrai nele e diz que tais aspectos aquecem o seu corpo. Max fica assustado, lembra que eles estão noivos e diz que a ama. “Quando eu voltar, casamos”, Bella responde. Recusando-se a aceitar tal decisão, Max manifesta raiva, ameaçando agredir Duncan. Assim, a protagonista o surpreende com um beijo e, depois, com um pano carregado com clorofórmio, fazendo-o desmaiar. Godwin logo adentra o cômodo e coloca um montante de dinheiro no interior de uma de suas roupas, costurando na sequência, para manter a quantia segura. Beija a sua testa, checa a pulsação de Max e retira-se do cômodo. No dia seguinte, Max acorda e encontra Godwin bebendo vinho no café da manhã. Questiona-o sobre ter permitido que Bella viajasse, e o cientista lhe responde: “ela tem livre arbítrio”.

Na sequência, o filme apresenta sua primeira cena colorida: nua, Bella está sentada sobre o corpo de Duncan, também nu. Assim como ocorre em *O Mágico de Oz*, dirigido por Victor Fleming (1939), a transição do preto e branco (ou sépia) para o colorido representa o início de uma nova etapa na jornada da protagonista. A perda da virgindade de Bella demarca a possibilidade de transformação da “Ingenuidade” em “Malícia”.

Duncan, além de apresentar-lhe diferentes sabores, presentes em ostras, champagne e pasteizinhos de Belém, oferece-lhe muito prazer, em experiências sexuais consecutivas. Encantada, Bella o questiona: “por que as pessoas não fazem só isso o tempo todo?”, chamando o sexo de “saltos furiosos” (“*furious jumping*”) e solicitando para repetirem. O advogado, que se considera um homem acima da média, lhe responde: “até eu tenho limites”, “homens não conseguem várias vezes”. A protagonista, então, pergunta se esse é um “problema fisiológico”, uma “fraqueza dos homens”. Duncan reflete e considera que talvez seja. Logo, adverte Bella a não se apaixonar, pois ele oferece “muito pouco em termos de constância”, e sugere que durmam. Ávida, Bella não

consegue dormir e decide sair sozinha para um passeio. Pelas ruas, Bella come mais pasteizinhos de Belém, se encanta com peixes dentro de um aquário e com uma mulher tocando fado, se impressiona com uma briga de casal e com outros ruídos, e por fim, vomita.

Ao retornar, Duncan pergunta onde ela estava e, depois de ouvir que ela não sabia voltar sozinha ao hotel e que decidiu seguir o som do bonde, diz que é “perigoso” sair sem ele. “Me aventurei e só achei açúcar e violência”, ela responde, sugerindo em seguida que façam novamente os “saltos furiosos”. Duncan, no entanto, decide levá-la para jantar com um casal de amigos. Em dado momento, Bella cospe a comida no prato e, quando Duncan chama a sua atenção, ela o questiona: “por que manter isso na boca se é asqueroso?”. A amiga de Duncan, então, tenta aliviar o clima e diz que, antes, falou a mesma coisa para Gerald, “se é que me entendem”. Logo, a protagonista comenta: “ah, você se refere ao pênis dele... o do Duncan é meio salgado”. Enquanto isso, um bebê chora no salão e Bella decide levantar-se da mesa para dar-lhe um soco. Imediatamente, o advogado pega-a pelo braço e a leva para um canto, dizendo que “seu comportamento é irrazoável”. Pergunta se ela vai se comportar, e diz a ela para voltar à mesa e só utilizar as três seguintes frases: “que maravilha!”, “encantador!” e “como deixam a massa tão crocante?”. Bella diz que ele a está machucando, e Duncan se desculpa, alegando que “usar a razão não adianta”. Bella dá um tapa em seu rosto e depois o empurra com força na parede, beijando-lhe na sequência. De volta à mesa, novamente, a protagonista se comporta de maneira inconveniente, e isso o irrita ainda mais.

Em outro dia, Bella novamente sai sozinha, dessa vez para beber em um bar. Quando retorna ao hotel, Duncan mais uma vez demonstra incômodo, perguntando onde ela estava e atirando um jornal contra o seu corpo. No jantar, ela diz que percebe que ele está irritado com suas saídas e aventuras, mas que, como ele disse a ela no primeiro dia de viagem, “precisamos descobrir por desejo”, e que ele precisa entender que ela nunca morou “sem God”, que ela tem muito a descobrir e que o seu rosto triste a faz “descobrir sentimentos de raiva”. Duncan, então, diz: “virei o que detesto, um amante pegajoso”. Bella levanta-se e começa a dançar. Duncan decide acompanhá-la nos passos. Mas, logo, um começa a medir forças com o outro. Dançam juntos por um tempo e, quando retornam à mesa, Duncan diz que Bella é “um ser livre que vive o momento”, assim como ele. A protagonista começa a piscar, e o advogado pergunta por que ela faz isso. Bella aponta para um homem que está em outra mesa, piscando para ela, e que ela está correspondendo “por polidez”. Duncan levanta-se e imediatamente vai brigar com

ele. A situação se torna uma confusão, com outras pessoas envolvidas na briga e com Bella manifestando raiva do advogado, atirando uma taça com bebida contra o seu rosto.

No quarto do hotel, os dois se beijam e, quando Duncan levanta a sua saia, encontra duas tatuagens na região das coxas próxima à virilha. Pergunta à Bella o que é aquilo, e ela lhe conta sobre um homem que a ensinou a jogar xadrez e disse que sua pele era macia, sendo a tatuagem uma forma de lembrar das regiões mais macias de sua pele. Duncan fica enfurecido e se retira do quarto. Dirige-se ao bar no térreo do hotel e, intencionalmente, bate a própria cabeça no balcão. Bella vai atrás dele e diz que ele está perturbado. Duncan então a questiona para saber se deu saltos furiosos com o homem, e ela diz que o homem apenas lambeu seu clitóris. Duncan fica furioso, bate a cabeça no balcão novamente e começa a chorar. Bella, então, dá tapinhas em suas costas e diz que ele é uma pessoa confusa.

No dia seguinte, a protagonista acorda no quarto em que estão hospedados e Duncan sentado, observa-a. Diz que não tem dado muito apoio ao seu “espírito aventureiro”, e que por isso lhe trouxe uma surpresa: um grande baú vazio. Orienta Bella a entrar nele, e ela o obedece. Duncan fecha o baú e, quando abre novamente, os dois encontram-se em outro quarto, dentro de um navio. Desgostosa, Bella diz que ele quer aprisioná-la e decide trancar-se no banheiro. Horas depois, Bella decide sair para explorar o navio. Duncan tenta se redimir, justificando que agiu de tal forma “por amor”. Bella não corresponde sua declaração, o que o frustra. Assim que ela faz amigos no navio, Harry e Martha, Duncan a pede em casamento. Ela diz que está noiva de Max e o advogado insiste que ela o deixou para ficar com ele. Bella então responde que isso é temporário, que fez isso “por diversão”.

O tempo passa e eles vão se distanciando. Enquanto Bella fica mais próxima de seus amigos, que lhe apresentam livros e novas reflexões sobre o mundo, Duncan se entristece e encontra refúgio no álcool e nos jogos de cassino. Um dia, quando o navio está atracado, Harry decide mostrar a Bella a pobreza que há no mundo, e ela fica muito abalada. Retorna para o quarto em prantos e encontra Duncan, dormindo de bêbado e rodeado de dinheiro, o qual foi adquirido por meio dos jogos. Ela então junta todas as notas e as coloca numa caixa, na pretensão de levá-las às pessoas pobres. Entrega para dois marinheiros que trabalham no barco e mentem ao dizer que podem cuidar do assunto e, quando retorna ao quarto, encontra Duncan desesperado com o sumiço do dinheiro. Assim que conta o que aconteceu, Duncan fica furioso e eles são expulsos do navio, com a justificativa de que não poderão pagar pela estadia.

Deixados em Paris, os dois discutem sobre a situação e entram em desacordo. Enquanto Bella vê a experiência de forma otimista, Duncan a xinga repetidas vezes e a manda calar a boca. Bella decide ir em busca de um hotel e, no caminho, encontra um prostíbulo. A cafetina, que está na entrada, a convida para fazer sexo com um homem em troca de dinheiro e Bella aceita a proposta. Mais tarde, reencontra Duncan e oferece-lhe comida, contando como conseguiu o dinheiro para comprá-la. A paciência de Duncan se esgota e ele a xinga ainda mais. Nesse momento, Bella decide encerrar sua aventura com Duncan e se dispõe a comprar-lhe uma passagem de retorno para Londres, paga com parte do dinheiro que Godwin deixou guardado em sua roupa. Quando Duncan vê o dinheiro, arranca tudo de sua mão e desaparece. Sem saída, Bella volta ao prostíbulo e propõe a Madame Swiney, a cafetina, uma relação de trabalho onde ela possa ter tempo para estudar e “se aprimorar”. Madame Swiney aceita.

Depois de um longo tempo de aventuras sexuais e vários aprendizados sobre o universo da prostituição, Bella passa a frequentar aulas na faculdade de medicina, como uma forma de agregar ao seu aperfeiçoamento e, concomitantemente, preencher as saudades que sente de Godwin. Duncan, então, reaparece, dizendo que está disposto a perdoá-la e propondo que reatem. Bella O dispensa, alegando que o tempo dos dois “acabou”.

A MOBILIDADE/TRANSFORMAÇÃO DE BELLA BAXTER

As presenças de Godwin, Max e Duncan na narrativa conferem à protagonista um cenário de relações, nas quais se pode exercer a comparação e, a partir disso, observar as diferentes *competências modais* dos personagens. Desse cenário, emergem adversidades e, portanto, a possibilidade de Bella passar de um *estado* a outro, ou seja, de transformar determinada competência que inicialmente lhe foi atribuída — aqui decidimos pelos termos “Dominação” e “Submissão” para traduzir as relações de poder entre os personagens, atravessadas por diferentes influências (dentre elas, a questão de gênero, marcada por um sexismo patriarcal), sendo “Malícia” e “Ingenuidade” termos complementares.

A jornada de Bella, portanto, implica em certo amadurecimento frente às situações que, a princípio, são interpretadas por ela como um simples convite ao novo e à liberdade, mas que, ao longo do tempo, se revelam castradoras. A começar pelo casamento com Max, que a deixa animada pela possibilidade de experimentar o sexo, todavia impondo condições como sempre morar com Godwin e nunca viajar sozinha, tampouco conhecer a cidade. Na sequência, vem a sedução de Duncan, que promete

“libertá-la” de um acordo nupcial desvantajoso através de uma aventura — viajar para outro país, desfrutando de muito sexo e outros prazeres — e que, logo, se torna uma experiência negativa, regada a desentendimentos, ciúmes e tentativa de controle. Há, ainda, a prostituição, inicialmente uma forma fácil e divertida de obter dinheiro e novas experiências sexuais e que, porém, a faz questionar sobre a possibilidade de escolher os clientes, no lugar de ser escolhida por eles — condição naturalizada no meio e imposta a Bella, levando-a a um estado de vazio existencial e raiva. Por fim, a aparição de General Alfred Blessington, que fora casado com ela antes de se suicidar e ser transformada em Bella Baxter, a instiga a interromper a cerimônia de casamento com Max para descobrir mais informações sobre o seu passado, vivido ao lado de um homem hostil que, dessa vez, a tranca em casa por tempo indeterminado, com a pretensão de dopá-la e realizar uma cirurgia de remoção do seu clitóris.

Na maneira como a narrativa é conduzida, percebe-se que a curiosidade de Bella supera a sua capacidade de avaliação dos riscos, condição que se mantém ao longo de todo o enredo, o que aponta para uma mobilidade/transformação precária na *competência modal* da personagem. As mudanças pelas quais ela se dispõe a passar são mobilizadas principalmente por fatores externos, muito mais do que por fatores internos. Por exemplo, a conclusão de que seu casamento com Max seria desvantajoso vem de Duncan, não de suas próprias reflexões. Da mesma forma, o abandono que Bella faz da prostituição não é impulsionado por seu evidente mal-estar, mas pela notícia que recebe do iminente falecimento de Godwin. Avalia-se, portanto, que apesar do aparente desenvolvimento da personagem, expresso por sua atitude autêntica, sua sexualidade avantajada e a gradativa adoção de rebuscado vocabulário e dedicação aos estudos, as tomadas de decisão da protagonista são majoritariamente guiadas por uma percepção ingênua da realidade, revelando um arco dramático de pouco amadurecimento e/ou transformação.

O filme, assim, destaca um retrato infantilizado da figura feminina, que se defende de seus algozes por meio da imitação, invertendo os papéis. Duncan adverte Bella a não se apaixonar por ele, que teria “muito pouco” a oferecer “em termos de constância”, propondo uma relação de muito sexo e pouco envolvimento afetivo. Bella, então, corresponde à sua proposta, tratando-o de maneira equivalente, atitude que desconcerta o personagem e desperta-lhe a ira. Já Blessington lhe ameaça com um revólver, oferecendo uma taça com gin e clorofórmio para apagá-la e encaminhá-la à cirurgia de remoção do clitóris. A resposta de Bella é jogar o líquido em seu rosto, desarmando-o e, assim, facilitando sua volta para casa. No entanto, ele atira contra o

próprio pé e ela decide levá-lo à cirurgia para salvar sua vida, decidindo na sequência em substituir o seu cérebro pelo de uma cabra — ou seja, intervindo em seu corpo de maneira irreversível e sem o seu consentimento, da mesma forma que ele faria com ela. Além disso, sua decisão em cursar medicina, movida principalmente pelo sentimento fraternal de admiração a Godwin, bem como o fato de ela herdar seu laboratório, são mais algumas demonstrações de que as atitudes de Bella espelham as atitudes das figuras masculinas que a cercam. É dizer: o filme, que parece promover o protagonismo feminino e denunciar a desigualdade de gênero, acaba por reafirmar uma ótica masculinizada e dominadora, uma vez que os desfechos dos conflitos apontam para a frieza ou o sadismo como solução.

ANÁLISE CRÍTICA DO FILME ENQUANTO UM PRODUTO CULTURAL

Antes de ser um “filme estranho”, *Poor Things* foi um “romance estranho”, comenta A. J. Goldmann em um artigo publicado no *The New York Times* (2024, sem página). Escrito por Alasdair Gray, artista visual escocês e um “escritor prolífico”, o livro, publicado em 1992, foi reconhecido pelo romancista inglês Jonathan Coe por sua “digressão, discursividade e prolixidade deliberada” e por ser o romance “mais engraçado” e “menos desigual” de Gray, que escreveu obras como *1982*, *Janine*, retratando “as fantasias sadomasoquistas de um homem alcoólatra de meia-idade com uma fixação erótica pela atriz Jane Russell” (Goldmann, 2024, sem página, parágrafos 25 e 28, tradução livre).

Nesse sentido, cabe observar que a “digressão”, a “discursividade”, bem como a “prolixidade deliberada”, são características que se mantêm na adaptação fílmica dirigida por Yorgos Lanthimos. O que chama a atenção, porém, é o contraste estabelecido entre a linguagem verbal e a não-verbal, algo que demarca o estilo do cineasta e que é observado em vários de seus outros filmes, conforme o estudo *Empty Gestures: Mimesis and Subjection in the Cinema of Yorgos Lanthimos*, realizado por Carlo Comanducci (2017). A linguagem dos personagens, encarnada pelos atores, “é muitas vezes reduzida a gestos — a uma performance superficial, obsessiva e vazia, um movimento não só privado de significado, mas também de emoção” —, o que revela uma ausência de intenção ou vontade própria (Comanducci, 2017, sem página, tradução livre). Não sendo “expressivos”, tais gestos são lidos como “um simples ato de submissão” (Comanducci, 2017, sem página, tradução livre). Tal interpretação converge com a discussão desenvolvida ao longo deste estudo, principalmente no que toca à performance de Bella Baxter.

Analisar *Poor Things* sob a temática da “dominação *versus* submissão” permite uma aproximação mais atenta aos diferentes tipos de “cativeiro” aos quais os personagens são submetidos. Godwin, por exemplo, manifesta uma admiração incomum em relação ao seu falecido pai, aceitando todas as modificações dolorosas que ele infringiu ao seu corpo durante a infância como algo positivo e optando por seguir a mesma carreira profissional quando adulto. Bella, por sua vez, não só reproduz a conduta de Godwin, como também recebe a sua admiração por agir de tal maneira. Assim, o filme, que foi veiculado sob a embalagem do “protagonismo feminino”, manifesta uma narrativa de “emancipação” frágil. A proposta de liberdade feminina, marcada primeiramente pela substituição de um cérebro adulto, carregado de memórias traumáticas, por um cérebro infantil, ávido por novas experiências, e posteriormente por uma hipersexualização do corpo e um comportamento vingativo, constitui uma abordagem superficial e desfavorável para o amadurecimento da personagem, que espelha as ações masculinas. Além disso, não são poucas as vezes em que o filme confunde os conceitos de “imoralidade” e “amoralidade”, relativizando a violência e aplicando-lhe um tom cômico.

Como extensão à submissão, manifestam-se os aspectos ingênuos e infantilizados da personagem que, sobretudo, cativam os personagens masculinos, provocando-lhes não só interesse, como também alívio e satisfação. Alívio, pois, se seu cérebro fosse de uma mulher adulta, muito provavelmente ela não estaria tão vulnerável às situações de abuso pelas quais passa ao longo da narrativa e teria maior discernimento para se defender delas; e satisfação pois, assim, seu corpo pode ser assistido e controlado, seja de forma paternal, seja de forma sexual. *Poor Things*, dessa forma, impacta o espectador por meio do engano: o que parece ser uma jornada de descoberta de uma mulher fora do comum, ao fim, endossa o desejo paternalista de enclausuramento do corpo feminino.

Na direção desse engano, a hipersexualização da atriz Emma Stone, que interpreta Bella Baxter, surge como uma regra: há repetidas cenas em que ela aparece nua, gravadas sob diferentes ângulos e sobre diferentes detalhes do seu corpo, convidando o espectador a exercer um olhar fetichista. Em comparação, os homens que aparecem nus ao longo do filme são atores cujos papéis são de baixa relevância, como o cadáver do laboratório de Godwin e os clientes atendidos por Bella Baxter ao longo do seu período de prostituição. Quando Duncan Wedderburn, interpretado por Mark Ruffalo, se relaciona com a protagonista, o máximo revelado ao espectador é a silhueta de sua nádega.

A propósito dessa forma de narrar, convém lembrar das contribuições da crítica cinematográfica e feminista britânica Laura Mulvey, feitas sobre a indústria cinematográfica estadunidense já na segunda metade do século XX. Em *Prazer visual e cinema narrativo*, ela argumenta que a tradição do cinema hollywoodiano exerce sua “mágica” ao, habilidosamente, manipular e satisfazer o prazer visual, codificando o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante (Mulvey, 1983). Apropriando-se de uma leitura psicanalítica, Mulvey afirma que um dos prazeres possíveis oferecidos pela experiência cinematográfica é a *escopofilia*, cuja satisfação está em “tomar as outras pessoas como objetos, subjugando-as a um olhar fixo, curioso e controlador” (1983, p. 441). Assim, “o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolveu sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma platéia, produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com suas fantasias voyeuristas” (Mulvey, 1983, p. 441). O contraste entre a escuridão do auditório e o brilho da tela, dessa forma, ajuda a “promover a ilusão de uma separação voyeurista”, proporcionando ao espectador a sensação de “um rápido espionar num mundo privado” e, conseqüentemente, marcando sua posição “pela repressão do seu exibicionismo e a projeção no ator, do desejo reprimido” (Mulvey, 1983, p. 441).

Nesse sentido, cabe observar que os padrões estéticos dos filmes produzidos por uma indústria historicamente marcada pela construção de narrativas escritas e dirigidas por homens reflete, sobretudo, os seus pontos de vista, dentro das posições sociais que ocupam, bem como as relações de trabalho vivenciadas pela equipe de produção. Quando Mulvey afirma que “o homem hesita em olhar para o seu semelhante exibicionista” (1983, p. 445), é para, justamente, apontar essa cadeia produtiva industrial, sustentada por uma ideologia de divisão sexual do trabalho, que impacta não só a estruturação das narrativas como também as experiências de consumo e constituições de desejos. “O homem controla a fantasia do cinema e também surge como o representante do poder num sentido maior: como o dono do olhar do espectador, ele substitui esse olhar na tela a fim de neutralizar as tendências extradiegéticas representadas pela mulher enquanto espetáculo” (Mulvey, 1983, p. 445).

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no

sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada” (Mulvey, 1983, p. 444).

Assim, cabe dizer que Bella Baxter está submetida não só aos olhares de Godwin Baxter, Max McCandles e Duncan Wedderburn, mas principalmente aos olhares de Alasdair Gray e Yorgos Lanthimos, os quais conduzem a experiência do espectador para acessar a narrativa. A soma de cinematografia, ambientação, figurino e maquiagem contribuem para a transmissão de um universo fantástico, dotado de comicidade, proporcionando ao público uma experiência de conforto estético contrastante com o sofrimento da protagonista. Dessa forma, percebe-se no filme um esvaziamento das emoções, que se vê ainda mais aprofundado pela opção de associar o processo de desenvolvimento e aprendizagem de Bella a uma racionalização sobre os seus afetos, caracterizada por um discurso rebuscado e intelectualizado.

Cabe, ainda, recordar que a única cena na qual Bella Baxter manifesta o choro decorre de uma experiência de choque conduzida por Harry Astley, amigo adquirido durante o período que esteve viajando de navio. Ao atracarem em Alexandria, Harry mostra, da varanda de um restaurante luxuoso, uma concentração de pessoas em situação de miséria e, no meio delas, um grupo de bebês mortos — provavelmente pelo calor. Bella não só corre em direção às pessoas com bastante pressa, como morde as mãos de Harry quando tenta impedi-la de avançar no trajeto, num movimento catártico repleto de lágrimas e gritos. A situação, carregada de densidade, vem seguida de uma espécie de alívio cômico, onde Bella dirige-se ao quarto em que está hospedada no navio, recolhe todo o dinheiro que encontra — dinheiro que Duncan ganhou com os jogos de cassino — para entregar aos pobres e é enganada pelos marinheiros, que prometem entregar por ela. Tal sequência de eventos desloca a experiência do espectador, antes trágica, com a possibilidade de compadecer-se com a miséria humana e com as emoções de Bella, para uma contemplação cômica de ações equivocadas e ineficientes da protagonista, impulsionadas pelo desespero e, uma vez mais, pela ingenuidade. Mais adiante, quando se despedem, Harry confessa a Bella que tinha a intenção de magoá-la. “Não tolerarei ver aquela felicidade bela e burra em alguém. Foi crueldade minha”, o personagem afirma, tentando aconselhá-la a alterar sua percepção de mundo ao advertir que ela não conseguirá melhorá-lo.

O longa-metragem, ao acompanhar a trajetória de uma personagem que se diferencia do sadismo e do ceticismo presente naqueles que estão à sua volta, é capaz de gerar a impressão de que a narrativa estaria a seu favor, ressaltando sua benevolência e, de alguma forma, promovendo-a ao público. Assim, sua ingenuidade poderia ser

associada a um caráter incorruptível, implacável e, de certa forma, revolucionário. A representação desse ideal feminino, no entanto, não se sustenta, uma vez que Bella nunca se desvincula inteiramente do ciclo de relações estabelecidas com base nos pólos “dominação *versus* submissão”. Em outras palavras, Bella, apesar de conseguir interromper relações nas quais ela se encontra subjugada, geralmente as interrompe no momento em que está iniciando outra relação pautada pelos mesmos moldes. O que o desfecho do filme propõe como saída é uma inversão de papéis, deslocando a personagem para um papel dominador, o que significa reiterar que não há outro modo de relação possível ou, em termos mais diretos, não existe efetivamente um processo de libertação. O que existe é um conjunto de disputas individualistas pelo prazer e pelo poder.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existe um apelo para representações da experiência feminina no cinema atualmente e, neste contexto, a narrativa fílmica de *Poor Things* e sua repercussão enquanto produto cultural não apontam para inovações em termos de descrever uma vivência feminina realista. O filme reproduz visões masculinas idealizadas e fetichizadas sobre o corpo feminino, utilizando de recursos estéticos para entreter o público com cenários fantásticos e para voyerizar o espectador.

Apesar do longa-metragem, em seu tom satírico e absurdo, propor uma crítica sobre as relações de dominação e submissão vivenciadas entre os personagens e atravessadas por questões de gênero, sua abordagem não supera tal dinâmica: pelo contrário, a replica. A ingenuidade e a malícia, termos de valência semântica, exercem um papel ainda mais central nos sentimentos do público, que pode tanto experienciar a malícia do voyeurismo quanto a ingenuidade de torcer por Bella Baxter.

REFERÊNCIAS

COMANDUCCI, Carlo. Empty Gestures: Mimesis and Subjection in the Cinema of Yorgos Lanthimos. In: **Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe**, [S. l.], n. 5, 2017. DOI: 10.17892/app.2017.0005.56. Disponível em: <<https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/56>>. Acesso em: 10 jun. 2024.

GOLDMANN, Adam Joachim. ‘Poor Things,’ the Weird Movie, Was a Weird Novel First. In: **The New York Times**. Publicado em 21 fev. 2024 e atualizado em 27 fev. 2024.

Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2024/02/21/books/review/poor-things-alasdair-gray-novel.html>>. Acesso em: 06 jun. 2024.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o Sentido II: Ensaaios Semióticos**. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. 1 ed. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, s.d. (1ª edição francesa de 1979).

MULVEY, Laura et al. Prazer visual e cinema narrativo. Tradução de João Luiz Vieira. 1973. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema: Antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p. 437-453.

POOR THINGS. Direção de Yorgos Lanthimos. Produção de Daniel Battsek, Ed Guiney, Ildiko Kemeny, Yorgos Lanthimos, Andrew Lowe, Ollie Madden, Kasia Malipan, David Minkowski, Mónika Nagy e Emma Stone. Estados Unidos, Irlanda e Reino Unido: Searchlight Pictures. 2023.

dos REIS, Bárbara Piazza. Refletindo sobre os sentidos narrativos em *Sex, Lies and Videotape* (Steven Soderbergh, 1989). In: **Diálogos científicos: literatura, linguística, educação e interartes**. Campo Grande, MS: Cine-Fórum UEMS, 2023.

é na década de 90 que começa a implementação da sexualidade na educação e adquire força e legalidade com a firmação de compromissos assinados pelos governos em acordos internacionais dos direitos dos adolescentes e das mulheres. Com o fim da ditadura o país viveu uma nova liberação sexual nas décadas de 60, 70 e 80, derrubando tabus e questionando atitudes conservadoras e tabus (Sfair, 2015).

Um grande avanço para o Brasil foi o Plano de ação do Cairo que possibilitou a liberdade de expressão sobre a sexualidade, depois da conferência o sexo passou a se mostrar como algo positivo em vez de violento ou restrito apenas ao casamento heterossexual ou a procriação (Buglione, 2002).

As seguintes leis sobre educação sexual entraram em vigor no decorrer dessas décadas no país: Portaria Interministerial do Ministério da Saúde e Ministério da Educação – nº 796 (29 de maio de 1992); Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDBEN. Lei 9.394/1996; Parâmetros Curriculares Nacionais (1996); Orientações Curriculares Nacionais para o Ensino Médio; Marco legal: saúde, um direito de adolescentes (Brasil, 2007). Apesar das leis vigentes, a sexualidade é uma temática ainda bastante reprimida pela sociedade e essa repressão vem desde a infância o que ocasionam vários nós que vão se enlaçando e isso provoca a opressão do comportamento e desenvolvimento sexual. Essa situação exige uma reflexão e absorção para que possa ser revertida e permite libertar o indivíduo dos sentimentos confusos (Gir, 2003).

Na escola, mesmo que não haja educação sexual, são repassados de maneira consciente ou inconsciente aprendizados da sexualidade e educação sexual através de falas, posturas, e isso consequentemente recebe reforço pela comunicação, e podem ser tanto positivas, prósperas quanto castradoras e negativas (Silva e Neto, 2006). A estreita relação entre sexualidade, liberdade e curiosidade estimula a necessidade de currículos escolares que contemplem a temática de forma didática, pedagógica e ética.

A estreita relação entre sexualidade, liberdade e curiosidade estimula a necessidade de currículos escolares que contemplem a temática de forma didática, pedagógica e ética. Destarte, a escola como um todo deve estar aberta e capacitada para desenvolver o tema da educação sexual como um todo. Por todo exposto até o momento, somado às lacunas locais regionais da Amazônia ocidental, faz-se necessário estudos que investiguem como a sexualidade vem sendo trabalhada nas escolas de maneira a identificar como os professores exercitam o tema.

Desse modo, a escola deve estar aberta e capacitada para desenvolver o tema da educação sexual como um todo. Diante do exposto, somado às lacunas regionais da Amazônia ocidental, fazem-se necessários estudos que investiguem como a sexualidade

vem sendo trabalhada dentro das escolas e como identificar os professores que desenvolvem e trabalham o tema.

EDUCAÇÃO SEXUAL

O primeiros trabalhos e artigos sobre a educação sexual eram sobre o olhar da biologia, por isso as aulas de ciência cuidavam da temática por acreditarem serem deles essa responsabilidade. O que nos dias de hoje não é muito diferente já que são os professores dessa disciplina que podem dar aula da temática (Ribeiro, 1990).

Ainda que hoje a sexualidade possa ser considera um tabu por muito seres humanos, por isso a educação sexual necessita ser incluída pois a sexualidade é algo que pertence a nós, está presente no nosso desenvolvimento físico, cognitivo e mental e não nos deixará. A educação sexual é extremamente necessária tanto na família quanto nas escolas visto que ela funciona para solucionar as dúvidas, na escola ela leva conhecimento, esclarecimento e discernimento para os alunos através dos professores.

O que vem acontecendo com a sociedade é a negação sobre a sexualidade, pois não sabem como lidar, nem os pais, professores e profissionais da saúde. A escola sempre se deparará com situações para intervir, por isso é necessária a implementação dos projetos de educação sexual para que a criança e ao adolescente possam desfrutar de uma vida mais saudável, melhor autoestima e conhecimento sobre seu corpo e métodos preventivos (Ribeiro, 1990)

É necessário atenção nas questões da sexualidade, principalmente os professores que lidam e precisam exemplificar a temática com seus alunos a fim de passar conhecimento e deveres, é sobre isso que iremos dialogar no texto, da importância da educação sexual para os alunos, de como os professores podem e devem dialogar sobre a temática, pois a educação sexual é um direito do adolescente e o professor deve estar preparado para solucionar as dúvidas e exercer esse direito.

De acordo com Cabral (2013) sabe-se que hoje a educação sexual nas escolas é uma problemática enfrentada no brasil pois encontra muitos tabus da sociedade que muitas vezes não compreende a temática e então dificultando o trabalho dos professores e assim o conhecimento dos alunos.

Segundo Leão (2009) a sexualidade percorre os espaços escolares, fixa regras e estabelece mudanças sobre como as pessoas dão sentido e significado a sua conduta, desejos e sentimentos. Portanto, é necessário que os professores assumam a necessidade de argumentar essas questões em sala de aula e é necessário que seu discurso seja desprovido de preconceitos e discriminações, embasando na valorização

da diversidade, de maneira que este trabalho possa repercutir de forma positiva no meio social, dentro e fora da escola.

Segundo Ramiro (2013), a educação sexual é uma forma contínua e permanente de aprendizagem que abarca a transmissão de informações e o desenvolvimento de atitudes saudáveis. A aprendizagem da educação sexual começa na infância com a família e depois que o indivíduo vai para a escola, esta se torna um lugar da concretização da aprendizagem. É necessário que a educação sexual seja iniciada com intervenções preventivas, que abarque toda a população da escola e seus muitos contextos como: grupos, família. Também se faz necessário intervenções específicas de pequenos grupos que podem ser identificados como prioridade.

Os estudos mostram que os jovens que receberam aulas sobre sexualidade/orientação sexual fizeram o uso de preservativos em maior número na primeira relação que os jovens que não receberam orientações, os jovens sempre apontam a escola como fonte do saber da sexualidade. A educação sexual é um meio para que supram as necessidades e que possa haver uma reflexão das peculiaridades de cada faixa etária (Saito, 2000). A versão da sexualidade ainda não é aceita no currículo escolar, contudo na vida das pessoas e na cultura é amplamente repercutida e mostrada seja na literatura, filmes, músicas, moda ou piadas. A educação sexual é o lugar para se trabalhar os corpos das crianças e adolescentes (Britzman, 1999).

Na escola mesmo que não haja educação sexual é repassado de maneira consciente ou inconsciente aprendizados da sexualidade e educação sexual através de falas, posturas, e isso acaba recebendo reforço pela comunicação, e podem ser tanto positivas, prósperas quanto castradoras e negativas (Silva, 2006).

O objetivo desse artigo é investigar e identificar as práticas de educação sexual empregadas por educadores das redes Estadual e Federal do interior da Amazônia Ocidental assim como caracterizar a opinião dos professores incluídos com as práticas da educação sexual.

A temática se mostra relevante uma vez que o cenário político do país procura inviabilizar e alterar a Lei 9.394/1996 que versa sobre a o plano de educação e estabelece as diretrizes de ensino além de propor que a educação sexual deve ser discutida nas escolas. Pesquisas nesta área com enfoque no professor, ainda possui um número reduzido.

METODOLOGIA

O projeto de pesquisa foi submetido ao Comitê de Ética e Pesquisa (CAAE:18285319.8.0000.5298) e depois da aprovação foi realizada uma visita ao Centro

de Educação Regional (CRE) para que pudessem disponibilizar a lista das escolas da rede estadual e da rede Federal. A pesquisa contou como público-alvo os professores de Ciência e Biologia e o local em que trabalham. O estudo foi realizado com professores das disciplinas de ciência e biologia sobre a educação sexual e suas temáticas das 13 escolas da rede estadual e de 01 da rede federal de um município do interior da Amazônia Ocidental. A amostra foi sistemática e trata-se de um estudo descritivo e exploratório, de abordagem qualitativa e quantitativa com recorte transversal e procedimento de campo.

A realização das entrevistas se deu nas escolas em que os professores trabalhavam e em grande parte na hora do intervalo. Na sala dos professores foi repassado o termo de consentimento livre e esclarecido aos participantes, a aplicação foi de maneira individual e cada professor levou uma média de 10 minutos para responder o questionário, a coleta de dados ocorreu de outubro a novembro de 2019. O instrumento utilizado foi o questionário elaborado por Gavino Mendes (2016) e adaptado para este estudo. O instrumento continha 16 perguntas. Para a correção foi utilizado o método de estatística descritiva da frequência simples dos dados.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Visando atender os objetivos norteadores desde estudo, empregou-se a análise por meio de estatística descritiva da frequência simples dos dados, expostos em forma de gráficos os resultados das respostas transformadas em percentuais. Os conteúdos das respostas foram agrupados em categorias de análise (Tabela 01).

Tabela 01 – Perfil Sociodemográfico

Perfil Sociodemográfico			
Sexo	Nº	%	
Masculino	4	25%	
Feminino	12	75%	
Idade	TOTAL	16	100%
20-25	1	6%	
30-35	9	56%	
Mais de 40	6	38%	
Estado civil			
Solteiro	1	6%	
Casado	13	81%	
Separado	1	6%	
Viúvo	1	6%	

Religião		
Não possui	1	6%
Evangélico	7	44%
Católico	5	31%
Espírita	2	13%
Outros	1	6%
Filhos		
Sim	12	75%
Não	4	25%
Quantidade de Filho		
1	5	31%
2	9	56%
3	2	13%
Mais de 3	0	0%
Orientação Sexual		
Heterossexual	13	81%
Homossexual	3	19%
Transexual	0	0%
Outros	0	0%

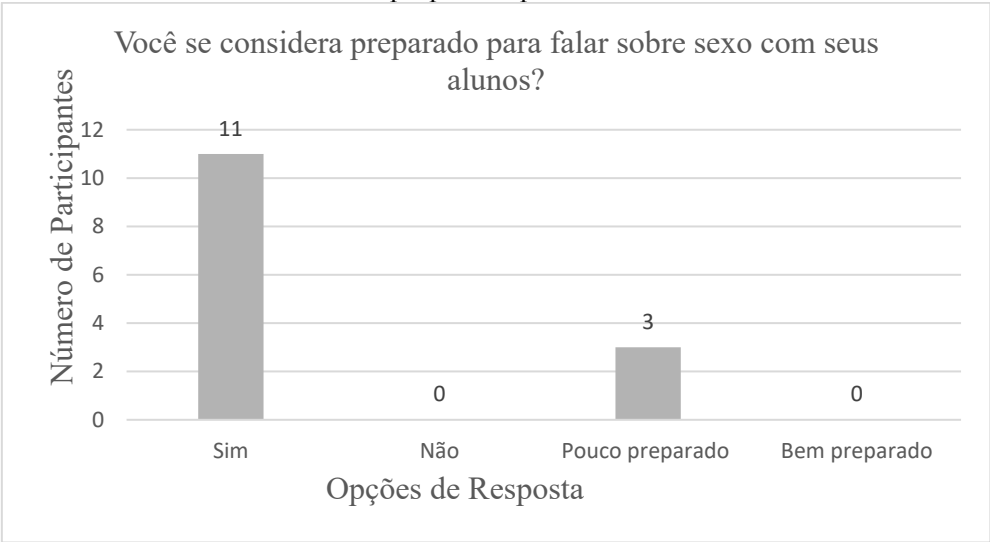
Fonte: Autora

Verificou-se que 16 dos participantes desta pesquisa 12 são do sexo feminino e apenas 04 do sexo masculino. De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (2000), 93% de indivíduos que fazem cursos relacionados à educação são do sexo feminino. Portanto, os resultados obtidos com esta pesquisa vão ao encontro dos dados do IBGE, pois se verificou que o sexo feminino é dominante nesta área. Todos os 16 participantes têm alguma religião e 03 professores são homossexuais, predominando a heterossexualidade entre os professores. 02 professores são da rede federal de ensino, os únicos formados na área de ciência e biologia.

Houve a recusa de 03 professores para responderem ao questionário, todos da rede estadual. Não houve uma discrepância nos dados em relação aos educadores da rede estadual e federal sendo dados próximos um do outro.

No Gráfico 01, observam-se as respostas para a pergunta 04, em que 11 dos participantes da rede estadual se consideram aptos para falar/trabalhar sobre sexualidade com os alunos enquanto 05 participantes se mostram pouco preparados.

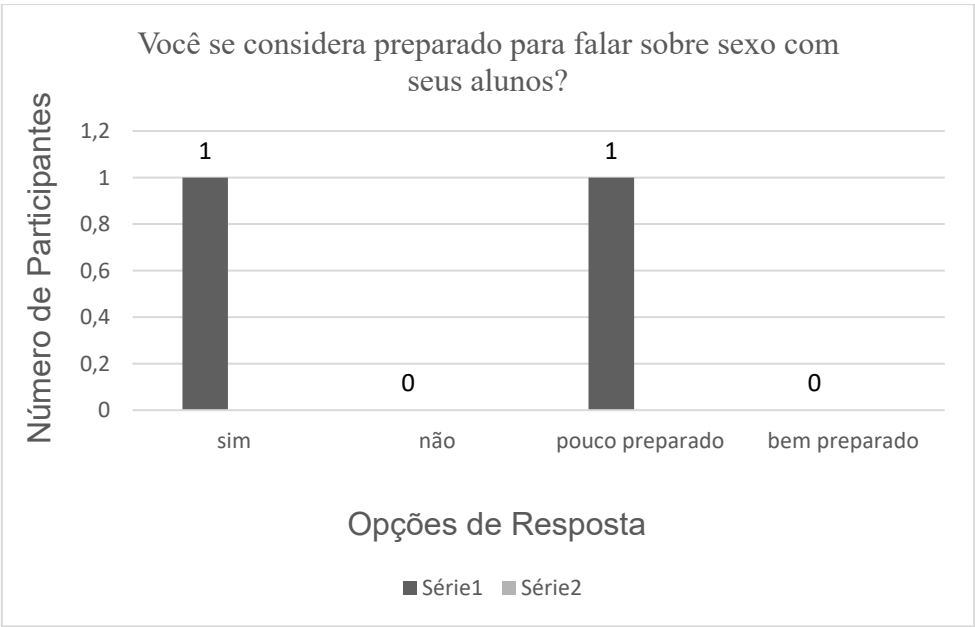
Gráfico 01 – Você se considera preparado para falar sobre sexo com seus alunos?



Fonte: Autora

O gráfico apresenta a frequência selecionada pelos participantes em relação à pergunta 04 que retrata “Você se considera preparado para falar sobre sexo com seus alunos?”. O eixo Y registra o número total de participantes que responderam o questionário. O eixo x apresenta as opções de resposta disponíveis na pergunta 04. No Gráfico 02, constata-se as respostas dos educadores da rede federal para a pergunta 04, em que 01 dos participantes da rede federal se consideram aptos para falar sobre sexualidade com os alunos, enquanto 01 participante se identifica com pouco preparo.

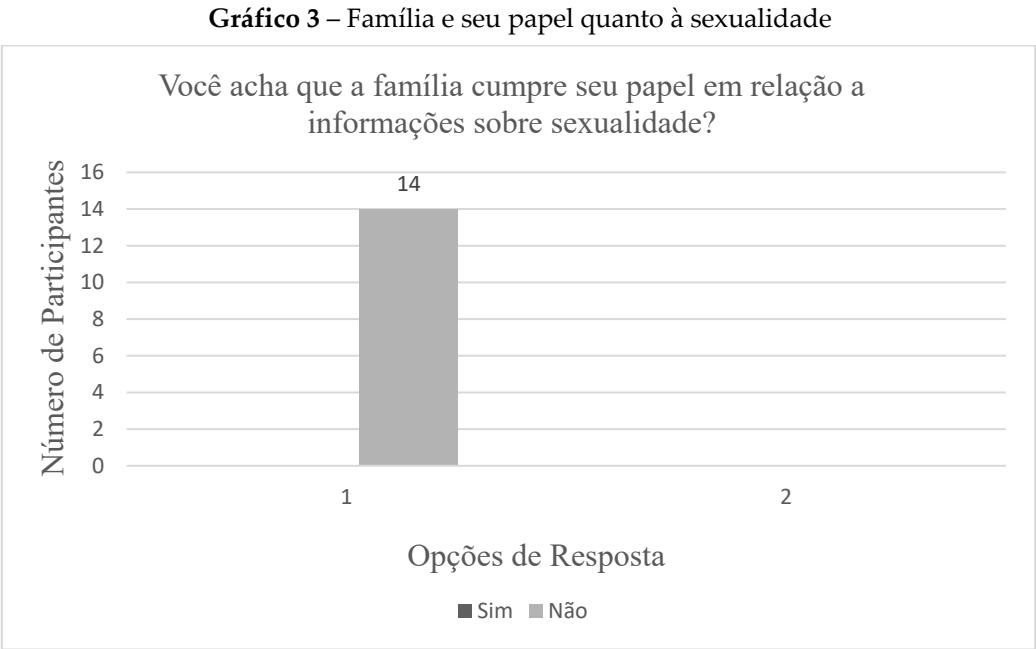
Gráfico 02 – Preparo do profissional quanto a abordagem sobre sexo



Fonte: Autora

Alguns educadores possuem dificuldades em orientar seus alunos quanto à sexualidade, alguns professores elencaram: por razões pessoais, falta de informações específica voltadas na área da sexualidade ou por falta de orientação e de recursos metodológicos que ajude o professor a compreender a realizar uma orientação sexual adequada (Maia *et al.*,2006). Além da escassez em treinamentos e capacitações para que os educadores possam se basear e atualizar as práticas que englobam a sexualidade. É necessário que ocorra uma capacitação acerca do tema para que não ocorram dúvidas por parte dos educadores e que os mesmos repassem o conhecimento de forma correta e contínua aos alunos.

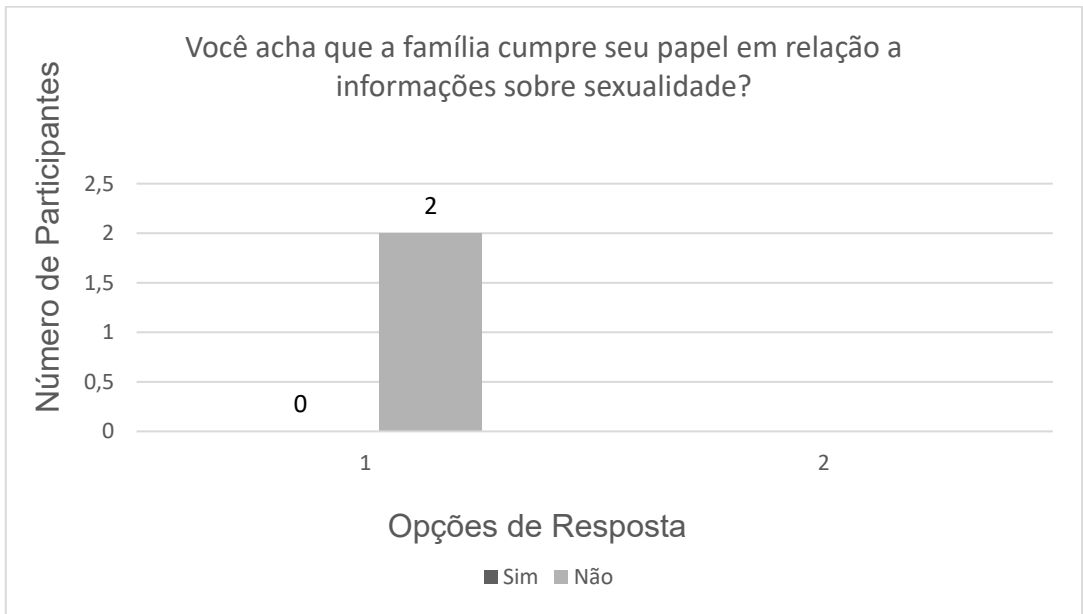
Os educadores assumem o papel de orientar seus alunos para que tenha uma visão positiva e responsável acerca da sexualidade, isto conveniente à proximidade entre educador e aluno no contexto escolar (Sayão, 1997). No Gráfico 03, observam-se as respostas para a pergunta 10, em que 14 dos participantes da rede estadual responderam com unanimidade que a família não cumpre o papel de ensinar sobre educação sexual.



Fonte: Autora

O gráfico apresenta a frequência selecionada pelos participantes em relação à pergunta 10, que diz “Você acha que a família cumpre seu papel em relação a informações sobre sexualidade?”. O eixo Y registra o número total de participantes que responderam ao questionário. O eixo x apresenta as opções de resposta disponíveis na pergunta 10. No gráfico 04, constata-se as respostas para a pergunta 10, em que 02 participantes da rede federal responderam consoante aos educadores da rede estadual que a família não cumpre o papel de ensinar sobre educação sexual.

Gráfico 4 – O papel da família ao que tange a sexualidade



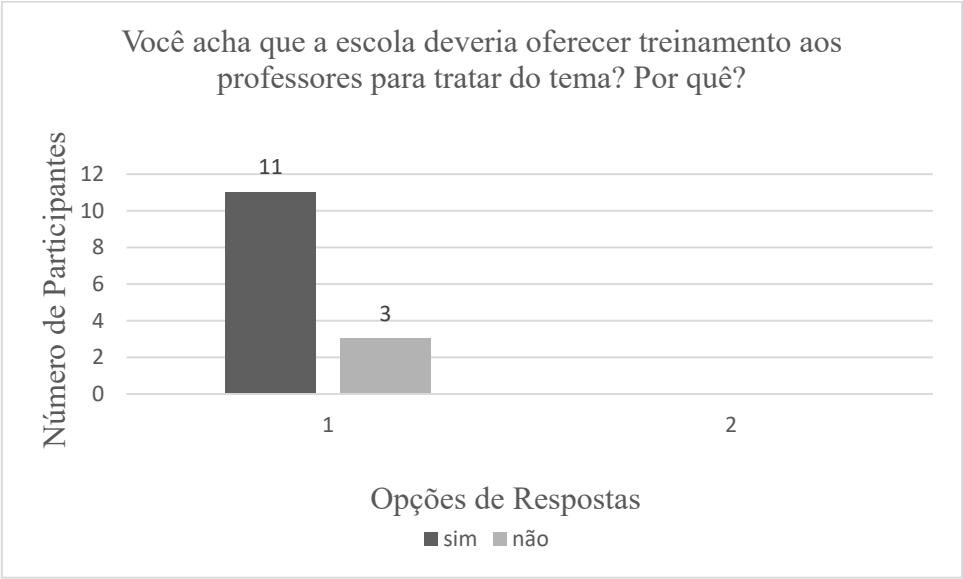
Fonte: Autora

Todos os participantes, tanto da rede estadual quanto da federal, acreditam que os pais não exercem o papel de conversar sobre educação sexual com os filhos e não cumpre a sua função como transmissor de conhecimento. Os pais sabem da importância dos esclarecimentos sobre o assunto sexo/sexualidade e medidas preventivas de doenças sexualmente transmissíveis. Porém não conversa sobre o assunto e, frequentemente, alegam ter interesse de conversar com os filhos sobre a temática, entretanto nem todos possuem a ação de fazê-lo, e alguns até demonstraram dificuldades no diálogo com os filhos (Barbosa; Costa; Vieira, 2008).

Percebe-se que pode haver um distanciamento da família em falar sobre a educação sexual para o jovem, e a escola algumas vezes não está preparada para lidar com as dificuldades em trabalhar esse tema, seja pela falta de socialização com o assunto, vivencia ou falta de recursos, até mesmo se podem ou não exercer essa função (Leite *et al.*, 2014). Um fator que pode dificultar a conversa sobre sexualidade com os filhos é, de acordo com os autores Sousa, Fernandes e Barroso (2006), as crenças de que a falar sobre sexo pode estimular o adolescente a praticá-lo, buscando preservar o silêncio sobre a temática.

Entretanto, a questão da saúde sexual deve ser abordada desde o início da adolescência. No Gráfico 05, com relação à pergunta 15, “Você acha que a escola deveria oferecer treinamento aos professores para tratar do tema? Por quê?”, percebe-se a predominância da resposta “sim” nos educadores da rede estadual, entretanto de alguns educadores acham que não se devem fornecer treinamentos.

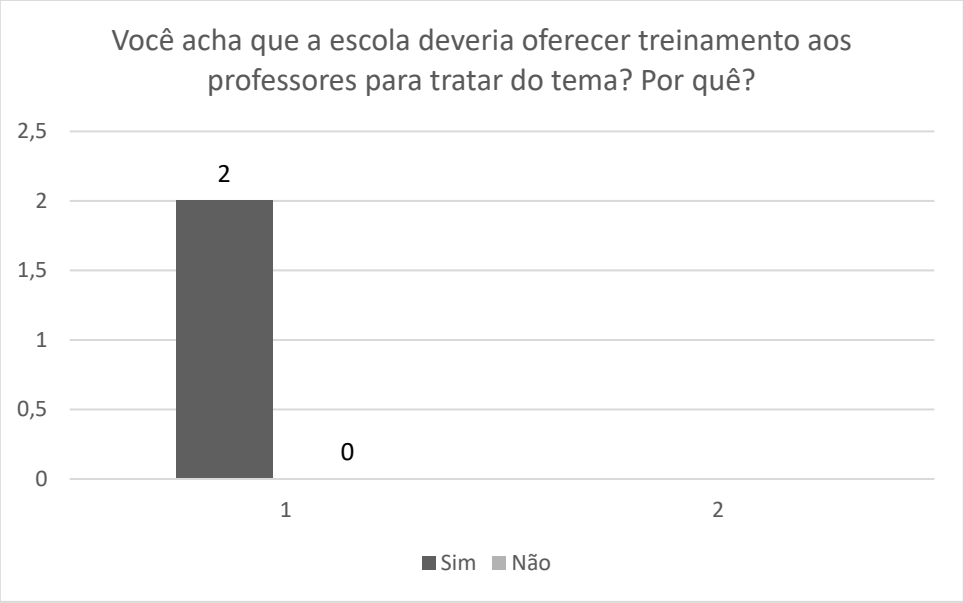
Gráfico 05 – A escola frente à sexualidade



Fonte: Autora

O eixo Y registra o número total de participantes que responderam ao questionário. O eixo x apresenta as opções de resposta disponíveis na pergunta 15.

Gráfico 6 – Necessidade de treinamento aos professores



Fonte: Autora

A formação do docente é de relevante importância no desenvolvimento de conhecimentos voltados a educação sexual para que promova os educandos a praticarem uma visão crítica em relação à identidade sexual de cada sujeito.

Proporcionando assim, uma formação livre de preconceitos e tabus que ao contrário de direcionar o conhecimento, amplia a visão facilitando uma interação com o meio social.

No que tange as questões abertas, foi realizada uma análise qualitativa, sendo selecionadas algumas questões de maior relevância. Houve concordância de todos os entrevistados quanto à pergunta 13 *“Em sua opinião, quais os temas mais importantes no trabalho de Orientação Sexual na Escola?”*. Conforme o Sujeito 05, pertencente à rede estadual, *“DST, Gravidez, mudanças corporais, considerando que trabalhamos com adolescentes no ensino fundamental, segundo seguimento do 6º ao 9º ano”*. Já para o Sujeito 09, pertencente da rede estadual, *“Trabalhamos com os assuntos mais recorrentes em sala que são métodos anticoncepcionais, DSTs e Gravidez na adolescência”*. Por outro lado, o Sujeito 11, da rede estadual, retratou que *“Métodos anticoncepcionais, DSTs, Gravidez, preparo do aluno para a formação profissional e de como proceder caso ocorra de contrair uma gravidez precoce”*.

Na pergunta que se refere às dúvidas constantes dos alunos, sobressaíram *“gravidez na adolescência”, “doenças sexualmente transmissíveis”* e *“métodos anticoncepcionais”*. Educar sexualmente consiste em oferecer condições para que as pessoas assumam seu corpo e sua sexualidade com atitudes positivas, livres de medos, preconceitos, culpas, vergonhas, bloqueios ou tabus (Araújo *et. al*, 2015).

Considera-se que o foco é fechado às questões fisiológicas, nas diferenças anatômicas entre homens e mulheres, modos de impedir as DST's, reprodução e uso de camisinhas, além da principal, citadas em todas as respostas a gravidez na adolescência. Entretanto o ensino sobre sexualidade na escola termina por negligenciar outras demandas dos adolescentes que podem não estar relacionadas a tais questões. Esses conhecimentos são de extrema importância, porém questões subjetivas, afetivas, como diversidades sexuais, gênero, curiosidades, ansiedades, entre outras que circundam o exercício da sexualidade, também o são relevantes (Vieira; Matsukura, 2017).

As DSTs são apontadas como um dos problemas de saúde pública mais frequente em todo o mundo e, no Brasil, suas estimativas de infecções de transmissão sexual na população sexualmente ativa, a cada ano, são 937 mil casos de sífilis; 640.900 casos de herpes genital; 1.967.200 casos de clamídia; 1.541.800 gonorreia; e 685.400 com HPV. Dados que mostram que a sexualidade é um tema que deve ser trabalhado com os adolescentes em ações de saúde primárias de conscientização buscando a diminuição desses números.

Quanto à pergunta 16 *“Como é desenvolvida a temática de educação sexual?”* As redes estadual e federal apresentaram diferenças, pois a na rede Federal separam os alunos por gênero e na rede estadual todos ficam juntos. O Sujeito 01 da rede federal disse que

“É um tema transversal, separamos meninos de meninas durante as palestras, pois segundo a coordenação para evitar piadas e levar o assunto a sério”.

Por outro lado, o Sujeito 2 da rede federal disse que *“Seguimos as diretrizes da equipe pedagógica que dita para separarmos meninos de meninas, tivemos uma grande mudança na sociedade em relação a sexualidade e muitos colegas professores ainda tem uma visão fechada sobre o tema, é importante capacitar, atualizar este indivíduo.”*

Alguns estudos expõem que existem diferenças nítidas na abordagem da temática entre adolescentes do sexo masculino e do sexo feminino (Araújo *et al.*, 2015), como é o caso da instituição referida acima, nas quais os dois professores participantes da pesquisa relataram a separação de garotos e garotas para falar de educação sexual pois segundo a coordenação os profissionais teriam mais facilidade em lidar com a temática.

As pressupostas diferenças sexuais entre meninos e meninas são empregadas pelos educadores para nortear a classe e manter a disciplina, o que pode ser explicitado com as diferentes maneiras de se distribuírem meninos e meninas no espaço da sala de aula. Entretanto essa separação de gênero pode suscitar uma sociedade dividida e com pouca igualdade sobre a sexualidade e seus deveres, pois quando se separam meninos de meninas não há uma troca de experiências ou dúvidas o que acarreta em um saber raso (Auad, 2006). Os educadores da rede estadual não especificaram se ocorria a separação.

O Sujeito 13, pertencente a rede estadual, abordou que *“Não tem um desenvolvimento concreto, apenas respondo perguntas quando sou questionada pelos alunos com dúvidas, mas com a turma toda”*. Respostas para curiosidades sobre sexualidade favorece o esclarecimento, incentivando de modo positivo o desenvolvimento da criança ao longo da vida. Entretanto, se não alcançar respostas concretas para as suas curiosidades, pode sentir ansiedade e tensão (Brasil, 2000).

Todavia, pode-se deixar claro que é necessário um desenvolvimento da temática na escola, para que, caso o aluno não tenha coragem de perguntar ou exemplificar sua dúvida, ela possa ser solucionada de modo indireto. A escola tem como objetivo passar informações concretas a respeito da sexualidade e amenizar as distorções aprendidas pelas crianças. É previsto que a educação sexual transmita a sexualidade como forma de enfoque sociocultural, estendendo a percepção de mundo do aluno, e auxiliando-o a investigar e refletir sobre suas opiniões (Suplicy, 1983).

O Sujeito 5, pertencente à rede estadual, retrata que aborda a temática sexualidade apenas dentro dos conteúdos de ciências, porém não se pode determinar como a educação sexual é tão somente informações referentes ao tema estudado.

Portanto, essa temática não é trabalhada no seu contexto específico. Já o Sujeito 15, também pertencente à rede estadual, indica que a temática só é abordada quando o conteúdo exige ou em raras ocasiões, quando o aluno manifesta interesse/dúvida e o professor se sente à vontade para falar a respeito.

A literatura revela que as restrições na abordagem da sexualidade em sala estão associadas ao fato de a sexualidade permanecer como um tabu para muitos profissionais, bem como, a valores morais e religiosos e à falta de preparo na formação acadêmica para o trabalho de educação sexual (Nunes e Silva, 2000). Apesar de a análise ter indicado que os educadores trabalham a temática da sexualidade em sala de aula, é válido salientar o fato de que o Brasil apresentou aumento dos números de doenças sexualmente transmissíveis principalmente a sífilis e a AIDS aumentou cerca de 21% no número de novas infecções por HIV entre 2010 e 2018 (Neves, 2019).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio das análises realizadas, observa-se que a sexualidade está inserida no contexto escolar como forma de prevenção e seus assuntos não são amplamente discutidos. O PCN traz como proposta de que a orientação sexual seja discutida na escola, mas não apenas em uma disciplina específica, mas como um tema que perpassasse todas as áreas do saber. Além disso, a sexualidade pode ser discutida em diversas disciplinas.

Ao abordar a sexualidade, o educador deve evitar opiniões pessoais e reconhecer a importância de se falar sobre o assunto dentro das instituições para que as dúvidas e curiosidades dos alunos possam ser solucionadas de maneira adequada. Para isso, os profissionais da educação precisam de capacitações para subsidiar no manejo das ações a serem executadas respeitando cada etapa do desenvolvimento infantil.

A sexualidade humana é mais diversa do que se pode imaginar, e cada pessoa tem um histórico de experiências únicas. A educação sexual faz parte das experiências adolescentes. Inclusive, a sexualidade não é meramente uma questão de saúde, mas carrega consigo um aspecto social e político, sendo construída ao longo de toda a vivência do ser humano de diversos modos.

Por fim, nas escolas a orientação sexual deve ser atribuída a educadores propriamente capacitados e preparados para esta função. Devido às transformações corporais e mentais dos adolescentes, é preciso acompanhamento e orientação adequada para a formação integral dos jovens como indivíduo e a escola tem o papel de complementar o ensino e desfazer possíveis distorções aprendidas seja por meio da família ou por outros locais, que venham acarretar algum prejuízo. Assim, considera-se

relevante que estudos futuros se aprofundem sobre tais questões de modo que novos esclarecimentos contribuam para a elaboração de propostas que favoreçam avanços na concretização das políticas públicas nas práticas de educação sexual.

Para abordar a lacuna da educação sexual nas escolas, é essencial desenvolver programas de formação contínua para educadores, fornecendo-lhes ferramentas e conhecimentos para discutir questões de gênero e sexualidade de forma abrangente. Isso pode incluir workshops, palestras, materiais educativos e discussões em equipe para explorar temas como identidade de gênero, orientação sexual, diversidade sexual, relações saudáveis e consentimento.

Além disso, é fundamental promover um ambiente escolar inclusivo e respeitoso, onde todos os alunos se sintam seguros para expressar suas identidades e orientações sexuais sem medo de discriminação ou preconceito. Isso pode ser alcançado por meio da implementação de políticas antidiscriminatórias, campanhas de conscientização e apoio psicológico para alunos que enfrentam dificuldades relacionadas à sua sexualidade. Ao integrar essas discussões nos currículos escolares e fornecer suporte adequado aos educadores, podemos contribuir para uma educação mais abrangente e inclusiva, que promova o respeito pela diversidade e o bem-estar de todos os alunos.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, A. V. S. de *et al.* **O papel dos pais na educação sexual de adolescentes:** uma revisão integrativa. 2015.

AUAD, D. **Educar meninas e meninos:** relações de gênero na escola. Editora Contexto, 2006.

BARBOSA, S. M.; COSTA, P. N. P. da; VIEIRA, N. F. C. Estágios de mudança dos pais nas conversas com os filhos sobre prevenção HIV/AIDS. **Revista Latino-Americana de Enfermagem**, v. 16, n. 6, p. 1019-1024, 2008.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais: **pluralidade cultural: orientação sexual**. 2.ed. Brasília, 2000. v. 10, p. 112-128.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Área de Saúde do Adolescente e do Jovem. Marco legal: **saúde, um direito de adolescentes**. Brasília: Ministério da Saúde; 2007. Disponível em: <http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/07_0400_M.pdf>. Acesso em: 28 de Junho de 2020.

BUGLIONE, Samantha. Reprodução e sexualidade: uma questão de justiça. **Porto Alegre: Themis: Safe**, 2002.

CABRAL, Dennia Pasquali. Relações de gênero e sexualidade nas aulas de Educação Física e a necessidade de formação continuada. 2013.

DA SILVA, R. C. P.; NETO, J. M. Formação de professores e educadores para abordagem da educação sexual na escola: o que mostram as pesquisas. **Ciência & Educação**, v. 12, n. 2, p. 185-197, 2006.

GAVINO MENDES, M. R. **Sexualidade**: Atuação dos professores e o uso de práticas pedagógicas no seu ensino. PRODUÇÃO DIDÁTICO-PEDAGÓGICA TURMA – PDE/2016, Paraná, ano 2016, v. 1, ed. 1, 2016. Disponível em: <<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/>>. Acesso em: 28 de Junho de 2020.

GIR, E. et al. Situações acadêmicas que envolvem a dimensão sexual: visão de graduandos em enfermagem. **Revista Brasileira de Sexualidade Humana**, v. 14, n. 1, p. 69-83, 2003.

LEÃO, Andreza Marques de Castro. Estudo analítico-descritivo do curso de pedagogia da Unesp-Araraquara quanto a inserção das temáticas de sexualidade e orientação sexual na formação de seus alunos. 2009.

LEITE, C. T. et al. **Prática de educação em saúde percebida por escolares**. *Cogitare Enfermagem*, v. 19, n. 1, 2014.

LEITE, Cícero Tavares et al. Prática de educação em saúde percebida por escolares. **Cogitare Enfermagem**, v. 19, n. 1, 2014.

LOURO, Guacira Lopes et al. Pedagogias da sexualidade. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MAIA, A. C. B *et al.* Orientação sexual para professores: formulário para avaliar a aquisição de conhecimento sobre sexualidade infantil. **Mimesis**, Bauru, v. 27, n. 2, p. 107-123, 2006.

MAIA, A. C. B. *et al.* Orientação sexual para professores: formulário para avaliar a aquisição de conhecimento sobre sexualidade infantil. **Mimesis**, Bauru, v. 27, n. 2, p. 107-123, 2006.

NEVES, Ú. **Brasil tem aumento de 21% de novos casos de AIDS em oito anos**. **Portalpebmed**. 2019. Disponível em: <<https://pebmed.com.br/brasil-tem-aumento-de-21-de-novos-casos-de-aids-em-oito-anos/>>. Acesso em: 28 de Junho de 2020.

NUNES, C.; SILVA, E. **A educação sexual da criança: subsídios teóricos e propostas práticas para uma abordagem da sexualidade para além da transversalidade**. 2 ed. Campinas: Autores Associados; 2000.

NUNES, César; SILVA, Edna. A educação sexual da criança: subsídios teóricos e propostas práticas para uma abordagem da sexualidade para além da transversalidade. In: **A educação sexual da criança: subsídios teóricos e propostas práticas para uma abordagem da sexualidade para além da transversalidade**. 2000.

SAYÃO, Y. Orientação sexual na escola. **Sexualidade na escola: alternativas teóricas e práticas**. São Paulo: Summus, p. 107-117, 1997.

SFAIR, S. C.; BITTAR, M.; LOPES, R. E. Educação sexual para adolescentes e jovens: mapeando proposições oficiais. **Saúde e Sociedade**, v. 24, p. 620-632, 2015.

SOUSA, L. B. de; FERNANDES, J. F. P.; BARROSO, M. G. T. Sexualidad en la adolescencia: análisis del influjo de factores culturales presentes en el contexto familiar. **Acta Paulista de Enfermagem**, v. 19, n. 4, p. 408-413, 2006.

UPLICY, M. **Conversando sobre sexo**. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

TEIXEIRA, F. et al. Sexualidade e educação sexual: políticas educativas, investigação e práticas. Portugal: **CIEd**, p. 97-102, 2010.

VIEIRA, P. M.; MATSUKURA, T. S. Modelos de educação sexual na escola: concepções e práticas de professores do ensino fundamental da rede pública. **Revista Brasileira de Educação**, v. 22, n. 69, p. 453-474, 2017.

como góticas e explora como podem ser estudadas tanto pelo prisma dos estudos góticos quanto pelo prisma do imaginário humano.

Edgar Allan Poe é amplamente reconhecido como um mestre da literatura gótica. Suas obras exploram temas de morte, loucura e mistério, criando uma atmosfera de suspense e terror psicológico. Contos como *A queda da casa de Usher* e *A máscara da morte rubra* exemplificam essas características, utilizando cenários sombrios, elementos sobrenaturais e personagens atormentados. Poe explora o inconsciente humano e os medos mais profundos. Sua habilidade em descrever o desespero e a paranoia torna sua obra necessária para os estudos góticos, que investigam as fronteiras entre o real e o imaginário, o racional e o irracional.

Augusto dos Anjos, poeta brasileiro do início do século XX, incorpora elementos góticos em sua poesia. Seu único livro, *Eu*, revela uma obsessão com a morte, a decomposição e a fragilidade da existência humana. Poemas como *Versos Íntimos* e *Psicologia de um Vencido* apresentam uma visão pessimista da vida, explorando temas de doença, decadência e mortalidade. A linguagem sombria e as imagens grotescas usadas por Augusto dos Anjos criam uma atmosfera similar à da literatura gótica, conectando-se com a tradição de explorar o lado mais obscuro da experiência humana.

Estudar as obras de Poe e Augusto dos Anjos pelo prisma dos estudos góticos revela as semelhanças entre suas abordagens à escuridão e ao horror. Ambos os autores utilizam temas como a morte, a loucura e a decomposição para desafiar as normas sociais e expor as verdades perturbadoras da condição humana. A análise das técnicas literárias, como a criação de atmosferas opressivas e o uso de imagens grotescas, enriquece a compreensão do impacto emocional de suas obras.

O imaginário humano desempenha um papel crucial na literatura gótica, servindo como um espelho dos medos e desejos inconscientes. Poe e Augusto dos Anjos utilizam suas narrativas para explorar o que está além da superfície da realidade cotidiana. O terror psicológico e as representações viscerais da mortalidade e da decadência permitem aos leitores confrontar seus próprios medos e reflexões sobre a vida e a morte. A interseção entre o gótico e o imaginário humano oferece uma rica área de estudo, em que os textos de Poe e Augusto dos Anjos podem ser analisados por suas contribuições para a compreensão da psique humana e dos limites da experiência.

As obras de Edgar Allan Poe e Augusto dos Anjos são exemplos significativos de literatura gótica. Seus temas sombrios, atmosferas opressivas e explorações profundas do medo e da mortalidade os tornam promissores para os estudos góticos. A análise dessas obras pelo prisma do imaginário humano revela *insights* sobre a condição

humana e os medos da presentes na cultura humana, destacando a relevância contínua do gótico na literatura e na cultura.

O corvo pode ser a representação da consciência do eu lírico, podemos perceber que, ao longo dos versos, o animal também pode ser representado dessa forma. É possível encontrar semelhanças no espaço em que os dois poemas se passam, já que ambos os personagens retratados pelos eu-líricos de Poe e de Augusto dos Anjos se encontram em seus quartos, à meia noite. Assim, nossa proposta é analisar como esses poemas dialogam entre si de acordo com suas imagens e símbolos propostos.

O simbolismo presente em construções poéticas na maioria das vezes é visto de várias formas. Ele pode ser representado por cores, pelo sol, pela lua, por animais, pessoas, objetos, como o busto de Pallas e o corvo em *O Corvo*. Esses símbolos geralmente se conectam e levam ao entendimento do ponto concluinte ou decisivo da construção poética.

Desta forma, analisamos os dois poemas a partir da perspectiva teórica de Gilbert Durand (2012), cujos estudos corroboram a ter um vislumbre mais aguçado desses caminhos que impulsionam os elementos nos poemas. Desejamos assim tentar apontar algumas questões sobre o Regime Diurno e o Regime Noturno da imagem e melhor compreender essas construções de acordo com a linha de pensamento desses dois esquemas propostos por Durand.

IMAGEM, IMAGINAÇÃO E IMAGINÁRIO

A teoria do imaginário de Gilbert Durand, um antropólogo e sociólogo francês, explora como o conjunto de imagens, mitos, símbolos e narrativas formam a base das culturas e influenciam a percepção da realidade. Em seu trabalho *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, publicado em 1960, Durand descreve o imaginário como tanto individual quanto coletivo, sendo um meio pelo qual os humanos dão sentido ao mundo. Ele identifica três estruturas principais do imaginário: a diurna, relacionada à luz e à ordem; a noturna, associada ao caos e à transformação; e a mística, que integra elementos das duas primeiras e envolve a iniciação e a mediação entre o sagrado e o profano.

Durand (1960) analisa símbolos e arquétipos universais que refletem preocupações humanas fundamentais e destaca o papel central do mito e do rito na estruturação do imaginário, onde os mitos fornecem narrativas explicativas e os ritos incorporam essas narrativas. Ele argumenta que o imaginário tem uma função antropológica essencial, mediando a relação entre o ser humano e o mundo, facilitando

a adaptação cultural e a coesão social. A teoria de Durand é aplicada em diversas disciplinas, oferecendo uma estrutura para entender como diferentes culturas constroem sua identidade e dão sentido às suas experiências.

Quando direcionamos nosso olhar para uma imagem, reconhecemos que determinado objeto está diante de nós, como ao nos vermos no espelho e identificarmos nossa própria imagem. No entanto, ao virarmos as costas, a imagem não está mais à nossa frente; em vez disso, temos a figura da imagem guardada em nossa mente.

Antes de tudo, é importante relembrar o pensamento sartreano que nos apresenta essa ideia. Por exemplo, uma folha de papel não é apenas uma folha de papel. No livro *A Imaginação* (2008, p. 7), Sartre discute que essa folha possui existência em dois planos: o plano imagético e o plano físico. No plano físico, ela é palpável e está de fato presente, enquanto no plano imagético, na nossa mente, ela não está fisicamente presente. A folha, como ele mesmo explica, existe de outro modo, ela existe em imagem.

E é exatamente este conceito que se reflete na poesia e na arte. Quando vemos um filme, por exemplo, não vemos os atores ali inteiramente presentes e sim suas representações em imagem que caracterizam personagens e não eles próprios. Jung complementa essa ideia ao apontar que uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato (2008, p. 22). Assim poderíamos avaliar o que a imagem realmente nos mostra.

De acordo com Maffesoli (2001), em uma entrevista, a imaginação deve ser vista como independente da imagem — ela não está completamente vinculada a ela. Ao considerarmos a imaginação, podemos pensar, por exemplo, na mente humana que pode imaginar o cotidiano habitual de chegar em casa após o trabalho, bem como a imaginação “fantástica” que cria outros mundos em histórias, contos e poemas.

O conceito de imagem pode ser desvinculado de uma ideia mais comum, pois possui uma dualidade assim como a imaginação: ela pode ser multifacetada, permitindo-se renovar e melhorar a realidade ou criar diferentes realidades. Isso ocorre porque, na nossa imaginação, uma imagem pode não ter defeitos e atingir a perfeição apenas na mente.

O processo de criação literária de um autor, por exemplo, é uma jornada que o leva a trabalhar a perspectiva que Poe nos mostra em *The Philosophy of Composition* que segundo ele envolve inspiração e muito trabalho duro. Vale observar que o imaginário de um escritor se distancia do que é comum, tendo um senso crítico forte e também almejando a perfeição.

Assim, a imaginação se apoia na imagem para criar seu universo, e esse universo resulta no imaginário, segundo Maffesoli (2001). Já de acordo com Bachelard (2013) no *Dicionário de Imagens*, a imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade, mas sim de criar imagens semelhantes a ela que são ainda melhores do que a realidade. Em outras palavras, a imaginação é uma imagem mental do que é possível, impulsionando nossa criatividade.

Como vimos anteriormente, imagem, imaginário e imaginação são elementos interligados. O imaginário pode ser interpretado como algo que se afasta das raízes das imagens já existentes, pois ele deforma essas imagens, libertando-nos das imagens originais. O imaginário armazena as criações presentes na imaginação, mantendo-se independente. Considerando o inconsciente coletivo, segundo Jung (2008), o imaginário também pode ser visto como uma prefiguração dos arquétipos presentes no inconsciente coletivo.

Para Durand (2012), esses elementos permitem a criação do conceito de imortalidade, ajudando a combater as temidas faces do tempo, como o envelhecimento e a morte. Podemos ver como os três elementos — imagem, imaginação e imaginário — estão profundamente interligados. Esses elementos podem ser considerados uma trindade, pois, ao formarem uma unidade, compreendemos a ideia de Maffesoli (2001), que afirma que a imagem é independente e resulta do imaginário.

Fred Botting é uma figura central nos estudos góticos contemporâneos. Sua abordagem ao gótico examina o gênero não apenas como um conjunto de convenções literárias, mas também como um fenômeno cultural que reflete e desafia normas sociais, políticas e psicológicas. Botting vê o gótico como um espaço de transgressão e liminaridade, onde o medo e o desejo se entrelaçam para questionar e subverter o status quo. Suas análises destacam como o gótico opera nas margens da cultura dominante, expondo suas ansiedades e contradições.

Botting argumenta que o gótico é uma forma de literatura que explora os limites do racional e do irracional, do conhecido e do desconhecido. Ele enfatiza a importância do sublime, do terror e do grotesco como elementos que desestabilizam as certezas e abrem espaço para novas formas de compreensão. Em seu trabalho, Botting traça a evolução do gótico desde suas origens no século XVIII até suas manifestações contemporâneas, mostrando como o gênero se adapta e ressurgue em resposta às mudanças sociais e culturais.

A teoria do imaginário antropológico de Gilbert Durand oferece uma perspectiva complementar aos estudos de Botting. Durand propõe que o imaginário humano é

estruturado por um conjunto de arquétipos e símbolos que refletem e moldam nossa compreensão do mundo. Ele identifica dois regimes principais do imaginário: o diurno, associado à clareza, ordem e racionalidade, e o noturno, ligado ao caos, à escuridão e ao irracional. Durand sugere que esses regimes coexistem e se entrelaçam, influenciando nossa percepção e interpretação da realidade.

A relação entre os estudos góticos de Botting (1996) e a teoria do imaginário de Durand (1960) pode ser explorada através da análise dos símbolos e temas recorrentes no gótico. A ênfase de Botting no sublime e no grotesco encontra ressonância no regime noturno de Durand, em que o medo e o desejo emergem como forças poderosas que desafiam a ordem racional. O gótico, segundo Botting, serve como um meio de explorar e dar forma a essas forças, transformando-as em narrativas que revelam as tensões e os conflitos subjacentes à experiência humana.

Os estudos góticos de Botting e a teoria do imaginário de Durand convergem na ideia de que a literatura e a cultura são moldadas por forças profundas e muitas vezes inconscientes dos sujeitos, por meio da produção artística, no caso desta pesquisa a literatura gótica. Ao examinar o gótico através do prisma do imaginário, é possível compreender como os símbolos e arquétipos presentes na estética gótica refletem medos e desejos de diferentes culturas humanas. Botting destaca como o gótico articula essas ansiedades de maneira que perturba e desafia, enquanto Durand fornece uma estrutura para analisar em obras literárias as raízes dessas ansiedades no imaginário coletivo.

Integrando as perspectivas de Botting e Durand, podemos ver o gótico não apenas como um gênero literário, mas como uma estética e uma manifestação cultural que encapsula as lutas e os paradoxos da condição humana. O gótico, com suas imagens de monstros, ruínas e paisagens desoladas, torna visível o conflito entre ordem e caos, razão e emoção, vida e morte. Ao mesmo tempo, a teoria do imaginário de Durand oferece ferramentas para decifrar os significados mais profundos dessas imagens e entender seu impacto duradouro na psique humana.

Os estudos de Fred Botting sobre o gótico, quando relacionados à teoria do imaginário de Gilbert Durand, proporcionam uma compreensão rica e multifacetada da estética gótica. Eles revelam como o gótico funciona como um espelho das ansiedades culturais e psicológicas, utilizando símbolos e narrativas que ressoam profundamente no imaginário coletivo. Essa interseção permite uma análise mais profunda do impacto do gótico na literatura e na cultura, destacando sua relevância contínua e seu poder de transformação.

OS SÍMBOLOS TERIOMÓRFICOS, NICTOMÓRFICOS E CATAMÓRFICOS NA TEORIA DO IMAGINÁRIO DE GILBERT DURAND

Durand determina parte das constelações simbólicas que ocorrem no inconsciente humano de faces do tempo, elas formam fatores que levam o inconsciente humano a lutar contra marcos da vida como o tempo, a morte e outros. Daremos destaque a três destes símbolos para análise. Estes estão presentes no imaginário humano trazendo para nós imagens representativas. Essas imagens se aproximam de nossa mente de acordo com a necessidade do imaginário e cada uma difere angustias sofridas e aventuras emocionais em geral, estão presentes nos mitos, lendas, histórias infantis, cinema, literatura, assim como em muitos outros aspectos do cotidiano humano.

As imagens referidas são as imagens “teriomórficas, representadas pelas criações ou representações animais pelo esquema da animação duplicada pela angústia diante da mudança, a partida sem retorno e a morte” (Durand, 2012, p. 77); “temos também as figuras nictomórficas que são as imagens atribuídas à noite, as trevas e toda uma infinidade de movimentos que são desencadeados pela falta de limite das trevas” (Durand, 2012, p. 92); “E as figuras catamórficas são as representações da vertigem e da queda sofridas pelo homem” (Durand, 2012, p. 112).

A teoria do imaginário de Gilbert Durand proporciona uma análise detalhada de como as imagens, mitos, símbolos e narrativas estruturam a percepção e interpretação da realidade humana no inconsciente. Entre os elementos simbólicos analisados por Durand, os símbolos teriomórficos, nictomórficos e catamórficos desempenham papéis essenciais. Estes símbolos, integrados aos regimes diurnos e noturnos do imaginário, revelam as complexas relações entre a humanidade e o mundo, bem como entre a consciência e o inconsciente.

Durand classifica três estruturas principais que fazem parte do que ele chama de caminho antropológico para a construção do inconsciente humano: diurna, noturna e mística. *Estrutura Diurna*: Relacionada à luz, ordem e controle, associa-se a imagens de poder e racionalidade; *Estrutura Noturna*: Relacionada ao inconsciente, caos e transformação, associa-se a imagens de regeneração e medo; *Estrutura Mística*: Atua como um meio-termo, integrando elementos das duas primeiras estruturas, envolvendo a mediação entre o sagrado e o profano. Durand comenta que: “Não só a noite sucede ao dia, como também, e sobretudo, às trevas nefastas” (Durand, 2012, p. 194).

Dentro desses regimes diurnos e noturnos, os símbolos teriomórficos, nictomórficos e catamórficos têm significados específicos e funções distintas. Teriomorfismo refere-se à atribuição de formas animais a divindades, espíritos ou seres

humanos em mitos e lendas. Esses símbolos expressam a tentativa humana de incorporar e compreender as qualidades, forças e instintos dos animais. Na estrutura diurna, os símbolos teriomórficos podem representar a dominação da natureza e a racionalidade, enquanto na estrutura noturna, eles são mais frequentemente associados ao caos e à transformação. Esses símbolos facilitam a expressão de instintos e desejos reprimidos e ajudam as sociedades a elaborar suas visões do mundo natural e sobrenatural.

Os símbolos nictomórficos são associados à noite e à escuridão, representando aspectos ocultos, misteriosos e muitas vezes ameaçadores do imaginário. Eles incluem figuras como monstros noturnos, fantasmas e criaturas da escuridão. Na estrutura noturna, esses símbolos são predominantes e refletem o medo do desconhecido e o poder do inconsciente. Eles expressam os medos mais profundos e as incertezas humanas, ao mesmo tempo que oferecem um meio de enfrentar e integrar esses elementos sombrios para a inversão desses medos e incertezas causando a harmonia entre tais aspectos.

Os símbolos catamórficos estão relacionados à queda, ao submundo e à decadência. Eles representam a descida ao inconsciente e os processos de destruição e renovação. Exemplos incluem figuras como os deuses do submundo, dragões e serpentes. Esses símbolos são integrados tanto na estrutura diurna quanto na noturna, mas têm uma presença mais forte na noturna, onde simbolizam a transformação profunda e a regeneração através da destruição. Eles ajudam a mediar a relação entre vida e morte, ordem e caos.

Os símbolos teriomórficos, nictomórficos e catamórficos cumprem funções vitais no imaginário humano. Psicologicamente, eles permitem a expressão de instintos, medos e desejos reprimidos, oferecendo um meio de canalizar e compreender os aspectos mais profundos da psique humana. Antropologicamente, esses símbolos facilitam a coesão social ao integrar mitos e ritos que explicam a relação do homem com a natureza, o cosmos e os mistérios da existência.

Durand argumenta que a presença recorrente desses símbolos nos mitos e nas narrativas culturais aponta para uma necessidade humana de buscar conexões com o mundo natural e seus mistérios. Esses símbolos frequentemente representam forças naturais indomáveis, sabedoria ancestral ou perigos ocultos, ajudando as sociedades a elaborar e enfrentar seus medos e aspirações.

Em diversas culturas, encontramos exemplos ricos e variados de símbolos teriomórficos, nictomórficos e catamórficos. Na mitologia egípcia, deuses como Anúbis (com cabeça de chacal) e Hórus (com cabeça de falcão) são representações clássicas de

como o teriomorfismo é utilizado para simbolizar poderes divinos e características específicas. Os símbolos nictomórficos aparecem nas figuras de deuses noturnos e criaturas da escuridão, como Hécate na mitologia grega. Já os símbolos catamórficos são visíveis em figuras como Hades, deus do submundo, e as serpentes que representam a renovação cíclica.

Estes três símbolos, dentro da teoria do imaginário de Gilbert Durand, revelam a profundidade e a complexidade das relações humanas com o mundo natural e o próprio inconsciente. Através dessas representações, podemos compreender melhor como as culturas articulam seus medos, aspirações e visões de mundo. Analisando esses símbolos, Durand nos oferece uma chave para entender a universalidade e a persistência desses elementos no imaginário, demonstrando sua importância contínua na formação da identidade cultural e psíquica da humanidade.

ANÁLISE DOS POEMAS O CORVO DE POE E O MORCEGO DE AUGUSTO DOS ANJOS

Aqui podemos observar que os símbolos teriomórficos nos poemas são os dois animais que os nomeiam: o corvo e o morcego. Conforme afirma Durand (2012) em seu livro "As Estruturas Antropológicas do Imaginário", essas representações animais são comuns para nós, pois temos contato com elas desde a infância, através de contos infantis e representações na televisão, como os personagens Mickey, o gato de botas, entre outros.

Para termos uma melhor compreensão, vamos analisar os dois poemas separadamente, de modo que possamos fazer uma comparação mais detalhada. Nos poemas, observamos como esses símbolos podem se desdobrar entre os regimes diurno e noturno. Veremos que esses animais desencadeiam outras simbologias nos poemas, que se entrelaçam e moldam as narrativas de cada eu lírico.

Os poemas e contos do escritor americano Edgar Allan Poe (1809-1849) são frequentemente classificados como pertencentes à segunda geração do Romantismo do século XIX. Ele se consagrou na literatura por seus aspectos singulares, repletos de mistério e horror. O poema *O Corvo*, publicado pela primeira vez em 1845 (tanto no original quanto traduzido), e contos como *O Gato Preto*, publicado pela primeira vez em 1843, se tornaram partes de suas obras mais conhecidas em todo o mundo.

A partir da análise textual de *A Filosofia da Composição*, podemos observar, por exemplo, o motivo de Poe ter escolhido um corvo para seu poema. O corvo pode ser interpretado como um animal com características românticas, envolto em mistério, com

suas asas negras evocando a morte, um dos principais símbolos de nossa análise. Neste texto, Poe associou a construção do poema a um cálculo matemático, estabelecendo-o na escolha do tema, na extensão dos versos, no efeito poético e no clímax.

Ele escolheu a morte como tema por ser, segundo ele, o mais melancólico, e refletiu sobre o que poderia ser mais lastimoso do que a morte, ainda mais aliando isso à morte de uma jovem. Por meio da ideia de que há um limite para a extensão de todas as obras literárias, Poe argumenta que este limite determina o grau de verdadeiro efeito poético que o poema é capaz de produzir, sendo este efeito poético o resultado da aliança dos temas.

Então, jamais perdendo de vista o objetivo o superlativo ou a perfeição em todos os pontos, perguntei-me": De todos os temas melancólicos, qual, segundo a compreensão universal da humanidade, é o mais melancólico? "A Morte - foi a resposta evidente." E quando", insisti, "esse mais melancólico dos temas se torna o mais poético?" Pelo que já explanei, um tanto prolongadamente a resposta também aí era evidente: "Quando ele se alia, mais de perto a beleza a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente o tema mais poético do mundo e igualmente, a boca mais capaz de desenvolver tal tema é a de um amante despojado de seu amor." (Poe, 2000, p. 44).

Tendo isso em seus cálculos, ele analisou a extensão e alcançou cento e oito versos. No entanto, ele iniciou o poema pelo fim criando primeiro a última estrofe que terminava em "nunca mais" dessa forma ele já tinha uma ideia de como as outras estrofes seriam o caminho até o efeito da última" (Poe, 2000, p. 45). Poe aponta que o refrão é uma técnica para que as pessoas memorizem o poema na cabeça, isso ocorre com muitas variações do advérbio nunca mais (*nevermore*).

Suscitou-se, então, a questão do caráter da palavra. Tendo-me inclinado por um refrão, a divisão do poema em estância surgia, naturalmente, como corolário, formando o refrão o fecho de cada estância. Não cabia dúvida de que tal fecho, para ter força, devia ser sonoro suscetível de ênfase prolongadas e tais considerações inevitavelmente me levaram ao O prolongado, como a mais sonora vogal, em conexão com o R, como a consoante mais aproveitável (Poe, 2000, p. 43).

Por último, mas não menos importante, o clímax ocorre no momento em que o amante está chorando a perda da jovem amada e o corvo repete "nunca mais". Assim, Poe conseguiu estabelecer um diálogo entre esses elementos de acordo com a construção poética que ele estava idealizando.

O poema descreve um eu lírico que, numa noite fria de dezembro, está em sua poltrona à meia-noite, cochilando levemente durante a leitura. Ele é despertado por um barulho e se levanta, deparando-se com um corvo que entra pela janela, iniciando os acontecimentos da narrativa poética ao se assentar sobre o busto de Pallas acima da porta.

No poema, encontramos simbologias presentes em ambos os regimes Diurno e Noturno. O corvo é classificado como um símbolo teriomórfico, enquanto o Busto de Pallas é associado ao Regime Diurno por representar o conhecimento e estar em uma posição elevada. Vamos analisar essas possíveis simbologias encontradas.

Um dos elementos simbólicos é a noite, mencionada no primeiro verso do poema: “Foi uma vez: eu refletia, à meia-noite erma e sombria”, e é claramente um símbolo nictomórfico, assim como a escuridão “Escuridão, e nada mais”, encontrada quando o eu lírico abre a porta e se depara com a escuridão. Outros elementos incluem o mal, o assombro e o espanto do eu lírico.

No poema em inglês, há um trecho em que o eu lírico fala com o corvo no auge de seu desespero, pedindo-lhe que retire o bico de seu coração e volte para a tempestade e a noite da encosta de Plutão referindo-se a ao submundo de Hades um deus relacionado as simbologias catamórficas e nictomórficas. O eu lírico também exige que o corvo saia sem deixar nenhum rastro de sua presença.

Ao se deparar com o corvo entrando pela janela, após fechar a porta, o eu lírico se encontra circundado por elementos que refletem a mesma simbologia mística e nictomórfica. Outro exemplo é a representação feminina construída por Poe de uma jovem dama, que se relaciona em muitos aspectos com o regime noturno da imagem.

Também vale lembrar que, em sua análise textual em *A Filosofia da Composição*, Poe revela que, para ele, nada é mais poético e atraente na composição de uma narrativa do que uma bela mulher falecida. Dessa forma, o luto (morte) expresso no poema trata exatamente da passagem do tempo e da morte, temas tão temidos pelo homem, acompanhados pela melancolia e pelo pesar, levando o eu lírico a se entregar a devaneios na busca por Lenore na esperança de reencontrar a jovem falecida. Essa "entrega" pode ser vista como parte da simbologia de inversão de forma mística, que abraça o Regime Noturno.

Podemos analisar também, conforme o livro *Iniciação a Teoria do Imaginário* de Gilbert Durand, escrito por Rocha Pitta (2005), que o abismo não é mais apenas um buraco fundo onde se perde a vida, mas sim um receptáculo que contém a taça. Isso se reflete na passagem em que o eu lírico se permite ultrapassar as barreiras de sua mente:

Sondei a noite erma e tranquila, olhei-a a fundo, a perquiri-la,
Sonhando sonhos que ninguém, ninguém ousou sonhar iguais.
Estarrecido de ânsia e medo, ante o negror imoto e quedo,
Só um nome ouvi (quase em segredo eu o dizia) e foi: "Lenora!"
E o eco, em voz evocadora, o repetiu também: "Lenora!"
Depois, silêncio e nada mais. (Poe, 2000, p.113)

Vemos nessa passagem uma forte marca da tentativa de fuga da morte pelo regime noturno. O eu lírico se encontra frente à porta observando a escuridão e em seu íntimo sonhando e pensando sobre coisas que nenhum mortal jamais pensou, a escuridão estava inquebrável e o silêncio era enorme. Vemos aqui posteriormente também a lembrança da falecida Lenore:

Com a alma em febre, eu novamente entrei no quarto e, de repente,
Mais forte, o ruído recomeça e repercute nos vitrais. "É na janela", penso
então. "Por que agitar-me de aflição?
Conserva a calma, coração! É na janela, onde, agourento,
O vento sopra. É só do vento esse rumor surdo e agourento.
É o vento só e nada mais." (Poe, 2000, p. 114)

O eu lírico chama por Lenore demonstrado seu desejo de rever sua amada, apenas um eco murmurou de volta o seu clamor, isso o fez retornar a sua realidade quebrando o silêncio, o fazendo ver que era apenas um eco e nada mais. No desfecho do poema, destaca-se o fato de que a sombra do corvo cai sobre o eu lírico: "E a luz da lâmpada, disforme, atira ao chão a sua sombra. Nela, que ondula sobre a alfombra, está minha alma; e, presa à sombra, Não há de erguer-se, ai! nunca mais!". Isso é semelhante ao poema de Augusto dos Anjos, *Debaixo do Tamarindo*, onde a sombra do eu lírico permanecerá para sempre debaixo da árvore, como mencionado no capítulo sobre os símbolos catomórficos.

Ao longo do poema, observamos que a lareira está acesa e projeta as sombras dos objetos de uma forma que as faz parecer maiores do que são. Portanto, no final, é relevante destacar que a sombra do corvo sobre o Busto de Pallas se estende até o chão devido à luz da luminária.

Segundo o eu lírico, sua alma ficará eternamente naquela sombra. Podemos perceber uma intensa atmosfera mística ao redor desse trecho, repleta de metáforas. Os umbrais da porta recebem acima deles o Busto de Pallas, onde o corvo se empoleira, já visto pelo eu lírico como um presságio de morte e um assombro. Todos esses elementos podem ser interpretados como a porta para o "além", para a morte desconhecida (Poe, 2000, p. 58).

Encontramos também a presença de elementos espirituais que são citados no decorrer do poema como: A alma, serafins e anjos. Uma das formas que o eu lírico se dirige ao corvo, por exemplo, é demônio e profeta, coisa do mal e entre outros “Profeta!? brado? Ó ser do mal! Profeta sempre, ave infernal.” Podemos considerar esses elementos como sendo parte dos símbolos mistagógicos e nictomóficis, ao mesmo tempo que alguns como a alma e os anjos estão diretamente voltados ao regime diurno como parte dos símbolos ascensionais diurnos. Ele também pergunta ao corvo “Existe um bálsamo em Galaad?” que era um óleo utilizado para banhos e rezas na Bíblia com a intenção de trazer a cura.

Podemos observar que o eu lírico inicia uma fala com o animal, e repentinamente é respondido com as palavras “nunca mais”, que se seguem dando forma às rimas e a sonoridade do poema. Esta resposta nos deixa implícito na análise uma interrogação do que elas realmente se tratam.

O Corvo de Edgar Allan Poe encapsula elementos centrais da literatura gótica, oferecendo um rico campo para análise através das perspectivas teóricas de Fred Botting e Gilbert Durand. Este poema se alinha com a visão de Botting sobre o gótico e utiliza símbolos que podem ser interpretados à luz da teoria do imaginário antropológico de Durand.

Fred Botting vê o gótico como um estilo literário que explora os limites entre o racional e o irracional, o conhecido e o desconhecido, frequentemente utilizando o sublime e o grotesco para criar uma atmosfera de terror e mistério. Em *O Corvo*, Poe emprega uma série de técnicas góticas que exemplificam essa abordagem. O poema começa com uma descrição de uma noite *sombria e tormentosa*, criando uma atmosfera opressiva que estabelece o tom para os eventos subsequentes. O corvo, uma figura de mistério e presságio, entra no cenário como um símbolo do sobrenatural e do inexplicável. A presença constante e perturbadora do corvo intensifica o sentimento de terror psicológico que permeia o poema.

O protagonista, atormentado pela perda de sua amada Lenore, encontra-se em um estado de desespero e melancolia que é exacerbado pela presença do corvo. A insistência do pássaro em repetir a palavra “Nunca mais” serve como um lembrete incessante da irrevogabilidade da morte e do fim de todas as esperanças. Essa repetição reflete a condição cíclica e inescapável do sofrimento humano, um tema caro à literatura gótica que Botting destaca em seus estudos.

A teoria do imaginário antropológico de Gilbert Durand oferece uma perspectiva complementar à análise gótica de Botting. Durand como vimos propõe que o imaginário

humano é estruturado por um conjunto de arquétipos e símbolos que refletem e moldam nossa compreensão do mundo. Em *O Corvo*, o corvo pode ser visto como um símbolo do regime noturno de Durand, associado ao caos, à escuridão e ao irracional. A ave representa o confronto do protagonista com seus medos mais profundos e com a realidade da morte.

A interação entre o protagonista e o corvo pode ser interpretada como uma manifestação do conflito entre o regime diurno e o regime noturno do imaginário. O regime diurno, associado à clareza, ordem e racionalidade, é subvertido pela presença do corvo, que traz consigo a escuridão, a desordem e o irracional. O protagonista tenta encontrar um significado racional na presença do corvo, mas é repetidamente confrontado com a irracionalidade de sua resposta. A expressão “Nunca mais” ecoa como um mantra sombrio, reforçando o domínio do regime noturno e a incapacidade de escapar da angústia existencial.

Fred Botting (1996, p. 6) destaca a importância do sublime e do grotesco na literatura gótica. Em *O Corvo*, o sublime se manifesta na vastidão do desespero do protagonista, na atmosfera carregada de mistério e terror psicológico. A figura do corvo, ao mesmo tempo majestosa e sinistra, personifica o grotesco, um elemento que desestabiliza as certezas do protagonista e intensifica sua sensação de perda e desamparo. A presença perturbadora do corvo serve como um catalisador para a exploração do sofrimento humano e da fragilidade da mente diante da dor insuportável.

A teoria do imaginário de Gilbert Durand (1960) oferece uma estrutura para entender a profundidade simbólica do corvo. No regime noturno, símbolos de escuridão e morte dominam, refletindo os aspectos mais sombrios da experiência humana. O personagem O corvo como já analisado até aqui, como um arauto da morte, força o protagonista a confrontar seus medos mais profundos e a inevitabilidade da mortalidade. A interação entre o corvo e o protagonista simboliza a batalha interna entre o desejo de encontrar ordem e significado (regime diurno) e a aceitação do caos e da irracionalidade (regime noturno).

Durand sugere que os símbolos do regime noturno, como o corvo, revelam os medos e ansiedades subjacentes da psique humana. A repetição da palavra “Nunca mais” não só amplifica a atmosfera de desespero, mas também serve como um símbolo do eterno retorno do sofrimento e da incapacidade de escapar do luto e da perda. A psique do protagonista é dominada por esses símbolos noturnos, mostrando como o gótico pode ser uma expressão das forças inconscientes que moldam nossa percepção do mundo.

Integrando as perspectivas de Botting e Durand, *O Corvo* de Poe pode ser visto como uma obra que utiliza o gótico para explorar o imaginário humano. Através da lente de Botting, vemos como o poema utiliza elementos góticos para criar uma narrativa de terror psicológico e mistério. Pela ótica de Durand, os símbolos presentes no poema refletem as profundas ansiedades e medos da psique humana, mostrando a interseção entre o gótico e o imaginário. A combinação dessas abordagens proporciona uma compreensão mais rica e complexa do impacto duradouro de *O Corvo* na literatura e na cultura, destacando sua capacidade de tocar nas fibras mais profundas da experiência humana.

Por seu turno Augusto dos Anjos foi considerado um poeta difícil de classificar, pois muitos estudiosos o viram como barroco, simbolista, parnasiano e pré-modernista. Isso se deve ao fato de sua escrita incorporar características como o cientificismo combinado com uma inquietação filosófica, além de abordar temas relacionados à morte.

O eu lírico dos poemas de Augusto nos revela pistas de sua personalidade, como podemos observar. Seu único livro, *EU*, foi publicado em 6 de junho de 1912. Com os temas mencionados, essa obra tem permitido diversas análises ao longo do tempo.

O mesmo se aplica ao seu poema *O Morcego*. De forma denotativa, o eu lírico descreve a entrada de um morcego em seu quarto sem ser percebido, semelhante ao corvo no poema de Poe, que entra pela janela do eu lírico sem permissão no mesmo horário que o morcego. Analisaremos essas semelhanças mais adiante ao examinar o poema em detalhe.

Meia-noite. Ao meu quarto me recolho. Meu Deus! E este morcego! E, agora,
vede: Na bruta ardência orgânica da sede,
Morde-me a goela igneo e escaldante molho.

"Vou mandar levantar outra parede..."

— Digo. Ergo-me a tremer. Fecho o ferrolho E olho o teto. E vejo-o ainda,
igual a um olho, Circularmente sobre a minha rede!

Pego de um pau. Esforços faço. Chego A tocá-lo. Minh'alma se concentra.
Que ventre produziu tão feio parto?!

A Consciência Humana é este morcego! Por mais que a gente faça, à noite,
ele entra

Imperceptivelmente em nosso quarto! (Dos Anjos, 2014, p. 26).

Assim como em *O Corvo*, o morcego no poema *O Morcego* de Augusto dos Anjos transita entre os aspectos diurnos e noturnos. Nas primeiras estrofes, encontramos elementos como a ardência e a sede de sangue do morcego que morde o eu lírico: "E,

agora, vede: Na bruta ardência orgânica da sede, morde-me a goela ígneo e escaldante molho” (Dos Anjos, 2014, p. 26).

Esses elementos remetem ao fogo, que, de acordo com Durand em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (p. 69), simboliza busca, cansaço e aspectos da sexualidade. Nos versos seguintes, o eu lírico tenta revidar a mordida do morcego que entrou no quarto: “Esforços faço. Chego a tocá-lo. Minh'alma se concentra. Que ventre produziu tão feio parto?!”. Devemos também observar que o eu lírico se recolhe para seu próprio quarto, semelhante ao que ocorre no poema *O Corvo* de Poe, permanecendo em sua própria intimidade. Deitado na rede, o eu lírico de *O Morcego* passa por um recolhimento — algo que remete ao cuidado materno.

Após a mordida, ele vê o morcego acima de sua rede, descrito como um olho circular. A mordida do morcego nos remete à mordida de um vampiro, um ser noturno presente no imaginário popular, especialmente na literatura. O eu lírico pensa em como impedir que o morcego volte a entrar, afirmando que erguerá uma parede, símbolo de divisão e afastamento. Essa ação tem uma forte semelhança com o poema de Poe, onde o corvo também invade o espaço íntimo do eu lírico. Ambos os poemas retratam a invasão de um espaço fechado, perturbando o recolhimento do eu lírico. O inconsciente é atormentado pela melancolia, morte e preocupações, implícitas de forma sutil no fim do poema.

Quando o eu lírico recebe a mordida e se pergunta de que ventre teria vindo tão feio parto, percebemos elementos que remetem à estrutura mística e íntima do útero feminino. O ventre também simboliza nascimento, semelhante ao vampiro que transforma a pessoa mordida em um novo ser (um nosferatu). Metaforicamente, isso poderia ocorrer com a mordida do morcego.

Na segunda estrofe, o eu lírico afirma que erguerá uma parede como solução, um símbolo diarético de divisão no Regime Diurno. Com um pau — símbolo ascensional apontando para cima, semelhante a um gládio — ele tenta expulsar o animal, sem sucesso.

Nesses momentos, os elementos do regime diurno representam a luta contra o noturno — a separação pela parede e o esforço para se livrar do morcego. Por fim, na última estrofe, encontramos uma reflexão introspectiva, onde o eu lírico afirma que “a consciência humana é este morcego” e que, “quanto mais se luta, mais a noite nos atormenta” (Dos Anjos, 2014, p. 26). Esta conclusão permite analisar o recolhimento como algo íntimo e individual, finalizando o poema no regime noturno da imagem, mas

ainda se entrelaçando com o regime diurno. O texto transita detalhadamente entre as estruturas dos dois regimes.

O SIMBÓLICO E O IMAGINÁRIO EM POE E DOS ANJOS

Analisando os poemas *O Corvo* e *O Morcego*, podemos observar que, assim como o corvo de Poe, o morcego no poema de Augusto dos Anjos entra no quarto do narrador de forma imperceptível, invadindo sua intimidade e seu momento de descanso para mordê-lo. A mordida do morcego é um símbolo do Regime Noturno da imagem. O eu lírico de Augusto tenta lutar contra o animal com um bastão, enquanto o eu lírico de Poe questiona o corvo sobre sua amada Lenore, já falecida, recebendo a resposta “Nunca mais”. A figura feminina da amada é também um símbolo do Regime Noturno da imagem.

A agonia do eu lírico em *O Corvo* é causada pela repetição constante da resposta do animal, enquanto em *O Morcego* o eu lírico é perturbado pela mordida do animal. Em ambos os poemas, há uma linha tênue entre sonho e realidade: o eu lírico de Poe estava quase adormecendo quando ouviu batidas que achou virem da porta, e o eu lírico de Augusto estava se recolhendo à meia-noite em seu quarto, também próximo de seu momento de sono. O sonho e o sono são elementos místicos frequentemente associados ao sobrenatural e à metafísica.

Quanto à escolha dos animais em suas construções poéticas, ambos são alados. Poe, em *A Filosofia da Composição*, explica que inicialmente pensou em um papagaio repetindo algo, mas acabou optando pelo corvo para criar uma atmosfera fúnebre. Augusto dos Anjos, por sua vez, faz isso no verso “A consciência humana é este morcego!”.

Em outros poemas, como *Ode a um Rouxinol* de John Keats e *Asa de Corvo* de Augusto dos Anjos, assim como em algumas mitologias, encontramos animais alados como o pégaso e a fênix. Esses animais geralmente simbolizam algo que assombra o inconsciente, relacionado à tristeza e algo difícil de ser aceito.

Dessa forma, podemos ver os dois animais alados como representações da simbologia teriomórfica, onde os animais recebem atributos humanos. O corvo recebe tanto a fala quanto a função de representar a fuga do luto do eu lírico; enquanto o morcego é usado explicitamente para representar uma preocupação interna do eu lírico.

Outra simbologia presente nesses poemas é a nictomórfica, considerando a ambientação noturna. Os eu líricos estão sozinhos em seus quartos à meia-noite quando tanto o corvo quanto o morcego invadem o local entrando pela janela.

A terceira simbologia é a catamórfica, ligada à queda e à vertigem. No fim de *O Corvo*, o eu lírico, entregue ao luto e aos devaneios, senta-se em frente ao corvo empoleirado no busto de Pallas, permanecendo sob a sombra do corvo projetada no chão pela luz da lareira. Na estrofe final, o eu lírico afirma que sua alma nunca sairá da sombra do corvo que grasna “nunca mais”, entregando-se totalmente à sua solidão e melancolia, quase como numa vertigem. Assim, podemos considerar que ambos os poemas estão envoltos pelas simbologias teriomórfica, nictomórfica e catamórfica.

Ao estudarmos a teoria do imaginário de Gilbert Durand, é possível identificar suas construções nas obras literárias e em outras áreas. Com isso, podemos comparar como essas construções se destacam e se comportam, analisando os elementos usados pelos autores de uma perspectiva hermenêutica comparativa dentro do imaginário, estabelecendo uma ponte entre as simbologias presentes nas narrativas de Poe e Augusto dos Anjos.

Nos propomos a verificar esse ponto de vista no olhar poético de Edgar Allan Poe e Augusto dos Anjos em seus respectivos poemas, destacando as semelhanças imaginárias na construção das representações animais no eu lírico de cada poema e os elementos que os cercam. Essas observações podem ser vistas como trajetos antropológicos, ou seja, objetos moldados pelos impulsos do sujeito, de acordo com a teoria do imaginário de Durand. Para isso, detalhamos os principais argumentos que sustentam esse estudo e como eles podem ser aplicados nas poesias analisadas.

Ao analisar os elementos do imaginário, percebemos que, no poema *O Corvo* de Poe, o eu lírico gradualmente se envolve no Regime Noturno da Imagem. Em *O Morcego*, de Augusto dos Anjos, o eu lírico não chega a um desfecho completo, terminando com reflexões sobre os males que atormentam a consciência humana, sugerindo que, por mais que lutemos, a consciência humana sempre será atormentada de alguma forma. Isso representa a luta constante entre o Regime Diurno e o Regime Noturno.

Observamos que ambos os autores compartilham semelhanças na escolha de temas e ambientação. Aplicamos os conceitos de Durand aos dois poemas, buscando associar os significados das simbologias do imaginário em ambos, comparando essas semelhanças lado a lado. Dessa forma, encontramos os possíveis trajetos antropológicos presentes nas duas construções poéticas, formados pelas constelações simbólicas identificadas. No entanto, esta pesquisa é apenas um degrau, com o intuito de continuar desenvolvendo novas perspectivas futuras em torno dos poemas de Edgar Allan Poe e Augusto dos Anjos.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**; Maria do Socorro Silva de Aragão, apresentação; Neide de Medeiros Santos, roteiro de leitura – 1.ed. MVC Editora, João Pessoa, 2014.

BOTTING, Fred. **Gothic**. Estados Unidos e Canadá: Routledge, 1996.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral I Gilbert Durand**, tradução Hélder Godinho. – 4º ed. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

JUNG, C. **O Homem e seus Símbolos**; Translation of Maria Lucia Pinho. - Second Edition. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MAFFESOLI. M. O imaginário é uma realidade: depoimento. [20 de fevereiro, 2001]. Paris: Revista FAMECOS. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva.

POE, Edgar Allan. **O Corvo e suas traduções**. Organização: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Lacerda 2ºEd aumentada., 2000.

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**; tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, L&PM Pocket, 2008.

vida social. Mas é isso também que abre a interrogação sobre as novas configurações nas quais essa experiência se processa” (Telles, 2006, p. 173).

Ao iniciarmos a pesquisa, nossa premissa foi de que, se esse novo regime de acumulação reconfigurava subjetividades no que se refere especificamente às transformações do trabalho, então essas novas experiências subjetivas, de intersecção entre subjetividade e trabalho, estariam presentes em produções culturais contemporâneas. Dessa premissa, surgiram indagações como: havendo a presença, como apreendê-la e, sobretudo, interpretá-la tendo um eixo de articulação entre psicanálise, política e estética?

A partir desses questionamentos iniciais, revelou-se aparentemente crucial o Materialismo Lacaniano de Slavoj Žižek, pois nessa perspectiva teórico-crítica “a aplicação de Lacan resgata o subjetivo, o psicanalítico e as pressões do Inconsciente para o campo da coletividade, do social”, conforme sintetizou Silva (2009), indicando como essa nova perspectiva possibilita abrir caminho para uma abordagem que enriquece a compreensão das produções culturais.

O filósofo esloveno assevera que toda a “oratória fúnebre” (Žižek, 2010, p. 8) a respeito da psicanálise é um grande equívoco e se propõe a “demonstrar que só hoje o tempo da psicanálise está chegando” (Žižek, 2010, p. 9) para investigação da complexidade das interações psicológicas e simbólicas no processo histórico-social. Na concepção de Safatle (2003), é possível depreender na trajetória intelectual de Žižek um importante projeto “filosófico-psicanalítico”, uma vez que o filósofo esloveno estabelece:

[...] uma, até então inédita, *clínica da cultura* de orientação lacaniana. [...] Uma maneira de articular a psicanálise e a tradição dialética que não deixava de remeter à estratégia [...] de reintroduzir as descobertas psicanalíticas no interior da história das ideias e de fundar uma análise do vínculo social [...] a fim de resgatar o projeto racionalista moderno com suas aspirações de emancipação e reconhecimento, assim como sua força de crítica da alienação (Safatle, 2003, p. 180, grifo do autor).

No argumento de Safatle (2003) está destacado a maneira inovadora de Žižek ao utilizar a psicanálise de Jacques Lacan para tratar da cultura com uma visão crítica e histórica da sociedade. É, pois, dentro dessa concepção de utilização da psicanálise para analisar como os laços e relações sociais se formam que pretendemos contribuir, reexaminando especificamente a intersecção entre subjetividade e trabalho.

Neste artigo, propomos que a questão da centralidade do trabalho na construção do sujeito, por meio de um exame da intersecção entre subjetividade e trabalho, é um tópico central no momento contemporâneo e requer investigação urgente, devido às

transformações do trabalho ocorridas pelo novo regime de acumulação flexível, inclusive o próprio colapso da sociedade salarial, as quais aumentam as experiências de sofrimento psíquico. Conforme destacam Dunker (2004; 2015) e Safatle (2016; 2021), sofrimento como uma experiência não é ontologicamente neutra, sua compreensão possui uma determinação política. Sob esse ponto de vista, mais especificamente, Dunker (2004) esclarece que “o problema da singularidade do sofrimento psíquico só pode ser apropriadamente enfrentado, se levamos em conta as políticas de gozo, no qual os discursos produzem e reproduzem subjetividade” (Dunker, 2004, p. 96-97).

Trata-se, então, de considerarmos necessário que seja refletido sobre dinâmicas de “políticas de gozo” mobilizadas pelo próprio regime de acumulação flexível, que no âmbito da produção cultural vai além de meros personagens que tenham algum sintoma de adoecimento profissional específico (burnout, stress, distúrbios osteomusculares etc.), mas que pense propriamente em uma economia libidinal da acumulação flexível. Tal aspecto não se contempla apenas pelo viés do Materialismo Lacaniano, demanda uma pesquisa interdisciplinar, com estudos sobre as relações entre trabalho e subjetividade, estudos sobre sofrimento psíquico, estudos sobre sociologia do trabalho, estudos sobre conflitos e contradições nas esferas socioeconômicas; dimensões, portanto, que não podem ser esgotadas no escopo do presente artigo.

Por isso, para melhor execução da proposta pretendida, dividimos nossa exposição em duas seções. Inicialmente, partimos da caracterização do regime de acumulação flexível, no âmbito econômico e da sociologia do trabalho, articulando com estudos sobre as relações entre trabalho e subjetividade. Nosso interesse prioritário é, na segunda seção, traçar algumas notas teóricas a partir do Materialismo Lacaniano de Slavoj Žižek, para evidenciar o poder de aferição dessa perspectiva teórico-crítica na interpretação de produções culturais que se articulam e formalizam esteticamente as questões delineadas na primeira seção. Por fim, como considerações finais trazemos, de forma breve, dois exemplos de produções culturais, compreendendo que as representações artísticas podem contribuir para discussões sobre a intersecção entre subjetividade e trabalho, proporcionando *insights* que fortalecem e estendem os atuais relatos teóricos sobre as mutações do trabalho.

TRABALHO E SUBJETIVIDADE: RELAÇÕES REDEFINIDAS

A década de 1970 é decisiva: seguindo os passos de Harvey (1992), é quando começa uma transição do fordismo-keynesiano (hegemonia do capital industrial) para a acumulação flexível do capital. Como expõe Harvey (1992), em resumo, com a crise e

recessão estabelecida em 1973 é posto “em movimento um conjunto de processos que solaparam o compromisso fordista. Em consequência, as décadas de 70 e 80 foram um conturbado período de reestruturação econômica e de reajustamento social e político” (Harvey, 1992, p. 140).

Dos anos 1940 aos anos 1970, tanto os governos dos EUA quanto os britânicos confiaram em políticas keynesianas para dirigir suas economias. A célebre expressão do historiador Hobsbawm (1995) para esse período foi, justamente, a “Era de ouro do capitalismo”, na qual houve, por exemplo, o fortalecimento da indústria e do mercado de bens culturais, configurando-se como os “anos de extraordinário crescimento econômico e transformação social, anos que provavelmente mudaram de maneira mais profunda a sociedade humana que qualquer outro período de brevidade comparável” (Hobsbawm, 1995, p. 15)

Na década de 1970, o fordismo começou a criar rigidez intransponível nos “mercados de trabalho, na alocação de trabalho e nos contratos de trabalho” (Harvey 1992, p. 142). Em consequência, nos anos 1980, o keynesianismo foi amplamente abandonado pelas administrações de Reagan e Thatcher, que se voltaram para o monetarismo. A substituição das doutrinas keynesianas pelas monetaristas sinalizou uma mudança importante na política pública; entre outros fatores, indicou que o estado abandonou os compromissos anteriores com o pleno emprego. Em conformidade com Harvey (1992), esse aspecto consiste no surgimento do regime de *acumulação flexível*, a partir do qual retorna “estratégias absolutas de extração de mais-valia”, inclusive “nos países capitalistas avançados”, condição que possui como consequência “o enorme crescimento das práticas de trabalho do setor informal para todo o mundo capitalista avançado, representa de fato uma visão bem sombria da história supostamente progressista do capitalismo” (Harvey, 1992, p. 175).

Em suma, a precarização e o desemprego se constituem no resultado direto da implementação de estratégias do regime de acumulação flexível, estratégias implementadas a partir da reestruturação produtiva que visaram a alteração das regulamentações do mercado e das relações de trabalho, com menos direitos e segurança para os trabalhadores. O argumento de Žižek (2019), considerando esse aspecto, é que se consolida uma característica cuja implicação “normal” na sociedade é que ela agora está “progredindo rumo à escravidão e ao precariado” (Žižek, 2019, p. 47). O argumento consta em seu livro não à toa nomeado *A coragem da desesperança*, no qual destaca a condição “ostensiva de retrocesso como parte do progresso capitalista é o enorme crescimento do trabalho precário”, possibilitando, por exemplo, a “priva[ção] dos

trabalhadores de uma série de direitos que, até recentemente, eram todos tidos como autoevidentes em qualquer país que se percebesse como Estado de bem-estar social (Žižek, 2019, p. 49).

O argumento se articula com a concepção de Harvey (1992), que esclarece o surgimento de mutações do trabalho sob o impacto de uma “radical reestruturação” no mercado de trabalho, com a “impo[sição de] regimes e contratos de trabalho mais flexíveis” (Harvey, 1992, p. 143), significando uma maior intensificação no processo de trabalho, bem como a redução dos empregos regulares e o aumento das terceirizações, dos subempregos e dos trabalhos informais. Partindo da noção de “modo de regulamentação”, Harvey (1992) indica que a organização da força de trabalho é ajustada de acordo com as necessidades de acumulação de capital em diferentes épocas e locais específicos, que abrange todo um processo de formação ideológica e psicológica que serve aos interesses do regime de acumulação.

Desse modo, uma síntese que dimensiona todas as implicações, de forma bastante reveladora, dessas transformações é feita por Antunes (2009), quando expõe que:

A década de 1980 presenciou, nos países de capitalismo avançado, profundas transformações no mundo do trabalho, nas suas formas de inserção na estrutura produtiva, nas formas de representação sindical e política. Foram tão intensas as modificações, que se pode mesmo afirmar que a classe-que-vive-do-trabalho sofreu a mais aguda crise deste século, que atingiu não só a sua materialidade, mas teve profundas repercussões na sua subjetividade e, no íntimo inter-relacionamento destes níveis, afetou a sua forma de ser (Antunes, 2009, p. 15).

O argumento de Antunes (2009) visa sintetizar o esclarecimento de que as transformações não foram apenas de natureza material (como condições de trabalho e segurança no emprego), mas também impactaram profundamente a subjetividade dos trabalhadores. Tendo em vista esse esclarecimento de Antunes (2009), ressaltamos novamente a problemática inicial deste artigo: quais as reconfigurações subjetivas urdidas com as mutações do trabalho, sob o impacto da reestruturação produtiva ocorrida desde 1970?

Antunes (2009), Dejours (2004), Harvey (1992) e Safatle (2016; 2021) possuem estudos convergentes no que se refere à compreensão de que os trabalhadores, no regime de acumulação flexível, são atingidos em sua subjetividade por novos paradigmas individualizantes. Considerando o impacto da reestruturação produtiva, Safatle (2021) destaca que não há dúvidas que esse conjunto de processo que constitui

um novo regime de acumulações, com amplas dimensões, “implicou a reconfiguração completa do que poderíamos chamar de ‘gramática do sofrimento psíquico’”, tendo em vista que as dinâmicas de regimes de acumulação “não podem ser abstraídos da força de produção de uma psicologia que lhe seja própria, quer dizer, de uma figura antropológica, fortemente reguladora, a ser partilhada por todos os indivíduos que aspiram a ser socialmente reconhecidos” (Safatle, 2021, p. 25-26).

Sob o ponto de vista de Safatle (2021), é necessário sublinhar “que modelos socioeconômicos são modelos de governo e gestão social de subjetividades, por isso, não podem ser compreendidos sem sua capacidade de instauração de comportamentos e modos subjetivos de autorregulação” (Safatle, 2021, p. 26). Com efeito, essa é uma questão importante de se sublinhar, uma vez que o trabalho não é, como se acredita frequentemente, limitado ao tempo físico em que se realiza as atividades laborais, de modo que “o trabalho ultrapassa qualquer limite dispensado ao tempo de trabalho; ele mobiliza a personalidade por completo” (Dejours, 2004, p. 31).

Estamos, assim, diante do que Safatle (2017) delineou como “os processos de formação da subjetividade através de dinâmicas de socialização do desejo” (Safatle, 2017, p. 79), condição que se alinha ao fato de que o sujeito lacaniano não é solipsista. Condição que implica toda uma trajetória intelectual, conforme destaca Safatle (2017) ao indicar que desde 1932, com a elaboração de sua tese de doutoramento, *Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade*, Lacan procurava trabalhar com uma noção de sujeito constituído a partir de dinâmicas de socialização, explorando “algo como um *materialismo histórico aplicado às clínicas dos fatos mentais*” (Safatle, 2017, p. 22, grifo do autor).

Um estudo amplamente difundido, que podemos trazer como exemplo, é o de Dardot e Laval (2016), no qual propuseram a constituição de um novo sujeito, que designaram como “sujeito neoliberal”, para se referir as reconfigurações subjetivas operadas na contemporaneidade, a partir de uma articulação de conceitos foucaultianos de governamentalidade, psicanálise e a teoria do valor de Marx. Na concepção dos autores, o “sujeito neoliberal” é condicionado para “naturalizar” a convivência com o desemprego permanente, a precarização das relações de produção e das relações sociais de produção:

[...] A partir de então, diversas técnicas contribuem para a fabricação desse novo sujeito unitário, que chamaremos indiferentemente de “sujeito empresarial”, “sujeito neoliberal”, ou, simplesmente, “neossujeito”. Não estamos mais falando das antigas disciplinas que se destinavam, pela coerção,

a adestrar os corpos e a dobrar os espíritos para torná-los mais dóceis – metodologia institucional que se encontrava em crise havia muito tempo. Trata-se agora de governar um ser cuja subjetividade deve estar inteiramente envolvida na atividade que se exige que ele cumpra. Para isso, deve-se reconhecer nele a parte irreduzível do desejo que o constitui. As grandes proclamações a respeito da importância do “fator humano” que pululam na literatura da *neogestão* devem ser lidas à luz de um novo tipo de poder; não se trata mais de reconhecer que o homem no trabalho continua a ser um homem, que ele nunca se reduz ao status de objeto passivo; trata-se de ver nele o sujeito ativo que deve participar inteiramente, engajar-se plenamente, entregar-se por completo a sua atividade profissional. O sujeito unitário é o sujeito do envolvimento total de si mesmo. A vontade de realização pessoal, o projeto que se quer levar a cabo, a motivação que anima o “colaborador” da empresa, enfim, o desejo com todos os nomes que se queira dar a ele é o alvo do novo poder. (Dardot; Laval, 2016, p. 327).

Assim, de acordo com o estudo de Dardot e Laval (2016), uma implicação crucial é justamente que o regime de acumulação flexível exige do trabalhador que mobilize “inteiramente a sua subjetividade”, mediante uma “nova norma subjetiva, que não é mais exatamente aquela do sujeito produtivo das sociedades industriais” (Dardot; Laval, 2016, p. 321).

Pensando agora a partir da psicanálise, então podemos auferir uma intenção de determinação política para que não seja mais reconhecido um sofrimento derivado do mal-estar da insegurança ao lidar com precarização das relações de trabalho. O processo de precarização do trabalho refere-se à degradação das condições do vínculo empregatício, sendo que essa precarização é maior em relação ao trabalho informal. Convém lembrar que a taxa de trabalho informal é maior em países da periferia do sistema capitalista (para cuja compreensão necessitam de outras mediações de reflexão, que fogem do recorte estabelecido no presente artigo).

Dessa forma, então essas questões precisam ser também levadas em consideração ao buscarmos as mediações sociais e políticas dos fenômenos psíquicos. Para o devido reconhecimento, é necessário singularizar a experiência em seu horizonte simbólico. Com isso, chegamos em torno da corrente teórico-crítica do Materialismo Lacaniano, que busca apreender as representações artísticas de produções culturais como formas de dar significado ao processo histórico-social, obtendo uma intervenção produtiva no debate da crítica (literária, cinematográfica, etc.), a partir de um resgate da potência política do discurso da psicanálise, em especial o lacaniano.

TRABALHO, SUBJETIVIDADE E ALGUMAS NOTAS TEÓRICAS SOBRE ESTÉTICA, PSICANÁLISE E POLÍTICA A PARTIR DO MATERIALISMO LACANIANO DE SLAVOJ ŽIŽEK

Slavoj Žižek nasceu em 1949, na cidade de Liubliana, capital da Eslovênia. Trata-se de um autor fundamental para compreender os rumos da teoria crítica surgida após o colapso da União Soviética. Tornou-se internacionalmente reconhecido com a publicação do livro *Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia*, em 1989, tendo até o momento mais de 50 livros publicados, os quais possuem a psicanálise lacaniana como um dos suportes conceituais básicos para a sua argumentação.

Desde o início dos anos 1990, foi compreendido emergência dinâmica de um novo horizonte teórico-político, que Stavrakakis (2007) e Alemán (2009) denominaram de a “Esquerda Lacaniana”, composta por intelectuais que utilizam da psicanálise, especialmente a teoria lacaniana, como um dos recursos mais importantes na reorientação da teoria política e da análise crítica contemporânea. Conforme os autores, uma articulação entre teoria lacaniana e análise política que não é dada de antemão, por isso a teoria lacaniana não é usada da mesma forma pelos autores em questão.

Ademais, como assinala Stavrakakis (2007) a teoria lacaniana, embora relevante terá um peso diferente entre os intelectuais: “No trabalho de Žižek, por exemplo, Lacan é uma referência constante e primária, enquanto para Laclau e Mouffe seu trabalho é uma referência entre muitas outras, embora cada vez mais privilegiada” (Stavrakakis, 2007, p. 3). Isso, inclusive, será o que levará o filósofo sloveno a se destacar, para ser contemporaneamente um dos principais teóricos que utiliza a psicanálise lacaniana. Dentro desse reconhecimento, Silva (2009) destaca também o fato de que o filósofo esloveno levou sua abordagem crítica “para além da filosofia política e aplicou os conceitos em campos como o dos Estudos Culturais, analisando fenômenos como os atentados de 11 de setembro, manifestações da chamada Cultura de Massa como os filmes de Alfred Hitchcock etc” (Silva, 2009, p. 212).

No estudo de Silva (2009) é esclarecido que adensamento teórico do debate lacaniano realizado pelo filósofo esloveno nas esferas da filosofia política, cultura e das ideologias, permite estabelecer uma nova vertente teórico-crítica aos Estudos Literários e Culturais, em que se busca articular a dimensão histórico-social com fenômenos da subjetividade, pois a proposta do Materialismo lacaniano pretende explorar a influência da economia psíquica e do inconsciente em esferas individuais e sociais (Silva, 2009). Conforme esclarecem Cassiano e Rocha (2023, p. 36):

Essa aplicação teórica se concentra na dimensão simbólica dos textos literários, examinando, portanto, como a linguagem e as estruturas simbólicas presentes na obra literária moldam a subjetividade dos personagens, refletem os conflitos e desejos humanos, e revelam aspectos da cultura e da sociedade em que ela foi produzida.

Ou seja, ao contrário do que possa aparentar à primeira vista, a abordagem não pretende elucidar um problema clínico ou lançar luzes sobre as motivações inconscientes dos personagens; dessa maneira, o materialismo lacaniano proporciona uma abordagem crítica e interpretativa que permite investigar os complexos nexos entre a literatura, a linguagem, a subjetividade e a sociedade (Cassiano e Rocha, 2023; Silva, 2009).

Em relação à aplicação do Materialismo Lacaniano à literatura, Silva (2009, p. 212) nos informa da bem sucedida empreitada do pesquisador britânico Phillip Rothwell em *A Canon of Empty Fathers*, obra publicada em 2007 e na qual o pesquisador revisita a Literatura Portuguesa. Na obra, é proposta uma nova interpretação da história literária de Portugal a partir do viés do materialismo lacaniano, utilizando especialmente as categorias sobre a função da figura paterna autoritária e ameaçadora, bem como seu complemento, o pai fracassado ou vazio, na psiquê nas complexas dinâmicas de poder e dominação que caracterizam o império português.

Desde o início, a abordagem materialista lacaniana na crítica literária compreende que a formalização estética carrega um conhecimento acerca do processo histórico-social que é tarefa da crítica desvendar, se apropriando dos conceitos lacanianos relidos pelo filósofo esloveno Slavoj Žižek. A reflexão sobre o processo histórico-social que se impõe a partir do Materialismo lacaniano não ocorre sob consagrado materialismo dialético consolidado pelo marxismo ocidental, visto que Žižek assume uma “posição hegeliana-lacaniana” (Žižek, 2008, p. 10) por considerar que há uma “crise do marxismo [...] no nível teórico inerente” (Žižek, 2008, p. 09). Como Žižek (2018) esclareceu recentemente em comemoração ao bicentenário do nascimento do autor de *O Capital*, “a única forma de se permanecer fiel a Marx hoje é de não ser mais ‘marxista’, mas sim de repetir o gesto fundador de Marx de uma nova maneira” (Žižek, 2018, s/p); dedicou-se assim em uma atualização da dialética hegeliana através da psicanálise lacaniana, fazendo uma notável série de contribuições originais, também para o marxismo. Em síntese, para Žižek (2011) não há dúvidas de que “a teoria de Lacan pode ser usada para lançar uma nova luz sobre numerosos fenômenos políticos-ideológicos, trazendo para primeiro plano a economia libidinal oculta que os sustenta” (Žižek, 2011, p. 115), por isso realizou uma surpreendente releitura dos conceitos formulados pelo psicanalista francês

Na abordagem materialista lacaniana, os conceitos de Lacan relidos por Žižek se constituem como estratégias críticas de leitura e de interpretação. Diversos conceitos já foram relidos pelo esloveno, como: Real, Simbólico e Imaginário; Significante-Mestre; grande Outro; violência sistêmica. No capítulo “Materialismo Lacaniano”, encontramos um inventário de 19 conceitos reunidos por Silva (2009). Ademais, temos noções propriamente žižekianas, construídas a partir de categorias lacanianas, a exemplo dos: Real do Antagonismo e Fantasia ideológica. Utilizar os conceitos não significa uma aplicação monovalente independente da coerência interna e específica de cada obra literária, como a intenção de descobrir a mesma estrutura.

Para manter o foco no objetivo específico deste artigo, vamos agora delinear algumas dimensões sobre a problemática do sujeito lacaniano, para ser possível encaminarmos para as considerações finais. Antón Fernández (2012) argumenta que a noção de sujeito é um elemento central das reflexões do filósofo esloveno, de forma que é possível depreender do conjunto de sua obra “[...] uma defesa da categoria de “sujeito” [lacaniano] para uma ontologia política”, esclarecendo, ainda, que: “toda teoria política deve ter uma noção eficaz de subjetividade se quer conseguir responder às problemáticas empregadas pelas várias teorias da ideologia e também moldar uma práxis política que vai além da pseudo-atividade” (Antón Fernández, 2012, p. 69-70).

No argumento do autor, percebe-se que é destacado uma centralidade da concepção lacaniana do sujeito na obra de Žižek, já que é a obra do psicanalista francês a base de suas reflexões. No *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*, Evans (2007) esclarece que o termo/conceito de sujeito não está presente no vocabulário de Freud, sendo assim uma característica distintiva da psicanálise lacaniana. Com efeito, Verhaeghe (1998) concebe que dos “mais importantes conceitos lacanianos, através do qual toda a evolução do pensamento de Lacan pode ser estudado” (Verhaeghe, 1998, p. 164, tradução nossa).

Em resumo, o sujeito lacaniano se difere do ideal burguês de sujeito *a priori*, sem interferências de condições sociais para a sua constituição. Lacan elaborou uma noção de sujeito que se lança numa dialética que exige a participação de um Outro. Essa dialética, em termos de alteridade e alienação, é fundamental para determinar a existência do sujeito, uma vez que “a própria condição do sujeito depende do que desenrola no Outro” (Quinet, 2012, p. 21). Daí o caráter normativo do (grande) Outro (A) no registro simbólico, que aliena o “eu” do sujeito, de modo que, em síntese, Quinet (2012) esclarece que:

O “eu” está para o outro assim como o “sujeito” está para o Outro. O sujeito é determinado pelos significantes do Outro. A identidade – que é imaginária – do eu vem do outro; mas o sujeito é sem identidade. O sujeito não tem uma identidade própria, ele é tão somente representado por significantes que se encontram nesse lugar psíquico que é o Outro, o qual pode ser chamado de “o Outro do significante”, “o Outro da linguagem” ou “o Outro do simbólico”, ou, ainda, o tesouro ou conjunto de significantes. Essa representação do sujeito no Outro não é fixa, o sujeito (\$) não é tal ou tal coisa, ele é tão somente representado por um significante (S) para outro significante (S') (Quinet, 2012, p. 22).

Trata-se, assim, de compreender que o sujeito vai deslizando de significante em significante pela ordem simbólica. Segundo Silva (2009, p. 213), o Simbólico é “o estágio no qual o indivíduo estruturou uma série de códigos, leis e proibições que permitirão sua socialização”. Acontece que o Simbólico é apenas um dos registros que constitui a realidade dos sujeitos. Conforme concepção lacaniana, trata-se de uma tríade, a tríade Real-Simbólico-Imaginário, conhecida também como borromeana. O Simbólico é a ordem do significante e o Imaginário, está na ordem do significado, sendo que, por sua vez, o Real lacaniano não pode ser confundido com a noção popular de realidade, pois implica, justamente, o que está para além do que pode ser representado na rede do Simbólico, “[...] é um excesso que não cabe nessa realidade, [...] indizível e, portanto, chocante, traumático (Silva, 2009, p. 213).

Não vamos nos ater aos conceitos, em razão do escopo do presente artigo. Afinal, conforme mencionado anteriormente, Silva (2009) elaborou um inventário reunindo 19 conceitos relidos por Žižek, tendo ainda noções propriamente žižekianas, construídas a partir de categorias lacanianas. Ou seja, diante do exposto, esperamos ter deixado claro que a construção do sujeito implica uma dimensão simbólica, a qual por sua vez está atrelada ao processo histórico-social. Decorre disso, em resumo, a perspectiva materialista do filósofo esloveno Žižek, que implica uma concepção de sujeito dialeticamente envolvido na participação com o processo histórico-social, sendo que isso, dentro de uma aplicação aos estudos literários e cinematográficos (culturais, de maneira geral), demanda que a atividade de crítica envolvendo o Materialismo Lacaniano parte da concepção de que representações artísticas de produções culturais são uma forma de conhecimento, a partir das quais se interpreta, operacionando uma crítica aos significados e valores que estruturam uma experiência social e subjetiva, dentro de certo contexto específico determinado por uma formação histórico-social.

Portanto, com base no que apresentamos e discutimos até aqui, parece-nos óbvio pensarmos a acumulação flexível como um processo histórico-social que estabelece

significados e valores para construção de sujeitos, dialeticamente constituinte de uma experiência social e subjetiva. Em síntese, defendemos que uma crítica materialista e dialética pautada no Materialismo Lacaniano via Žižek possibilita entender e explicar os processos histórico-sociais, subjetivos, políticos e estéticos através da análise de produções culturais como literatura, cinema, etc. Conforme argumenta Silva (2009), é justamente essa perspectiva que não possibilita que Žižek seja meramente alocado ou na vertente da crítica psicanalítica ou na crítica cooptada pelo ritmo pós-moderno:

Essa aplicação de Lacan resgata o subjetivo, o psicanalítico e as pressões do Inconsciente para o campo da coletividade, do social. Ao fazê-lo, eles se propõem a retornar as propostas da esquerda tradicional, ou seja, de buscar um humanismo possível, de defender os grupos sociais e a humanidade da lógica do Capitalismo, que [...] sacrifica a maioria dos seres humanos, os animais, o meio ambiente, entre outros fatores, para cumprir suas propostas. Por isso, a nova corrente recebeu o nome de materialismo lacaniano (Silva, 2009, p. 212).

A despeito de toda a sua riqueza temática e conceitual, o pensamento de Žižek na teoria e crítica ainda demanda organização de seu enorme potencial cognitivo, de indicação e elaboração da aplicação de seu potencial renovado da crítica cultural marxista por meio da psicanálise lacaniana.

DOIS EXEMPLOS PARA ENCERRAR: NOS CIRCUITOS DE REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICAS

Tendo em vista as considerações até aqui apresentadas e discutidas, esperamos ter revelado que a prática social do trabalho não é meramente uma questão dissociada da formação da identidade de um indivíduo. Para pesquisa literária e cinematográfica, e na crítica cultural de modo geral, esse é um desafio a ser enfrentado. Afinal, sob o ponto de vista de Cevalco (2008), passamos atualmente por uma guinada “pós-moderna dos estudos culturais”, cuja consequência é uma concepção de que “a identidade se formaria acima da ideologia”, de que a identidade já não tem nenhum vínculo de classe, uma vez que não concebem que existem forças externas ou estruturas sociais que exercem pressões e impõem limites sobre os indivíduos e suas subjetividades (Cevalco, 2008, p. 164-165).

Por isso, propomos que a questão da centralidade do trabalho na construção do sujeito, por meio de um exame da intersecção entre subjetividade e trabalho, é um tópico central no momento contemporâneo e requer investigação urgente. É preciso avançar na compreensão de como a prática social do trabalho, com suas dimensões de classe e

ideologias, integra formas de subjetividade, no estabelecimento de uma investigação de como estruturas econômicas, como é o caso da acumulação flexível focalizada neste artigo, afetam a subjetividade e a vida psíquica, inclusive a nível inconsciente, de indivíduos.

Esperamos convencer que a proposta não é descabida; inclusive, destacamos como se constitui em problemática efetivamente presente em pesquisas recentes que se debruçaram sobre as representações artísticas do trabalho contemporâneo, tanto na produção literária quanto nas produções cinematográficas, que respaldam a relevância da discussão objetivada neste artigo.

Em estudo sobre a produção cinematográfica brasileira, Figueiredo, Miranda e Siciliano (2019) reconhecem que a questão do trabalho volta a ganhar corpo dentre as produções contemporâneas, com uma diferença instigante: as narrativas fílmicas se estruturam sob o viés individualizado, isto é, não se trata de pensar em trabalho apenas como algo somente articulado como palco dos conflitos narrativos assentados na luta coletiva: “no século XXI, [...] os conflitos advindos da relação capital-trabalho reaparecem na ficção cinematográfica [...] são mais experimentadas como construções subjetivas do que como projetos coletivos de luta (Figueiredo; Miranda; Siciliano, 2019, p. 1).

Em *Prekarious Labour and the Contemporary Novel*, Connell (2017) elaborou um estudo que aborda os diferentes modos de representação da precarização das relações de trabalho contidas nos romances norte-americanos contemporâneos, focalizando especialmente “romances ambientados em e ao redor de escritórios” (Connell, 2017, p. 3). Logo de início, Connell (2017) argumenta sua obra segue uma “tendência crescente na crítica literária” contemporânea voltada para “conjunturas históricas”, ao mesmo tempo em que faz uma ressalva, destacando que, apesar do “aumento de uma crítica literária econômica e política, a questão do trabalho em si tem sido pouco examinada”, de modo a defender a necessidade de uma análise mais profunda e ampla das representações do trabalho na literatura contemporânea (Connell, 2017, p. 1). Com base nisso, o autor assinala que tal necessidade acontece pelas transformações econômicas que afetaram significativamente as relações de trabalho:

A questão da identidade do trabalhador é fundamental para a era do trabalho flexível, porque a reforma da economia do trabalho só foi possível pelos trabalhadores absorverem e aceitarem níveis comparativamente altos de incerteza. Isso envolve uma tensão entre a realidade do trabalho e as expectativas simbólicas a ele associadas (Connell, 2017, p. 6).

Ressalte-se que Connel (2007) assinala que o grande desafio para elaboração do estudo e das análises específicas de romances foi que a representação da precariedade do trabalho não emerge diretamente no enredo das narrativas, pois concebe que a dimensão crucial consta em uma “experiência de se sentir precário”, como modo de uma “apreensão subjetiva do local de trabalho” (Connel, 2007, p. 9).

Diante disso, afinal, acreditamos que ganha relevância a contribuição do campo analítico e teórico do filósofo esloveno Žižek, conforme buscamos pontuar na seção anterior deste artigo, com uma proposta de releitura de discurso lacaniano que mantém compromisso ético-político para uma emancipação universal frente à lógica do capitalismo.

Os exemplos de produções culturais elegidos são dois filmes, que abordam o trabalho precário que envolve novas variedades de emprego contemporâneos e a dimensão do desemprego estrutural. São eles: *Deux Jours, Une Nuit*, lançado em 2014 e dirigido por Jean-Pierre e Luc Dardenne; e *Sorry we missed you*, lançado em 2019 e dirigido por Ken Loach. Destacamos, inicialmente, que as tramas de ambos os filmes acontecem em cidades de tradição industrial. Em *Deux Jours, Une Nuit*, estamos em Liège, na Bélgica, cujo país já foi uma potência industrial na Europa, enquanto *Sorry we missed you*, a narrativa se localiza em Newcastle, uma antiga cidade industrial de médio porte no norte da Inglaterra. Ou seja, somos lançados sem mais nas consequências da reestruturação produtiva iniciada nos anos 1970, caracterizada pela flexibilização e precarização das relações de trabalho, as quais conforme vimos argumentado ocasionou um impacto profundo na experiência social e subjetiva contemporânea.

Ambos filmes situam os personagens dentro de uma vulnerabilidade diante das pressões empresariais para reduzir custos e maximizar a eficiência, refletindo a transição para a acumulação flexível. Conforme esclareceu Harvey (1992) a passagem para a acumulação flexível implicou, também, uma passagem da predominância do estado-nação para o contexto da globalização, aspecto que ocasiona a trama do filme *Deux Jours, Une Nuit*, que acompanha a trajetória de Sandra (Marion Cotillard). A possibilidade de demitir Sandra é justificada, pelo gerente da fábrica, em termos instrumentais pela necessidade de permanecer lucrativo no contexto da competição global. A narrativa do filme já se inicia com Sandra retornando para o serviço após um período de licença médica de um ano, devido a depressão. A vulnerabilidade de Sandra é transmitida principalmente através do foco intenso em sua postura corporal durante a perspectiva diegética.

Em *Sorry we missed you*, a narrativa começa com Ricky (Kris Hitchen) em uma entrevista de emprego, contando as dezenas de empregos que teve ao longo dos anos, principalmente como trabalhador em empreiteiras de construção. O personagem deseja trabalhar de forma “autônoma”, de modo que a situação de Ricky como “autônomo” é uma construção Imaginária, promovida pela ideologia neoliberal que encoraja o empreendedorismo individual na ordem Simbólica. No filme de Ken Loach, temos já a nova forma de controle, gerenciamento e organização do trabalho que está relacionada ao trabalho mediado por plataformas digitais, portanto abordando a contradição dos acordos de trabalho ultra flexíveis. É uma forma de precarização inédita, negando a existência de relações de trabalho, ocultas sob a denominação de “prestadores de serviços”.

As escolhas difíceis que Ricky é forçado a fazer e o pouco tempo que ele e sua esposa, Abby (Debbie Honeywood), têm para passar com os filhos pressionam a vida familiar e os empurram para uma crise. O filho deles, Seb (Rhys Stone), começa a ter um comportamento problemático. Ricky tem que faltar aos dias de trabalho para estar ao lado do filho, o que só o deixa ainda mais endividado e acrescenta mais sofrimento aos relacionamentos deles.

A acumulação flexível criou uma instabilidade e uma vulnerabilidade social permanente, provocando a dessolidarização das relações no mundo do trabalho e a impotência individual, com vivências cada vez mais individualizadas, conforme se apreende de muitas representações artísticas em produções culturais contemporâneas, como é o caso dos dois filmes que apresentamos.

Assim, para encerrar, nos pareceu interessante trazer, mesmo que brevemente, esses dois exemplos de representação artística sobre as relações de trabalho, considerando que concordamos com Dunker (2015) quando afirma que “as obras artísticas possuem valor paradigmático, tanto por sintetizarem traços da experiência de sofrimento de uma época quanto por prescreverem, incitarem e definirem qual tipo de sofrimento pode ser reconhecido” (Dunker, 2015, p. 356). Nesse sentido, precisamos estar atentos aos modos de intersecção entre subjetividade e trabalho, para compreender como *Deux Jours, Une Nuit, Sorry We Missed You*, entre outras produções culturais contemporâneas podem sintetizar em suas representações artísticas traços de uma experiência de sofrimento psíquico oriunda da acumulação flexível.

Observando os personagens, durante as perspectivas diegéticas, parece-nos sintetizar um impasse libidinal, próprio com a condição que Žižek expressa como “o excesso da obscenidade fantasmática do Real” (Žižek, 2011, p. 103). Em resumo, seria o

caso de pensarmos esse excesso de obscenidade emergindo, historicamente, da desintegração da autoridade simbólica do pacto de desenvolvimento que vigorou na era fordista-keynesiana, o que torna plausível caracterizar no andamento da estrutura fílmica uma certa sensação de Sandra e Ricky de um controle e manipulação invisíveis, minando o domínio seguro do Simbólico. Uma vez ocorrido o colapso da sociedade salarial, talvez então esses dois sujeitos sintetizem um arcabouço ideológico que fica à imagem de um supereu obseceno, que ocasiona “uma suspensão da eficiência simbólica adequada”, pois implica que “a própria injunção ‘seja autônomo’, em seu modo de operação, sabotagem a meta; a própria injunção ‘seja livre!’ amarra o sujeito para sempre no círculo vicioso da dependência” (Žižek, 2011, p. 105). O final de *Sorry We Missed You*, nos parece indicar exatamente essa experiência, o choro embargado, representativo de uma percepção que surge como assustadora, não mais o suposto privilégio de ser “autônomo” como seu Imaginário concebia.

A promessa de autonomia e empreendedorismo, onde cada trabalhador é seu próprio patrão, é abalada por uma traumática manifestação do Real lacaniano, compreendido aqui, especialmente como relido por Žižek na sua obra *Violência*, como “o Real é a inexorável e ‘abstrata’ lógica espectral do capital que determina o que se passa na realidade social” (Žižek, 2014, p. 14).

Por fim, surge um conflito psíquico que também expressa a necessidade de emancipação, de modo que, no desenvolvimento deste artigo, esperamos contribuir para luta política imbricada na prática da crítica cultural, por meio de uma utilização da corrente teórico-crítica do Materialismo Lacaniano. Com isso, que o artigo também possa contribuir para abrir caminho para futuras pesquisas que possam explorar ainda mais as intersecções entre psicanálise, política e estética.

REFERÊNCIAS

ALEMÁN, Jorge. **Para una izquierda lacaniana**: Intervenciones y Textos. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2009.

ANTÓN FERNANDÉZ, Antonio José. **Slavoj Žižek**: uma introducción. Madrid: Sequitur, 2012.

ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho?**: Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. 7. ed. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2009.

CASSIANO, Fernanda Garcia; ROCHA, Renata Kelen da. Metodologia de leitura do texto literário: o Materialismo Lacaniano como ferramenta de formação do sujeito. In. **Materialismo lacaniano e literatura: e se o oposto fosse verdade?**. (Orgs) SILVA, Marisa Corrêa; CASSIANO, Fernanda Garcia. Maringá: Motim Editorial, 2023.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições**: sobre estudos culturais. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

CONNELL, Liam. **Precarious labour and the contemporary novel**. Basingstoke, UK: Palgrave, 2017.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEJOURS, Christophe. **Subjetividade, trabalho e ação**. Revista Produção, São Paulo, v. 14, n. 3, pp. 27-34, 2004.

DEUX JOURS, UNE NUIT. Direção e roteiro: Jean-Pierre Dardenne e Luc Dardenne. Bélgica: Les Films du Fleuve, 2014. Filme (125 min.).

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Formas de apresentação do sofrimento psíquico**: alguns tipos clínicos no Brasil contemporâneo. Revista Subjetividades, Ceará, v. 4, n. 1, p. 94-111, 2004.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Mal-estar, sofrimento e sintoma**: uma psicopatologia do Brasil entre muros. São Paulo: Boitempo, 2015.

EVANS, Dylan. **Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano**. Buenos Aires: Paidós, 2007.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de; SICILIANO, Tatiana Oliveira; MIRANDA, Eduardo. O tempo subtraído: cotidiano e trabalho no cinema brasileiro do século XXI. **XXVIII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre - RS, 2019.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1992.

HOBBSBAWM, Eric J. **Era dos Extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

QUINET, Antonio. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SAFATLE, Vladimir. A política do real de Slavoj Žižek. In. **Bem-vindo ao deserto do Real!** ŽIŽEK, Slavoj. São Paulo: Boitempo, 2003.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SAFATLE, Vladimir. **Introdução a Jacques Lacan**. 4. ed. rev. atual. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SAFATLE, Vladimir. A economia é a continuação da psicologia por outros meios: sofrimento psíquico e neoliberalismo como economia moral. In. (Orgs) SAFATLE, Vladimir; JUNIOR, Nelson.; DUNKER, Christian. **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

SILVA, Marisa Corrêa. Materialismo Lacaniano. In. **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. (Orgs) BONNICI, Thomas; Zolin. Lúcia Osana. 3ª ed. rev. e ampl. Maringá: EDUEM, 2009.

SORRY WE MISSED YOU. Direção: **Ken Loach**. Roteiro: Paul Laverty. Reino Unido: Sixteen Films, 2019. Filme (111 min.).

STAVRAKAKIS, Yannis. **The Lacanian Left**: Psychoanalysis, Theory, Politics. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

TELLES, Vera da Silva. **Mutações do trabalho e experiência urbana**. Tempo Social, v. 18, n. 1, p. 173–195, 2006.

VERHAEGHE, Paul. Causation and Destitution of a pre-ontological non-entity: on the lacanian subject. In. **Key concepts of lacanian psychoanalysis**. (Org) NOBUS, Dany. New York: Other, 1998.

ŽIŽEK, Slavoj. **A visão em paralaxe**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ŽIŽEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. **Em defesa das causas perdidas**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. São Paulo: Boitempo, 2014.

ŽIŽEK, Slavoj. **A atualidade de Marx**. Blog da Boitempo. São Paulo, 04 de maio de 2018, s/p.

ŽIŽEK, Slavoj. **A coragem da desesperança**: crônicas de um ano que agimos perigosamente. São Paulo: Boitempo, 2019.

sendo o herdeiro do complexo de Édipo. A psicanálise é uma abordagem que, historicamente, permite férteis diálogos com a obra de arte. No caso em questão, ela se prestará a iluminar o Capitão América, produzindo uma análise articulada do Supereu.

O Capitão América, persona heroica do civil Steve Rogers, foi criado no período da 2ª Guerra Mundial, com o intuito de levantar a autoestima dos Estados Unidos na luta contra o movimento nazifascista de Hitler, que ascendia na Alemanha de 1939. O Capitão América carrega as ideologias estadunidenses enquanto sua representação. Todavia, ao analisar as conjunturas de seus filmes, observa-se que o personagem transcende o que seria a personificação simplista das ideologias de seu país. Dessa forma, é necessário compreender o Capitão América, de modo que se torne possível enxergar sua complexidade.

O SUPEREU

Para que o conceito do Supereu entrasse em evidência nesse período do surgimento da segunda tópica, foi de suma importância o terreno fértil que ele criou em decorrência de dois momentos cruciais: o estabelecimento do que nomeou como o ideal do Eu, no texto “Sobre o Narcisismo: Uma introdução” (1914), bem como a descoberta da pulsão de morte, em “Além do Princípio de Prazer” (1920) (Pena, Moreira & Guerra, 2020).

Na teoria freudiana, o ideal do Eu e o Supereu coexistem de forma notoriamente interligada, ainda que possuam particularidades (Laender, 2005). O ideal do Eu, que se forma a partir do complexo de Édipo, e precede a formação do Supereu, pode ser interpretado como: o conjunto inatingível de modelos e ideais representativos da perfeição a serem seguidos pelo Eu. O Supereu exige demasiadamente que o Eu aja de acordo com estes ideais. O ideal do Eu e o Supereu abrigam conteúdos exemplares e referências do Eu. É através do Supereu que se torna possível para o ideal do Eu expressar suas diretrizes. O ideal do Eu é, também, um padrão evoluído de identificação no qual figuras importantes servem de modelo na orientação da vida, consequência da admiração criada pela relação com o cuidador primordial (Freud, 1923/2011).

Os conceitos de pulsão de morte e pulsão de vida são apresentados pela primeira vez na obra: “Além do Princípio do Prazer” (1920). A pulsão de vida engloba as pulsões sexuais e as de autoconservação. Já a pulsão de morte, representa forças antagônicas, conflitantes e infindáveis. Enquanto a pulsão de vida seria tudo o que impulsiona a ação, a pulsão de morte pode ser compreendida como uma energia psíquica e biológica que conduz o sujeito ao *status quo* inicial, o inorgânico (Freud, 1920/2016). Assim, Freud

(1920/2016), coloca a pulsão de morte como um impulso de natureza destrutiva, a qual opera na lógica de descarregar o aparelho psíquico das tensões existentes, e com isso, alcançar novamente um período da matéria, no qual era livre de estímulos.

A compulsão à repetição (Freud, 1920/2016), conceito antecessor à pulsão de morte, é de natureza inconsciente e denota que o sujeito estaria continuamente repetindo ações que fossem dolorosas para ele, as quais não conseguiria cessar apenas pelo querer. Essas ações colocam o sujeito distante do prazer e diante do martírio para satisfazer a pulsão. A pulsão de morte busca exterminar qualquer perturbação no organismo, visando o retorno ao ponto de partida. É nessa perspectiva que pode se fazer compreensível o autoritarismo e a intransigência próprios do Supereu, pois é a pulsão de morte sua fonte de energia.

Freud (1923/2011) estabelece que o Supereu tem sua gênese na resolução dos conflitos edipianos: começa a se estruturar diante da ameaça de castração, quando o menino teme que sua genitália seja lesada por um adulto, por exemplo, o pai, em virtude dos desejos sexuais incestuosos pela mãe, nesse caso. Assim, o sujeito encontra como saída a renúncia ao pai ou à mãe como objeto a quem destina o amor. Desse modo, permanece constante o amor pela mãe, mas se intensifica a identificação com o pai, e em função deste processo a criança introjeta de forma mais substancial as representações dessas figuras: a moral, as normas, as regras sociais, as leis e a educação (Freud, 1923/2011).

Vale ressaltar que o Supereu da criança não é formado a partir da internalização do modelo dos pais, mas sim do Supereu dos pais, e a estrutura será também alicerçada pelos moldes de outros indivíduos consideráveis para o imaginário infantil (além do seu núcleo familiar). É também nessa perspectiva que se constata o papel essencial que o Supereu possui na transmissão dos valores culturais intergeracionais, em consonância com Freud (1932/1996).

Nesse sentido, Freud (1932/1996) atribui ao Supereu suas funções, em suas palavras: “de auto-observação, de consciência e de manter o ideal”. Desse modo, o Supereu atua na lógica de vigiar as condutas e os desejos do Eu, utilizando como parâmetro as introjeções que o consolidaram. Nesse sentido, o Supereu funciona como o juiz moral do Eu, que o observa constantemente, o julga com os mais altos padrões morais e o pune quando necessário. Em suma, o Supereu, representante da moral, censura e interdita os impulsos que desviam do que foi estabelecido como certo e errado e redireciona o Eu para uma satisfação indireta e parcial, que por sua vez, se expressa como um sentimento duradouro de culpa (Barretta, 2012).

O CAPITÃO AMÉRICA

O Capitão América surge primeiramente nas histórias em quadrinhos (HQs), no contexto da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e mais precisamente no ano de 1940, momento no qual ainda se encontravam reminiscências econômicas e políticas do período da Grande Depressão nos Estados Unidos. Então, além de os estadunidenses estarem se deparando com dificuldades para conseguir empregos e gerar renda para viver por conta dos efeitos da recessão, ainda tinham em mente a eclosão da Segunda Grande Guerra. Então, a partir de 1939, a humanidade assistiu à expansão do “Terceiro Reich” comandado por Hitler pelo mundo, trazendo abalos significativos na vida das pessoas.

Essa conjuntura de instabilidade e perda de referências propiciou que, nove meses antes da entrada oficial do país na guerra, dois amigos de origem judia, Joe Simon (roteirista) e Jack Kirby (desenhista), criassem não apenas um personagem, mas também uma figura emblemática que pudesse elevar a autoestima dos Estados Unidos e fazer frente ao nazismo: o Capitão América (Gedo, 2017). O personagem fez a sua primeira aparição em dezembro de 1940 na HQ *Captain America Comics* #1, lançada pela editora *Timely Comics* – hoje a Marvel – onde foi ilustrado na capa dando um soco na cara de Adolf Hitler (Gedo, 2017). A adaptação mais famosa do super-herói, interpretado pelo ator estadunidense Chris Evans, foi para os filmes do UCM, sendo os de maior interesse para esse trabalho: “Marvel’s The Avengers: Os Vingadores” (2012), “Capitão América 2: O Soldado Invernal” (2014) e “Vingadores: Era de Ultron” (2015).

A seguir, as adaptações das sinopses dos filmes (descritas nas embalagens dos DVDs), que serão citados no trabalho: a) Em “Os vingadores”, Loki ganha acesso ao poder ilimitado do cubo cósmico ao roubá-lo. Há uma reunião entre os super-heróis que agem em defesa do planeta Terra. Homem de Ferro, Capitão América, Hulk, Thor, Viúva Negra e Gavião Arqueiro formam os Vingadores. Nesse enredo, o ego ganha protagonismo, e é material de trabalho desta produção (Marvel’s The Avengers: Os Vingadores, 2012). b) Após eventos catastróficos em Nova York, o Capitão América segue tentando se ajustar ao mundo moderno. O vilão Soldado Invernal, neste enredo, ataca o líder da agência secreta de espionagem do Capitão. O Capitão América, a Viúva Negra, e o Falcão, juntos, enfrentam o misterioso e inesperado Soldado Invernal (Capitão América 2: O Soldado Invernal, 2014). c) No filme “Vingadores: Era de Ultron”, Tony Stark cria uma inteligência artificial, com o intuito de que esta inteligência mantivesse a

proteção do planeta contra ameaças. A intenção original dessa criação fracassou, e Tony Stark, na verdade, criou o personagem vilão para este longa-metragem, o Ultron (Vingadores: Era de Ultron, 2015).

Por trás do símbolo “Capitão América” existe Steve Rogers, nascido no Brooklin, Nova York. Pertencente a uma família socialmente vulnerável, perdeu os pais durante sua adolescência e precisou aprender a cuidar de si mesmo (Gedo, 2017). O civil passa a ser de fato o super-herói no primeiro filme de sua trilogia, “Capitão América: O Primeiro Vingador” (2011), no qual admirado por tamanha garra e coragem ao se alistar para integrar o exército, apesar de seus problemas de saúde, é convidado a ser cobaia de um experimento que o confere habilidades sobre-humanas, transformando-o na mais nova arma dos Estados Unidos e a melhor possibilidade do país contra a guerra. Ao longo da franquia, o personagem é retratado como um indivíduo que está constantemente em conflito interno pela oposição entre suas ideologias e a cultura da sociedade contemporânea na qual desperta após se sacrificar no final do longa. O Capitão América retorna setenta anos depois.

O personagem pode ser definido em antes e depois desse congelamento. Antes, seus propósitos eram claros, as atitudes das pessoas eram sempre preto-no-branco, e o mundo em que ele vivia era mais simples, sendo possível enxergar a sociedade de forma nitidamente maniqueísta. Depois do congelamento, quando o Capitão sai da animação suspensa, todo o mundo que ele conhecia havia mudado radicalmente. Bem e mal se tornaram conceitos difusos, não estava mais claro quem era o inimigo a se combater e todas as atitudes ganharam tons de cinza. Todas as certezas que aquele soldado pensava ter foram jogadas por terra, transformando-o em um homem amargurado e incompleto. Um homem fora de seu tempo. (Gedo, 2017, p. 42).

Segundo Kerber (2017), na década de 60, nos Estados Unidos, o personagem ganha uma nova roupagem simbólica diante do contexto sócio-político que tomava o país no período: o advento da Guerra Fria, no ano de 1964, e a morte do então presidente John F. Kennedy. Assim, o Capitão América surge novamente como um exemplo a ser seguido – porém sob outra ótica – em um momento no qual se alastrava pelo território um movimento de contracultura, oriundo da insatisfação de camadas da população, entre estudantes e artistas, relativo à posição do próprio país no cenário mundial (Eichler, Gonçalves, Amazonas & Silva, 2013).

Assim, se em um primeiro momento o personagem é revivido para ser aliado à pauta anticomunista defendida pelo Estados Unidos, posteriormente retorna não mais como o defensor cego e incondicional do Estado, mas como um super-herói com senso

crítico e ainda assim detentor do seu íntegro padrão de conduta e ideológico, o que também é trazido pelo UCM em sua trama.

Desde então, nosso herói passa a representar todos os jovens americanos que questionam o modelo político estadunidense e lutam contra o regime ditatorial que os EUA assumem perante as demais nações do globo. Sem deixar de defender a nação Norte-Americana e a sua bandeira, junto com todas as ideias nos quais o povo daquele país acredita, o Capitão América vem representar todos os jovens que lutam por mudanças em seus países, servindo novamente como modelo inspirador (Kerber, 2017, p. 17).

Nesse sentido, Almeida (2021) situa a narrativa do personagem quando coloca que o Capitão América é o símbolo daquilo que os Estados Unidos nunca serão: um ideal, e com isso, aborda a contradição entre a ideologia que o Capitão representa e o que o país realmente é. O Capitão América tem como marcas singulares da sua personalidade seu grandioso senso de justiça e sua moral inabalável, em um nível que descola da verossimilhança com tal virtude na natureza humana. Como colocado por Gedó (2017), a persona do Capitão América transcendeu o que era, no primeiro momento, uma campanha para o alistamento militar e se tornou um emblema para a nação, uma figura exemplar a ser seguida por suas fortes convicções morais.

Segundo Reblin (2008), a personalidade do Capitão América é marcada pelo espírito de liderança, o bom senso, a moral e a manutenção do sistema, dessa forma, representando as aspirações, os ideais e as crenças humanas. Assim, de acordo com Chagas (2008), o supersoldado luta incessantemente para alcançar as convicções que o norteiam: a liberdade, a justiça e a paz, os mesmos “axiomas” proclamados pela sociedade ocidental contemporânea, através da Declaração Universal dos Direitos Humanos (2007).

O Capitão América tem seus valores bem definidos e os utiliza como base de orientação em suas ações. A noção de dever que se enquadra nesse sentido permeia o personagem fortemente; por conseguinte, é perceptível que cumprir esses encargos é algo inexorável para ele: torna-se a sua missão de vida. Essa perspectiva confere assim o tom das suas façanhas no UCM; a responsabilidade que carrega tem tamanho valor que, mesmo que isso lhe conduza à morte, o Capitão América sempre irá fazer o necessário para salvar quem precisa, e essas qualidades o tornam não apenas o líder, mas também o super-herói mais íntegro da equipe original.

Ademais, Rogers não apenas ocupa uma posição de referência em seu time, mas também pune seus colegas quando julga necessário, como consequência de comportamentos dos integrantes que desviem de condutas as quais ele considera

corretas em seu repertório e algumas capturas que vão ocorrendo ao longo de seus filmes revelam o potencial punitivo que habita também no personagem, aplicando continuamente às suas ações os mais altos padrões morais e expectando que seus colegas compartilhem dessas aspirações; e quando isso é frustrado, o Capitão age pela lógica da censura e da correção, desde momentos mais leves e descontraídos nos filmes a atos com maior carga de tensão.

ANÁLISES DAS CENAS DO CAPITÃO AMÉRICA

As três cenas analisadas foram retiradas dos filmes “Marvel’s The Avengers: Os Vingadores” (2012), “Capitão América 2: O Soldado Invernal” (2014) e “Vingadores: Era de Ultron” (2015), respectivamente. Ainda que a Psicanálise permita interlocuções ricas com obras artísticas, vale ressaltar que as análises aqui giram em torno da ideia de aproximação dos objetos de estudo e não de sobreposições conceituais; colocado isso, nos utilizamos de uma licença poética para construir os ensaios. Foram estabelecidos dois critérios para a seleção das capturas analisadas: uma identificação mais explícita com as funções do Supereu – auto-observação, consciência moral e manutenção dos ideais (Freud, 1923/2011) – e a escolha de momentos em que o Capitão América esteja em conflito com outros personagens de destaque do UCM.

1) Cena do Capitão América em “Marvel's The Avengers: Os Vingadores (2012)”

Na primeira cena analisada, o grupo de super-heróis, que foi convocado pela S.H.I.E.L.D para recuperar o Tesseract que fora roubado por Loki, descobre que a agência planejava utilizar o cubo cósmico para a fabricação maciça de armas. Com isso, os Vingadores começam a interrogar incisivamente Nick Fury e a discussão cria uma atmosfera tensa. Os heróis tentam apaziguar por conta da presença de Bruce Banner, pois um ambiente muito estressor poderia acarretar sua transformação como Hulk. Todavia, Tony Stark (o Homem de Ferro) diminui a situação e faz piadas, o que irrita o Capitão América. A seguir, o diálogo da captura:

HOMEM DE FERRO: Por que o cara não pode liberar uma raivinha?

CAPITÃO AMÉRICA: Você sabe muito bem por quê. Afaste-se!

HOMEM DE FERRO: Estou começando a querer que me force.

CAPITÃO AMÉRICA: É. Um homem grande numa armadura. Tirando isso, você é o quê?

HOMEM DE FERRO: Gênio, bilionário, playboy, filantropo.

CAPITÃO AMÉRICA: Conheço caras sem nada disso que valem dez de você. Já vi o filme. A única coisa pela qual luta é você mesmo. Você não é

do tipo que se sacrifica... que se deita no arame farpado para os outros rastejarem sobre você.

HOMEM DE FERRO: Acho que Eu só cortaria o arame.

CAPITÃO AMÉRICA: Sempre uma saída. Você pode não ser uma ameaça..., mas é melhor parar de fingir que é herói. (Os Vingadores, 2012)

No que tange à questão da moralidade, entende-se que é através do ideal do Eu que o Supereu capta os modelos ideais para a formação do seu repertório e posteriormente irá, embasado nele, vigiar e fiscalizar o Eu. Em seu texto “A Dissecção da Personalidade Psíquica” (1932/1996), Freud apresenta mais explicitamente as particularidades de ambos.

Deduz-se, pois, que o agente psíquico especial aumenta as exigências do Eu para que ele cumpra o que está determinado pelo seu ideal. Há uma diferença entre o ideal do Eu e o agente psíquico especial. Enquanto o primeiro é um modelo a ser seguido, está internalizado como substituto do Eu ideal, o segundo é exemplificado por Freud pelos delírios de observação na paranoia e nos sentimentos de culpa nas neuroses de transferência. O problema é que as suas manifestações são feitas através de vozes faladas na terceira pessoa e que se dirigem ao sujeito como algo externo a ele (“agora ele está pensando aquilo de novo, agora ela está saindo”) (Laender, 2005, p. 64).

Retomando as funções do Supereu, Freud (1932/1996, p. 72) as dispõe: “de auto-observação, de consciência e de [manter] o ideal”. Nessa cena, assistimos o Capitão América, em um momento de tensão grupal, tecer uma análise sobre Tony Stark, após Stark fazer comentários que desagradaram o super-herói. Rogers começa a fazer pontuações sobre a personalidade de Stark, bem como seus padrões de conduta e aspirações.

Nos fragmentos: “É. Um homem grande numa armadura. Tirando isso, você é o quê?” e “Conheço caras sem nada disso que valem dez de você. Já vi o filme. A única coisa pela qual luta é você mesmo. Você não é do tipo que se sacrifica... que se deita no arame farpado para os outros rastejarem sobre você”, fica evidente o tom superior do qual o supersoldado se apodera para falar sobre o Homem de Ferro, embasado em suas observações sobre ele. Isto se faz notório, inclusive, em sua postura corporal na cena, quando começa a andar em torno dele, como alguém que tem o intuito de intimidar, e depois se inclina sobre ele, se colocando de forma firme em suas falas.

Com isso, torna-se interessante resgatar uma colocação de Freud (1932/1996, p. 65) acerca do Supereu, quando diz que “... a auto-observação, que é um preliminar essencial da atividade de julgar da consciência, é mais uma de tais funções.”, uma vez

que podemos notar tal sentença sendo expressa na captura em questão. Nesse momento, o Capitão América julga Tony Stark, questionando o seu real valor como herói, como alguém que não está disposto a se sacrificar pelo bem maior. Intriga que o supersoldado faz esse julgamento com base no seu próprio código moral, deixando claro que quando avalia Stark traz a si mesmo como modelo de referência – modelo esse posto pelo ideal do Eu – e por conseguinte, faz essa cobrança para que ele aja de acordo a tal, assim como o Supereu.

É como se o Capitão estivesse coletando amostras da personalidade de Tony Stark, baseadas em seus falas e atos, e juntando-as em um apanhado, para então apenas descarregar sobre o colega em um momento oportuno no qual executa, nas palavras de Freud (1932/1996, p. 66), um “julgamento condenatório”, usando-as como provas. Daquele momento em diante, o julgamento imposto por Rogers passa a reverberar em Stark, culminando em seu grande feito no clímax do filme. Para contextualizar, na segunda parte do longa, Loki abre o portal para o espaço sobre a Torre Stark e os *Chitauri* (raça alienígena inimiga) começam a invadir a cidade de Nova York; dessa forma, os Vingadores se juntam para travar sua batalha contra Loki e o exército comandado por ele.

À medida que a luta vai ocorrendo e com medo do que poderia resultar, o Conselho da S.H.I.E.L.D toma uma medida desesperada e lança um míssil em direção a Manhattan com o objetivo de cessar o ataque alienígena. É nesse ponto que vemos os efeitos da exigência do Capitão se tornarem concretos, quando o Homem de Ferro se agarra ao projétil e o guia para o portal, sem qualquer certeza de que retornaria antes que fosse fechado. Assim, quando adentra naquela dimensão, direciona o míssil para a nave de onde os *Chitauri* estavam saindo e a explode, matando os extraterrestres que estavam tanto na nave quanto na Terra enfrentando os outros membros da equipe. O super-herói começa a cair desacordado pelo espaço e consegue regressar para a troposfera segundos antes de o portal se fechar completamente, sendo salvo e acordado pelo Hulk logo depois. Com isso, retorna-se à cena em foco.

Ser repreendido pelo Capitão causou em Tony Stark uma reflexão, uma vez que a fala do supersoldado indicou uma falha na moral heroica de Stark, e por consequência, o fez agir de maneira distinta do habitual. Pela primeira vez, Stark esteve disposto a se sacrificar. A essa tensão entre as expectativas da consciência e as realizações do Eu, Freud (1923/2011) denominou de sentimento de culpa. Dessa forma, torna-se possível inferir que o Capitão provocou em Stark tal sentimento de culpa, refletindo posteriormente em

seu sacrifício e o consagrando como verdadeiramente um herói, segundo os ditames do Capitão América.

2) Cena do Capitão América em “Capitão América 2: O Soldado Invernal (2014)”

No clímax do longa, o Capitão América e o Soldado Invernal estão lutando nos escombros de um dos três aero porta-aviões que ainda está no ar. Enquanto lutam, o Capitão América tenta a qualquer custo desfazer a lavagem cerebral do Soldado Invernal, reavivando memórias dos dois na mente dele. Barnes segue tentando finalizar sua missão de matar o Capitão, mas Rogers declara que não vai lutar com o amigo - assim, solta seu escudo, ficando desarmado. O Soldado, agora mais hesitante, continua lutando com o Capitão, com o objetivo de finalizar sua missão. Rogers diz que ele o fizesse, porque ficaria com ele até o fim. Nesse momento, o Soldado interrompe suas investidas contra Rogers, mas uma peça do teto cai no Capitão, arremessando-o metros para baixo. O Capitão América cai na água e afunda, porém, segundos depois vemos o Soldado Invernal o salvando enquanto estava sem consciência e posteriormente seguindo seu caminho.

CAPITÃO AMÉRICA: Você me conhece.

SOLDADO INVERNAL: Não, não conheço!

CAPITÃO AMÉRICA: Bucky. Você me conheceu a vida toda. Seu nome... é James Buchanan Barnes.

SOLDADO INVERNAL: Cala a boca!

CAPITÃO AMÉRICA: Não vou brigar com você. Você é meu amigo.

SOLDADO INVERNAL: Você é a minha missão. Você é a minha missão!

CAPITÃO AMÉRICA: Então, execute-a. Porque ficarei com você até o fim (Capitão América 2: O soldado invernal, 2014).

Segundo Freud (1920/2016), a compulsão à repetição é uma força inconsciente que traz desprazer ao Ego por conta de sua natureza repetitiva e angustiante, mas pela qual o Ego também tem um ganho de prazer secundário. Este conceito pode ser relacionado a uma tendência comportamental do personagem a partir de uma frase específica que ele cita em alguns filmes no UCM, como em: “Capitão América: O Primeiro Vingador” (2011), “Capitão América: Guerra Civil” (2016) e “Vingadores: Ultimato” (2019).

A máxima “Eu posso fazer isso o dia todo” (tradução própria) carrega consigo um significado emblemático. A primeira vez que o personagem coloca essa fala é no início de “Capitão América: O Primeiro Vingador” (2011). Ainda o Steve Rogers, entra em uma briga com um homem em um beco depois de pedir inúmeras vezes por silêncio

após o indivíduo estar atrapalhando uma sessão de cinema a qual assistia sobre a Segunda Guerra. Depois de surrar Rogers várias vezes e ele continuar de pé, o homem diz: “Não sabe a hora de parar, não é?” e Rogers responde, pela primeira vez o “Posso fazer isso o dia todo”, até ser salvo pelo seu amigo: James “Bucky” Barnes. Então, é a partir dessa vivência dolorosa que Steve passa a replicá-la em outras situações, mesmo que sob diferentes contextos; ou seja, tal máxima apresentada – não por mera coincidência no primeiro filme – se configura como a matriz que abre caminho para a interpretação que virá a seguir sobre o porquê das futuras repetições que se seguirão nos próximos longas.

Em “Capitão América: Guerra Civil” (2016), essa fala se repete durante uma luta contra o Homem de Ferro e, após um ataque que derruba o Capitão, Tony Stark diz: “Renda-se. Aviso final”. Mais uma vez, o Capitão se levanta e diz: “Posso fazer isso o dia todo”. Em “Vingadores: Ultimato” (2019) – que revisita os outros filmes do Universo Cinematográfico através da narrativa de viagem no tempo – o Capitão América do presente, que agora está no passado, inicia um combate contra o Capitão América do passado, do primeiro filme do grupo. O conflito começa porque ambos se encontram e o super soldado do passado acredita que o do presente é na verdade o vilão Loki transfigurado nele, uma vez que sabiam que ele tinha esse poder e já havia feito isso. Dessa forma, começam a lutar e, durante os golpes, o Capitão do passado fala para o Capitão do presente: “Posso fazer isso o dia todo”, e o atual responde com “É, eu sei. Eu sei”, o que confere à cena até um alívio cômico.

O Capitão América carrega consigo os preceitos que caracterizam o ser herói, uma das maiores constâncias que existem em sua jornada é a certeza de que ele fará tudo o que for possível para salvar quem precisa, mesmo que para isso ele precise renunciar à possibilidade de viver. Isso fica notável em outros momentos de sua trajetória nos filmes, como no final de “Capitão América: O Primeiro Vingador” (2011), quando se sacrifica derrubando a aeronave que estava pilotando no Oceano Atlântico Norte para evitar que as bombas carregadas pelo transporte atingissem as principais cidades do país – plano do vilão Caveira Vermelha –, e na batalha final de “Vingadores: Ultimato” (2019), quando o Capitão, muito lesionado e por conta própria, se levanta com a intenção de lutar contra Thanos e todo seu numeroso exército, mesmo que sozinho.

Colocar o bem dos outros acima do seu próprio. Essa é uma característica do super soldado como também do civil Steve Rogers. É nesse momento que, independentemente do uniforme que traja, ele se expressa como o herói que sempre foi, e nessa perspectiva, se satisfaz. Com isso, torna-se possível refletir que é a partir do se

colocar repetidamente diante da morte para salvar o próximo, do se permitir chegar a um ponto do qual talvez não retorne, que o Capitão América goza, ou seja, a forma pela qual alcança o prazer secundário a qual discorremos, se consolidando como o verdadeiro herói que ele tanto almeja conseguir ser.

Como já posto, o Soldado Invernal está sob os efeitos da lavagem cerebral induzida pela Hidra, assim, não se observam reminiscências de Bucky Barnes, o melhor amigo de infância de Steve Rogers, apenas o soldado que possui uma missão naquele momento: matar o Capitão América. Enquanto lutam, Rogers tenta trazer à tona em Barnes memórias dos dois de antes de suas respectivas transformações, porém sem muito sucesso, à princípio. Então o Capitão apenas anuncia que se retira da posição de combate, uma vez que não vai brigar com seu melhor amigo, – abdicando também de seu escudo de defesa – e, depois, diz a Barnes que ele concluisse sua missão pois estaria com ele até o fim. Após despencar metros abaixo e se afundar na água após uma peça do aeroporta-avião cair sobre ele, vemos o Capitão, desacordado, ser salvo por Barnes.

Em “Além do Princípio de Prazer”, Freud (1920/2016) introduz de forma mais delineada, porém ainda especulativa, o conceito de pulsão de morte, a qual começou a ser teorizado por ele através de suas observações sobre essa compulsão à repetição. O repetir doloroso e de origem inconsciente da compulsão, Freud (1920/2016) relacionou à tendência autodestrutiva da pulsão de morte, a qual repousa na força que tal pulsão exerceria no intuito de reconduzir o organismo ao seu estado inicial, o inanimado. A implacabilidade do Superego seria respaldada pelo caráter aniquilador da pulsão de morte, uma vez que é admitida pelo Superego e fazendo com que esse, por conseguinte, se volte contra o Ego, de acordo com Freud (1923/2011).

Apreende-se de forma inteligível a precisão do personagem em constantemente colocar-se no limiar da morte. O Capitão América personifica o Superego no ponto em que expressa essa tendência de caráter autodestrutivo em suas façanhas, sempre repetindo o ato de se sacrificar pelo bem maior, “podendo fazer isso o dia todo”, que vemos com clareza agora que por conta da severidade e da exigência próprias do Superego. Dessa forma, o dever de salvador inerente ao super soldado configura-se como o pretexto do que seria para Freud (1920/2016) a função da pulsão de morte: o exercício inconsciente da neutralização de suas tensões psíquicas.

Ao colocar que não lutaria com Barnes por ser seu amigo, Rogers traz à tona um discurso no qual fica evidente a manutenção de seus princípios, pois seria desonroso lutar contra o outro que é importante para ele, mesmo não sendo naquele momento o homem a quem se referia. De certa forma, faz uma aposta de tom moral na subjetividade

de Barnes, de que seria correspondido. O super-herói consegue, através desse papel, transpor a lavagem cerebral a qual dominava Barnes e dismantelar uma parte desse estado, bastando isso para que o Capitão pudesse acessar o interior não do alter ego Soldado Invernal, mas sim de Bucky Barnes, produzindo sobre ele o sentimento de culpa. É por esse prisma então que o Soldado Invernal interrompe suas ofensivas contra Rogers, uma vez que abdica da sua satisfação a qual estaria, em sua condição, no ato de matar o Capitão América. Além disso, decorre justamente desse temor inconsciente da perda do Capitão o seu salvamento, quando é retirado da água e deixado na margem do rio.

3) Cena do Capitão América em “Vingadores: Era de Ultron (2015)”

A cena se inicia às 1h31min03s e finaliza às 1h32min do filme. Algumas cenas antes da captura em questão, o Capitão América se dá conta, através de uma fala de Wanda Maximoff, que Tony Stark iria novamente tentar dar vida ao seu sistema de inteligência artificial, mesmo que sua primeira tentativa tenha resultado na criação do vilão do longa. Dessa forma, chega à torre dos Vingadores, juntamente à Wanda e Pietro Maximoff, e confirma sua suspeita. Desse modo, adverte Stark para que não continue com seu plano e o Homem de Ferro apenas o ignora e segue adiante, o que faz com que Rogers lance seu escudo em direção ao Berço – no qual estava o corpo sintético ao qual Stark daria vida – e comece um embate grupal.

CAPITÃO AMÉRICA: Só vou dizer uma vez.
HOMEM DE FERRO: Que tal nenhuma?
CAPITÃO AMÉRICA: Desligue agora!
HOMEM DE FERRO: Não, não vai rolar.
CAPITÃO AMÉRICA: Não sabe o que está fazendo...
CAPITÃO AMÉRICA: Depois de tudo o que houve...
HOMEM DE FERRO: Não é nada comparado ao que virá!
WANDA MAXIMOFF: Não sabem o que há lá dentro.
CAPITÃO AMÉRICA: Isso não é um jogo!
HOMEM DE FERRO: Estou redirecionando o *upload*. (Vingadores: Era de Ultron, 2015)

Ao abordar a passagem dos materiais superegóicos dos pais para os filhos, torna-se imprescindível falar da questão intergeracional envolvida no processo. Segundo Roudinesco e Plon (1998), a transmissão dos valores e das tradições perpetua-se por intermédio dos Supereus, passando de uma geração para outra. Nesse sentido, é interessante pensar a figura do Capitão América como o gestor desse papel transmissor e como internalização da instância parental representante da autoridade, ainda mais ao

nos deparamos com o fato de o super-herói ter tido sua origem justamente em uma geração anterior à dos dias atuais, assim como os pais com seus filhos.

Vemos no item “O Capitão América” que o personagem surge inserido no contexto da Segunda Guerra (1939-1945), e como foi colocado, Gedo (2017) discorre acerca daquele momento cultural, especialmente no que se referia à guerra. Era um período no qual se enxergava um movimento dicotômico, maniqueísta, em que se percebia mais facilmente quem eram os vilões e quem eram os aliados, as intenções eram mais claras; as ideologias eram inquestionáveis, bem como as hierarquias de comando. Todavia, após seu sacrifício, quando acorda setenta anos depois, já no mundo atual, o Capitão se vê perdido.

De acordo com Freud (1932/1996), a sociedade nunca vivencia de fato o tempo presente, uma vez que a cultura é marcada pelas ideologias do Supereu e apenas lentamente passa a ceder às influências da atualidade. Com essa perspectiva, são notáveis os conflitos internos do personagem ao se ver diante de uma nova época, algo que fica ainda mais frisado pelo rompimento abrupto da realidade com a qual estava acostumado, caracterizado por uma série de perda de referências, marcando-o nitidamente como um homem fora do seu tempo.

No primeiro longa, isso é demonstrado em uma cena na qual o agente Phil Coulson – um dos principais agentes da S.H.I.E.L.D e um grande entusiasta do Capitão América – está conversando com o supersoldado enquanto estão a caminho de uma das bases da agência. Coulson diz a Rogers a grande honra que é trabalhar com ele e o Capitão responde que espera ser o homem certo para o serviço. O agente afirma que sem dúvidas ele é e o informa das modificações que fizeram em seu uniforme. Rogers questiona se estrelas e listras não seriam antiquadas, e a resposta que Coulson dá a seguir é emblemática, no sentido de que resume o que tratamos até então nessa análise; ele coloca: “As pessoas podem precisar de algo meio antiquado”. Com isso, torna-se perceptível que realmente, o Capitão América é um homem fora de seu tempo, mas os valores os quais carrega são atemporais, sendo tão necessários na contemporaneidade quanto eram na década de 40.

Assim, vem à tona a dicotomia entre os princípios “arcaicos” de Rogers e um novo padrão de conduta para essa época, marcando as divergências internas e externas que acompanham o Capitão. Todavia, vemos também que é a partir desse filme que Rogers – como o Supereu – passa a incorporar gradualmente elementos culturais de uma nova geração. Se na sua época podia-se confiar integralmente nas instituições, hoje já se faz necessária uma maior cautela e criticidade quanto às suas intenções, algo que o

Capitão duramente passa a enxergar quando se depara com a trama de uma S.H.I.E.L.D corrompida. Como já posto, tal questão torna-se ainda mais explícita quando Rogers questiona a confiabilidade no governo estadunidense em “Capitão América: Guerra Civil” (2016).

No início da cena analisada, é possível perceber como essa perspectiva e o autoritarismo se aplicam nas falas do Capitão América. Em “Só vou dizer uma vez”, Rogers traz a advertência em primeiro plano, manifestando a representação de um pai que adverte seu filho para não fazer algo, caso contrário, haverá consequências. O “Desligue agora!” torna clara a interdição do Capitão América sobre o Homem de Ferro, o proibir a continuidade de seus planos. Como colocado na descrição, Tony Stark conduz uma nova tentativa de criar o sistema de inteligência artificial o qual pretendia desde o início, porém, sem o conhecimento e por consequência, sem a autorização de seus colegas.

Apesar da censura do supersoldado, Stark apenas o ignora e segue em frente com seu plano, e é nesse momento que Rogers lança seu escudo contra seu protótipo a fim de impedi-lo, iniciando um combate entre todo o grupo. Se trouxermos a ação do super-herói para o sentido do Supereu, essa pode ser interpretada como a imposição da autoridade, a qual opera nesse caso pela lógica da correção da desobediência, e por isso o Capitão América o pune, visando a retificação de um comportamento que desvia de um padrão moral definido pelo personagem. Dessa forma, percebe-se no super-herói uma proximidade com o que Freud denominou como o imperativo categórico do Supereu (1923/2011).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como propósito fazer uma aproximação entre o conceito freudiano de Supereu e o Capitão América do Universo Cinematográfico da Marvel, analisando a figura heroica através da ótica psicanalítica. Após ter elucidado o conceito em questão, acompanhando a sua construção no escopo da segunda tópica freudiana, e tendo explorado a narrativa do personagem dentro da franquia de filmes, foi possível produzir uma interlocução entre ambos os objetos de estudo, e essa representação se demonstra pelas análises das cenas dos filmes escolhidos para esse objetivo.

Verifica-se, portanto, como os atributos do personagem Capitão América, bem como suas convicções e condutas, propiciam uma abertura para dialogar com as qualidades do Supereu como proposto por Freud, especialmente no que tange às suas funções. Mesmo tendo sido possível a execução desse trabalho, a precariedade de

produções acerca dessa temática se configurou como uma limitação, uma vez que os ensaios aqui propostos precisaram ser construídos desde o princípio, não contando com outras literaturas para se apoiar.

Essa pesquisa possibilitou um debruçar mais aprofundado sobre a questão da moral, tão elementar quando se discorre tanto sobre o Supereu, quanto sobre o Capitão América. E se fosse possível condensar o conjunto do que foi aqui refletido, diríamos que, assim como o Supereu, o Capitão América representa algo inalcançável: um ideal.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio (Silviolual). **Como posso gostar do Capitão América**: Silvio responde. Youtube, 19 de maio de 2021. (26min e 04 segs). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DNaHcOA3hXU&t=1032s>. Acesso em: 03 jul. 2024.

BARRETTA, J. P. F. A origem da moralidade em Freud e Winnicott. **Winnicott e-prints**, São Paulo, SP, v. 7, n. 1, p. 114-125, 2012. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-432X2012000100005&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 03 jul. 2024.

CAPITÃO AMÉRICA: o soldado invernal. Direção: **Joe Russo**. Produção: Kevin Feige. Roteiro: Chistopher Markus e Stephen McFeely. Burbank: Marvel Studios, 2014. 1 DVD (136 min)

CAPITÃO AMÉRICA: o primeiro vingador. Direção: **Joe Johnston**. Produção: Kevin Feige. Roteiro: Cristopher Markus e Stephen McFeely. Burbank: Marvel Studios, 2011. 1 DVD (124 min)

CAPITÃO AMÉRICA: guerra civil. Direção: **Anthony Russo e Joe Russo**. Roteiro: Antony Russo, Joe Russo, Chistopher Markus, Stephen Mc-Feely. Produção: Kevin Feige. Burbank: Marvel Studios, 2016. 1 DVD

CHAGAS, L. Z. Capitão América: interpretações socio-antropológicas de um super-herói de histórias em quadrinhos. **SINAIS – Revista Eletrônica**, Vitória, ES, v.1, n. 3, p. 134-162. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/sinais/article/view/2865>. Acesso em: 03 jul. 2024.

EICHLER, C. A., GONÇALVES, P. M., AMAZONAS, R. S., & SILVA, S. D. Capitão América: a formação imaginária do super-herói ontem e hoje. In: XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2013, Bauru, SP. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-0611-1.pdf>. Acesso em: 3 de jul 2024

FREUD, Sigmund. **Novas conferências introdutórias sobre a psicanálise e outros trabalhos (1932-1936)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. O eu e o id. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 16: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 13-74

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer (1920)**. Porto Alegre: L&PM, 2016.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 4: A interpretação dos sonhos (1900)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MARVEL: Os vingadores. Direção: **Jon Favreau, Kevin Feige**. Produção e roteiro: Joss Whedon. Burbank: Marvel Studios, 2012. 1 DVD (143 min)

THOR. Produção: Kevin Feige. Direção: **Kenneth Branagh**. Roteiro: Ashley Edward Miller, Zack Stentz e Don Payne. Burbank: Marvel Studios, 2011. 1 DVD (114 min)

VINGADORES: Era de Ultron. Direção: **Jon Favreau, Kevin Feige**. Produtor e roteirista: Joss Whedon. Burbank: Marvel Studios, 2015. 1 DVD (141 min)

GASPAR, Taís Ribeiro. O sentimento de culpa e a ética em psicanálise. **Psyche** (São Paulo), São Paulo, v. 11, n. 20, p. 47-65, jun. 2007. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382007000100004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 04 jul. 2024.

GEDO, Alyssa Carolina. O homem fora de seu tempo: a complexidade de um herói epicamente moderno. **Mosaico** (Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP), São Paulo, v. 16, n. 1, p. 35-57, jun. 2017. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/revistamosaico/article/viewFile/415/386>. Acesso em: 04 jul. 2024.

VINGADORES: Guerra Infinita. Direção: Joe Russo, Anthony Russo. Produção: James Gunn, Kevin Feige Jr. e John Favreau. Burbank: Marvel Studios, 2018. 1 DVD (149 min)

KERBER, Cleiton Luiz. Capitão América: o herói mitológico estadunidense. **UnilaSalle Editora – Diálogo**, Rio Grande do Sul, n. 34, p. 09-19, 2017. Disponível em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Dialogo/article/view/3027>. Acesso em: 04 jul. 2024.

LAENDER, Nadja Ribeiro. A construção do conceito de superego em Freud. **Reverso**, Belo Horizonte, v. 27, n. 52, p. 63-68, set. 2005. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952005000100009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 04 jul. 2024.

PONTALIS, Jean-Baptiste; LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VINGADORES: Ultimato. Direção: Joe Russo, Anthony Russo. Produção: James Gunn, Kevin Feige Jr., John Favreau, Victoria Alonso, Michael Grillo, Thrinn Than e Louis D'Esposito. Burbank: Marvel Studios, 2019. 1 DVD (181 min)

PENA, Breno Ferreira; MOREIRA, Jacqueline de Oliveira; GUERRA, Andréa Máris Campos. O supereu em Freud e Lacan: da moralidade à amoralidade, uma gula estrutural. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, v. 23, n. 1, p. 37-56, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rlpf/a/Kcc7XvjKhYzxYyFnPdCxSvJ/?lang=pt>. Acesso em: 04 jul. 2024.

REBLIN, Iuri Andréas. **Para o alto e avante: uma análise do universo criativo dos super-heróis**. Porto Alegre: Asterisco, 2008.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

VALLE, Cléa Fernandes Ramos; TELLES, Verônica. O mito do conceito de herói. **Revista eletrônica do ISAT**, v. 1, n. 2, p. 1-6, 2014. Disponível em: https://www.revistadoisat.com.br/numero2/01_O_Mito_do_Conceito_de_Heroi_Clea_e_Veronica.pdf. Acesso em: 04 jul. 2024.

conflito, mas o anule completamente, é, portanto, uma demanda pela ausência de existência, em vez da própria existência.

Mas, afinal, o que denominamos *existência*? Heidegger (2012/1927) no § 4 de *Ser e Tempo*, diz: “A questão da existência só pode ser posta em claro sempre pelo existir ele mesmo. O entendimento que conduz *então* a si mesmo, nós o denominamos entendimento *existencial*” (2012/1927, p. 61). Ou seja, existência tem como característica ser um determinante do *Da-sein*² em seu *poder-ser*, como expressão-de-ser. Nesse sentido, enquanto *poder-ser* que somos, não meramente existimos, e sim *ek-sistimos*³ como abertura que somos no mundo, onde nos projetamos compreensivamente em nossas atividades, pois ontologicamente estamos sempre para “fora” no mundo. Em síntese, nunca somos, estamos sendo.

Nesse sentido, o corpo torna-se um meio vital de expressão dessa *ek-sistência*. É através do corpo que experimentamos o mundo e nos envolvemos em suas atividades. Este corpo que não se conforma com sua colonização pelo naturalismo possessivo; pelo contrário, é um corpo que aspira a existir de maneira agônica ao Outro⁴, isto é, de considerar a alteridade de seus pares partes constitutivas de germinação de vida.

No entanto, na contemporaneidade nos movemos em torno das tentativas de apagamento corporal e, conseqüentemente, agônico. Uma das principais características deste período é a presença de relações deterioradas, onde o Outro é reduzido a uma mera entidade informacional, incapaz de se manifestar corporalmente. Em outras palavras, na ausência de uma presença corpórea real, o Outro perde sua alterização frente a impossibilidade de vivacidade relacional (Han, 2017).

AGONISMO COMO FUNDAMENTO

Tendo como horizonte as discussões abordadas aqui, marcadas pelo resgate do agonismo grego caracterizado por ser um ponto de vista que remete profundamente à experiência da existência fundada no fluxo constante que nasce da afirmação radical da impermanência como uma disposição para habitar o conflito, em não fugir do paradoxo.

² Heidegger utiliza o termo *Da-sein* (ser-aí) para se referir a constituição ontológica que atravessa o ente humano. O aí designa a abertura para as possibilidades de *ser-no-mundo*.

³ Para Heidegger, *ek-sistência*, derivada do grego “ek” (fora) e “sistência” (existir), destaca a abertura ontológica do *Dasein*, que sempre se projeta para o mundo e existe “fora” de si mesmo em suas atividades, evidenciando seu caráter *ek-stático*.

⁴ O Outro em letra maiúscula indica a relação com as alteridades para além do *ethos humano*, cuja produção de sentido surge pela consideração daquilo que nos interpela, estabelecendo um olhar mais original da relação que o homem estabelece com a natureza, com Deus, com a arte e com o ministério.

Perspectiva que nasce com Heráclito, Homero, Phoudhon, Nietzsche e Foucault, para quem a alteridade é radicalmente inocente.

Agonismo compreende a vida como incessante combate, como uma luta sem fim, estando presente na quase totalidade das produções de cultura para os gregos. Uma relação marcada pela tensão permanente, num conflito constante (Fonseca, 2017). Tensão que também pode ser compreendida como uma forma de guerra (Rodrigues, 2008).

Mas essa ideia de combate incessante foi sistematicamente colocada numa situação pejorativa, associada apenas a destruição e a violência. Essa compreensão aparece objetivamente em Kant, mas podemos dizer, que perpassa toda a cultura humanista socrático-platônica.

Perspectivas que foram apagando da história a possibilidade de pensar a vida como conflito, e esse conflito, não é destrutivo. Há um conflito que necessariamente é destrutivo, mas pelo contrário, o conflito no qual falamos é o que nos propicia crescer, nos propicia formar nossa própria subjetividade (Bittencourt, 2010).

A tradição agonística do conflito, não tão desenvolvida pela fenomenologia e também na psicologia fenomenológica-existencial, pode apontar na contemporaneidade como uma perspectiva combativa, que se dá entre as pessoas – olho-no-olho, corpo-no-corpo – em cada situação concreta.

Uma psicologia que assume a existência como inevitavelmente conflitiva, como uma perspectiva que não aniquila a diferença, relação sem abolição da alteridade. Um horizonte de compreensão e atuação que preconiza o respeito ao outro, como aquele que possibilita nossa afirmação, uma vez que com o outro instauramos uma nobre relação.

Não há aqui supressão do conflito ou do paradoxo, não busca minimizar ou mesmo eliminar o conflito. Ao contrário, resgata o *agón* como possibilidade de uma psicologia potente, por manter e ter consciência da tensão que nos constitui enquanto humano e por não ter receio ou medo da processualidade da vida, solo conflituoso repleto de vida, marcado profundamente por paradoxos inextinguíveis. Condições aparentemente adversas, mas que fazem deste solo um patamar mais acolhedor, criativo e resistente.

Agonismo não é apologia do conflito, e sim, uma perspectiva que compreende o conflito em seus aspectos positivos, como princípio ontológico, como algo construtivo e fundamental para o humano.

É importante compreender que esta perspectiva busca criar condições para que o conflito não resulte na destruição de nenhum dos parceiros no processo psicossocial,

o que acarretaria a dissolução do próprio conflito e, por que não dizer, da própria psicologia?

Queremos, neste sentido, possibilitar que os conflitos sejam e multipliquem-se, para que possam se multiplicar também as formas de ser, pensar e viver. Desde sempre e para sempre, compreendendo o conflito como um movimento em direção a pólis, ou melhor, em direção à existência, como produção de mundos. E com isso, conflito aqui nada mais é que uma insistente convocação a presença no mundo.

GESTÃO DO CONFLITO

Tendo como horizonte uma certa tradição de esquecimento da concepção do conflito como constitutiva do humano, tanto olhando para o passado como olhando para o presente, podemos dizer que atualmente parece que somos incapazes de compreender o conflito como parte da vida.

Vivendo tempos caracterizados pela supressão do conflito (Fonseca, [200?]), que o teme e o evita em todas as esferas da vida por enxergá-lo como valor negativo. Não podemos esquecer que os gregos criaram a concepção ontológica do conflito como saída para a luta criativa, para o esforço diário para sustentar a vida, e assim, como sustentação do conflito e sua oposição tensa, ao invés, de tentar infinitamente sua eliminação como acontece nos dias de hoje.

Nossa época tem estimulado de todas as formas uma aproximação sempre superficial com a alteridade (Palbert, 2019), demonstrando claramente que valoriza um modo de existência que se configura como estratégia global marcada pela impermeabilidade tanto do ponto de vista biopolítico, através da criminalização, medicalização e judicialização do conflito (Fonsêca, 2017), como através da psicopolítica, terapeutizando o conflito via informação e profissionalização.

É a opção pela via despontecializadora, sempre subtraíndo ao máximo a existência do Outro, como possibilidade de evitar ou mesmo eliminar o conflito, pois compreende o Outro como aquele que porta o caos e instabilidade. E com essa subtração, busca-se eliminar o que do Outro pode advir, imperando profundamente uma visão e compreensão de mundo completamente asséptica do mundo. Perspectiva que subtrai a vida não apenas de nós, mas de toda a humanidade.

Fundamental refletirmos sobre as diversas práticas de gestão do conflito (não só a biopolítica e a psicopolítica, mas também a sacropolítica e a necropolítica). Práticas de governo do conflito. Pois, atualmente estamos mergulhados num tempo e espaço profundamente pautado por estratégias de eliminação do conflito.

Eliminar o conflito é o mesmo que eliminar o Outro; eliminar o Outro é o mesmo que eliminar a força vibratória na constituição ontológica da relação Eu-Tu⁵. Estamos diante da total perda do contato das alteridades, pois hermenêuticamente imbuídos na egoicidade passamos a produzir possibilidades de existências de descarte da vida comunitária.

Além disso, o silenciamento do conflito ocorre, pois vivemos sob uma opressão produtora de ontologias *(des)alterizadas*, cujo sentido é formar existências dóceis destinadas a viver sob o regime dos seres ensimesmados (Cabral, 2022).

PSICOLOGIA DO CONFLITO

Pensar o conflito em nosso tempo implica estarmos atentos a uma lógica que amina a função social do conflito para transformá-lo numa questão puramente individual, com foco na destruição da possibilidade da alteridade e nos lançando numa forma de lidar com o conflito profundamente debilitante.

Uma psicologia agonista tem muito claro que o conflito do ponto de vista moral é sempre destruição e do ponto de vista da vida é sempre criação e resistência. Ou seja, uma ontologia a partir deste horizonte culmina no ideal afirmativo de maximização da tensão fecundante do conflito.

A partir do texto aqui elaborado, procuramos evidenciar que crescemos e amadurecemos por meio do trabalho sobre o conflito. Perspectiva profundamente relacional, onde o conflito reinstala o horror e o encanto das coisas, onde todo devir nasce da guerra dos opostos, contradição está imanente a vida.

Vivendo tempos de otimização na atual cultura do desempenho que se caracterizam fortemente por não possibilitar nenhum trabalho sobre o conflito, propomos aqui justamente uma psicologia que seja claramente um movimento de resistência e, ao mesmo tempo, um convite a ingressarmos no conflito.

E por que ingressar no conflito? Ora, o termo *ingresse* vem de “*Ingress*”, oriundo das línguas românticas (espanhol, italiano, francês e português), na qual enfatiza a não utilidade existencial. Trata-se de um entrar (*in-gressar*) sem progredir: caminhar sem avançar, enfrentar sem necessariamente vencer. É dar-se a prova da invenção: essa criadora capacidade de fazer via luz (*invenire*) o que é.

⁵ O Eu-Tu é a palavra fundamental na dialógica buberiana, cujo sentido reside no acolhimento do Tu, que é o Outro, permitindo que o Eu exista em relação aos seus pares de maneira ontológica, vivenciando-os plenamente, e não apenas os experienciando como algo definível. Essa diferença é crucial, pois não se deve reduzir o Tu a uma coisa, objeto ou conceito, mas reconhecê-lo como um ser de potência, deixando-o ser plenamente encontrado.

Frente ao progresso linear, seguro de si e do mundo, sedento de explicações sobre a vida, o *ingres* convida a um outro interesse (estar dentro, fazer parte de) pela existência, envolvido numa outra disposição para ser, pensar e agir, muito mais móvel e também plural.

A partir disso, podemos chegar a uma constatação: a retirada do conflito significa tirar do *Da-sein* seu poder criativo e suas possibilidades existenciais. Sem o conflito os homens ficam sob o julgo de uma eutanásia criativa, onde metaforicamente morrem, pela perda da tensão, pois o conflito é um convite às multiplicidades, às formas impossíveis-possíveis de ser e habitar no mundo. Onde não há conflito, não há vida.

REFERÊNCIAS

ACAMPORA, Christa Davis. **As disputas de Nietzsche**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.

BITTENCOURT, Renato Nunes. A questão da agonística grega e suas influências na formação da cultura ocidental. **Revisa Urutágua**, set/nov, 2010.

CABRAL, Alexandre Marques. **Ecofenomenologia Decolonial: Variações fenomenológicas sobre a alteridade**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: NAU: Editora, 2022.

COLLI, Giorgio. **A sabedoria grega (III): Heráclito**. São Paulo: Paulus, 2013.

HAN, Byung-Chul. **Agonia do Eros**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2017.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. São Paulo: Editora da Unicamp; Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

PALBART, Peter Pál. **Ensaio do assombro**. São Paulo: n – 1 edições, 2019.

RODRIGUES, Thiago Moreira de Souza. **Guerra e política nas relações internacionais**. São Paulo: PUC-SP. 2008.

FONSÊCA, Cícero José Barbosa da. **Clínica como Comunidade de Destino numa perspectiva ética, estética e política**. (Dissertação de mestrado). Recife: UNICAP, 2017.

FONSECA, Afonso Henrique Lisboa da. **Dialógica, hermenêutica e estética do conflito: conflito, mediação e facilitação: da resolução de conflitos em Psicologia e Psicoterapia Fenomenológica-Existencial**. Maceio: Laboratório de Psicologia e Psicoterapia Fenomenológica-Existencial, [2018].

NIETZSCHE, Friedrich. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**. Rio de Janeiro, 2013.

A importância dos contos de fadas para as crianças tem sido estudada por diversos teóricos da psicologia e da psicanálise. Além de função estruturante para o desenvolvimento da personalidade, de acordo com Corso e Corso (2006), os contos de fadas, através da linguagem simbólica, cumprem papel fundamental na elaboração dos medos, fantasias e conflitos íntimos das crianças, e favorecem trocas entre o adulto leitor e a criança espectadora, podendo operar como uma espécie de diálogo inconsciente.

Essas histórias, muito além de encantar e cumprir função lúdica, favorecem o Ego em desenvolvimento, acessando níveis conscientes, pré-conscientes e inconscientes.¹ A partir delas, a criança descobre novos caminhos para satisfazer e tornar conscientes algumas pressões do Id, ao oferecer exemplos de soluções para conflitos internos que a criança talvez nem sabia vivenciar. Os contos de fadas então, oferecem recursos para que a criança estruture seus devaneios e encontre algumas respostas, a partir da identificação com os personagens e suas aventuras (Bettelheim, 1980). Bettelheim (1980) salienta, ainda, a função terapêutica do conto de fadas, na medida em que a criança inventa suas próprias soluções a partir do que a história traz sobre si e seus conflitos íntimos, elucidando conflitos corriqueiros e oferecendo imagens simbólicas que a tranquilizem diante da existência de uma solução feliz para os seus problemas edipianos.

Algumas das mais significativas variações das representações dos contos de fadas foram as suas adaptações fílmicas, em forma de animações. O primeiro conto a ganhar sua versão animada foi Branca de Neve, produzido pela Walt Disney Studios em 1937, que se tornou um clássico. O estúdio deu sequência com Cinderela, em 1950, e Bela Adormecida, em 1959. A repercussão foi tamanha que, até hoje, 81 anos depois do lançamento do primeiro filme, estes clássicos ainda são revisitados e a Disney segue consagrada no ramo de animações cinematográficas infantis (Breder, 2013).

Kehl (2006) indica que para a criança, que ainda confunde as fronteiras entre o real e o imaginário, qualquer via da linguagem é útil e interessante como elemento que compõe seu repertório imaginário, utilizado para lidar com os desafios do mundo e do desejo. As crianças continuam interessadas no universo de mistérios que criam, independentemente das dificuldades impostas a isto pela transparência da era das comunicações, que tudo mostra, tudo diz, tudo exhibe. Diante disso, podemos inferir que a representação dos contos de fadas através de animações cinematográficas não perde suas características estruturantes para o desenvolvimento psíquico infantil. As crianças “desejam o medo, o prazer do mistério e do desafio, aos quais respondem com a máxima

¹ De acordo com as tópicas freudianas do aparelho psíquico.

potência de suas fantasias de onipotência” (Kehl, 2006, p. 18), e os filmes de contos de fadas proporcionam estas vivências.

Esta ideia é corroborada por Giroux (1999) que indica que elementos como videogames, televisão e cinema contribuem para a formação das identidades individuais e coletivas das crianças e dos jovens. O autor considera, ainda, que os filmes animados exercem um papel de “máquinas de ensinar”, o que revela a força da repercussão destes para o público infantil. A respeito dos filmes da Disney, Giroux (1999) considera que suas histórias participam na compreensão por parte das crianças sobre si mesmas, as sociedades, a brincadeira e a fantasia num contexto adulto, através de uma autoridade cultural assegurada pela predominância de um aparato de mídia cada vez mais amplo.

Os filmes da Disney, portanto, têm capacidade de envolver as necessidades e os interesses das crianças, oferecendo oportunidades para estas experimentarem prazer e se localizarem no mundo a partir dos seus desejos e interesses. Enquanto fazem isso, esses filmes influenciam nas identidades individuais e contribuem para o repertório de significados sociais das crianças, importantes para que elas negociem o mundo (Giroux, 1999). Diante disto, este autor indica a extrema necessidade de olhar politicamente para os filmes da Disney, para além da sua dimensão de encantamento, magia, alegria e inocência, visto que estes fatores constroem uma cultura que mescla “entretenimento, defesa de ideias políticas e sociais, prazer e consumismo” (Giroux, 1999, p. 60).

Para além disso, o mesmo autor evidencia que os filmes da Disney transmitem significados capazes de gerar posições-de-sujeito particulares, definindo para a criança suas possibilidades na sociedade. Portanto, ele acredita que um desafio que se impõe neste contexto é o de avaliar a repetição desses significados nos filmes, que podem ser tomados como ponto de partida para uma discussão acerca de como as crianças se definem no interior dessas representações.

Uma das questões mais controvertidas nos filmes da Disney, para Giroux (1999), é a construção da identidade de gênero. Ele considera que, nestes, todas as personagens femininas são subordinadas às personagens masculinas e às conseqüentes narrativas masculinas predominantes, as quais definem quase exclusivamente seu sentido de poder e desejo; portanto, diante da sua capacidade de influência, estes filmes não trariam repercussões favoráveis para as crianças espectadoras, especialmente as do gênero feminino.

A feminilidade, que se caracteriza pela “posse de comportamentos de papel social que presumivelmente são característicos de uma menina ou mulher” (apa, 2010), constantemente é representada através de estereótipos. Breder (2013) considera que os

estereótipos são o conceito-chave para a análise de representações de minorias, sendo, de acordo com definição encontrada por ela em Freire (2005), construções simbólicas enviesadas, contrárias à ponderação racional e resistentes à mudança social.

As mais diversas produções midiáticas da indústria cultural são responsáveis por representar os aspectos convenientes de personalidade, aparência, conduta moral e cívica, relacionamento afetivo, comportamento sexual, entre outros (Freire, 2005 *apud*. Breder, 2013). A análise dos filmes de princesa da Disney, produções que revelam e reforçam os ideais dominantes no período em que foram produzidos e lançados, permite identificar a evolução das representações da feminilidade, durante o século XX - chamado por Heloísa Buarque de Hollanda de “o século das mulheres” (Breder, 2013) - até o início do século XXI, quando as representações dos estereótipos de feminilidade nos filmes da Disney distanciam-se da descrição anteriormente dada por Giroux (1999).

Sabendo-se da relevante influência que estes filmes exercem sobre as crianças espectadoras e considerando o crescente destaque que as questões relacionadas à feminilidade têm tido na contemporaneidade, principalmente por conta dos movimentos feministas, revela-se a contribuição deste trabalho para pensar sobre como estas novas representações da feminilidade circundam as crianças. Além disso, a presente pesquisa colabora com a literatura acerca do tema sob a ótica da psicologia, visto que a maioria dos artigos que se propõem a analisar os filmes da Disney são da área de comunicação ou pedagogia.

Diante do exposto, o presente trabalho tem o objetivo de examinar as mudanças na representação da feminilidade nos filmes de princesas da Disney, destacando as suas alterações entre as décadas de 1930 e 2010.

Para tanto, foi realizada uma pesquisa documental, descritiva e qualitativa tendo como objetos de estudo os filmes de princesas da Walt Disney Studios, lançados entre 1937 e 2016. Os filmes selecionados foram: Branca de Neve (1937), Cinderela (1950), A Bela Adormecida (1959), A Pequena Sereia (1989), A Bela e a Fera (1991), Aladdin (1992), Pocahontas (1995), Mulan (1998), A Princesa e o Sapo (2009), Enrolados (2010), Valente (2012), Frozen – Uma aventura congelante (2013) e Moana (2016).

Os filmes de princesa da Disney foram selecionados por terem acentuada relevância mundialmente, tanto pelo seu destaque no mundo do cinema e animação, quanto por serem importante referência para o público infantil de diversas gerações. Apesar de não fazerem parte da franquia “Princesas Disney”, as mais recentes heroínas da companhia, Anna e Elsa do filme “Frozen” (2013) e “Moana” (2016), serão

consideradas neste trabalho enquanto parte da franquia, devido à grande influência dos seus filmes para as crianças do século XXI.

Para sistematizar os filmes, será levada em consideração a classificação de Breder (2013), que divide as princesas em: Princesas Clássicas (Branca de Neve, Cinderela e Aurora, de A Bela Adormecida), Princesas Rebeldes (Ariel, de A Pequena Sereia, Bela, de A Bela e a Fera, Jasmine, de Aladdin, Pocahontas e Mulan) e Princesas Contemporâneas (Tiana, de A Princesa e o Sapo, Rapunzel, de Enrolados, e Merida, de Valente). Anna, Elsa e Moana não constam no trabalho citado pois seus filmes não haviam sido lançados quando este foi publicado, porém serão incluídas na categoria Princesas Contemporâneas.

Os filmes foram assistidos na língua original (inglês), para evitar possíveis enviesamentos da dublagem e foi realizada uma análise de conteúdo temática, com base nas seguintes categorias: atividades atribuídas às mulheres; realização pessoal; relações amorosas; realização do ato heroico e relação com a beleza. Após a análise destas categorias, foi estabelecido um paralelo entre os filmes diante das representações da feminilidade observadas, buscando relacioná-las com o contexto sócio-histórico de quando foram lançados.

ATIVIDADES ATRIBUÍDAS ÀS MULHERES

Nesta categoria, foram analisadas as principais atividades realizadas e comportamentos reproduzidos não somente pelas princesas, mas também pelas demais personagens femininas nos filmes.

Nos filmes das princesas clássicas, cabiam às mulheres, basicamente, as atividades domésticas: limpar, cozinhar, costurar, arrumar a casa. Nestes três filmes, também é comum o comportamento de maternagem, principalmente com os animais. As mulheres realizam essas atividades alegres e sorridentes, especialmente Branca de Neve, que se preocupa com o estado da casa dos sete anões e associa a bagunça ao fato de os moradores não terem uma mãe. Em Cinderela, estas divisões de tarefas de gênero estão presentes até nos animais, a exemplo dos ratinhos que, quando se oferecem para costurar o vestido da princesa, são repreendidos por uma das ratinhas, que diz: *“Leave the sewing to the women/ You go get some trimmin’ / And we’ll make a lovely dress for Cinderelly”* (“Deixe a costura para as mulheres / Vocês vão fazer os cortes / E nós faremos um adorável vestido para Cinderela”).

Já nos filmes das princesas rebeldes, as personagens principais quebram padrões e costumes, porém as outras mulheres presentes continuam desenvolvendo atividades e

comportamentos estereotipados. Em “A Pequena Sereia”, Ariel – e somente ela entre suas irmãs – demonstra interesse no mundo humano e em desbravar o oceano, enquanto as outras obedecem cegamente às ordens do rei Tritão, seu pai. Bela, de “A Bela e a Fera”, é a única do seu vilarejo que se interessa por leitura, enquanto as outras mulheres realizam afazeres domésticos e são retratadas de forma alienada, apaixonadas por Gaston, personagem quase satírico, que chega a dizer que: *“It’s not right for a woman to read, soon she starts getting ideas and thinking...”* (“Não é certo que uma mulher leia, logo ela começa a ter ideias e a pensar...”). Com relação às outras mulheres, somente Bela, no filme, não se interessa por ele.

Jasmine, em “Alladin”, assim como Bela, parece se destacar entre as demais por não aceitar que os homens decidam pelo seu futuro e afirma: *“How dare you decide my future? I am not a prize to be won!”* (“Como vocês ousam decidir o meu futuro? Eu não sou um prêmio a ser ganho!”). Enquanto isso, outras mulheres são retratadas no filme diversas vezes de forma sexualizada e como objetos de luxo.² Em “Pocahontas”, as mulheres são responsáveis por atividades na tribo, como colheita e cuidado das crianças, enquanto esperam os homens voltarem de conflitos. Em contrapartida, a personagem principal prefere estar em contato com a natureza e com os animais, se aventurando pela floresta.

Em “Mulan”, todas as outras mulheres são preparadas para realizar atividades domésticas e ser aprovadas pela casamenteira para encontrarem um bom homem para se casar e, assim, honrar sua família. Numa música, as mulheres da família de Mulan cantam sobre o que se espera dela: *“Men want girls with good taste, calm, obedient, who work fast-paced, with good breeding and a tiny waist. You’ll bring honor to us all”* (“Homens querem mulheres com bom gosto, calmas, obedientes, que trabalham num ritmo rápido, com boa linhagem e uma cintura pequena. Você trará honra para nós”). Também é indicado no filme, pelo Conselheiro do Imperador, que as mulheres devem se calar perante os homens. Ao contrário das demais, Mulan não consegue corresponder às expectativas e não tem as habilidades necessárias para ser aceita pela casamenteira. Em contrapartida, ela demonstra em diversos momentos do filme coragem, inteligência e sagacidade, e se pronuncia confrontando figuras masculinas.

² Breder (2013) ressalta que a cultura árabe não é bem representada no filme Aladdin (1992), tendo imagens arquitetônicas confundidas com as da Índia e mostrando as pessoas de forma estereotipada e pejorativa. Destaca-se também que, apesar de a cultura árabe ser relacionada ao Islamismo, que tem uma legislação que cerceia a liberdade feminina, pregando o recato para as suas roupas, não somente Jasmine como outras mulheres são representadas com roupas reveladoras, que a autora considera historicamente incorretas.

Nos filmes das princesas contemporâneas, as atividades e os comportamentos desenvolvidos pelas mulheres passam a se diversificar. As atividades domésticas, ainda existentes, se misturam a outras, antes não atribuídas a personagens femininas. A paixão de Tiana, de “A Princesa e o Sapo”, é cozinhar. Apesar de este ser um comportamento geralmente associado às mulheres, Tiana aprendeu culinária com o pai, que compartilhava dessa paixão. Em contrapartida, sua mãe trabalha numa casa de pessoas ricas, como costureira e babá. Rapunzel, de “Enrolados”, passa sua vida inteira presa numa torre e então, para passar o tempo, mescla atividades de cuidado da casa com hobbies, que envolvem tanto atividades artísticas quanto intelectuais.

No filme “Valente”, Merida entra em conflito com sua mãe, a rainha Ellinor, por não conseguir corresponder às expectativas de como deve se portar uma princesa. Quando pequena, Merida recebe do pai um arco e flecha, ao que sua mãe se opõe, por acreditar não ser um presente adequado para uma dama. Apesar de impor certas obrigações à filha, Ellinor apresenta uma postura forte enquanto rainha, se impondo e tomando a frente em momentos em que seu marido parece estar inseguro. Merida parece seguir os passos da mãe nesse sentido, ao entrar no meio de uma discussão entre os líderes dos clãs rivais, fazendo todos se calarem diante de sua presença, para então exercer uma função conciliadora entre eles.

Os dois últimos filmes (“Frozen” e “Moana”) começam a apresentar as personagens principais como líderes – Elsa, rainha do reino de Arendelle e Moana, chefe de Motunui. É interessante notar que as narrativas são voltadas para a preparação dessas personagens para assumir a posição anteriormente ocupada por seus pais. Em Moana, especificamente, a ilha de Motunui só havia tido líderes homens até chegar a sua vez de assumir o papel de chefe. Ela, inclusive, faz questão de pontuar que não é uma princesa, e sim a filha do chefe da vila. De forma geral, as personagens femininas dos filmes das princesas contemporâneas têm posturas mais assertivas com relação aos homens, desobedecendo e questionando ordens destes, quando acham necessário, e até lhes dando ordens e comandos.

Também é relevante notar que existe uma grande frequência da associação de mulheres a realização de feitiços e a magia. Nos cinco primeiros filmes analisados, há mulheres associadas à feitiçaria e magia e, em sua maioria, estas não são voltadas para o bem. Somente em Cinderela e Bela Adormecida há fadas boas, que usam da magia para ajudar as princesas. Neste último, além das fadas boas, também há uma personagem que usa dos seus poderes para amaldiçoar a princesa Aurora. Em “Branca de Neve”, a Rainha Má enfeitiça a maçã para matar a protagonista; em “A Pequena

Sereia”, Úrsula oferece atender aos pedidos de Ariel de ser humana, mas, na verdade, tem a intenção de enganá-la e aprisionar sua alma; em “A Bela e a Fera”, o príncipe é transformado em Fera ao negar abrigo a uma bruxa que bate na porta do seu castelo. Essas figuras voltam a aparecer em “Valente”, com uma velhinha que oferece a Merida o feitiço que acaba transformando sua mãe em um urso e em “Frozen”, com a própria Elsa, que é perseguida pelas pessoas do seu reino que, ao descobrirem que ela tem poderes, querem prendê-la, por considerarem-na perigosa.

Diante dessas representações, pode-se estabelecer um paralelo com a figura da bruxa, fortemente reprimida e perseguida durante a Idade Média. De acordo com Zordan (2005), a bruxa representava todos os males associados ao feminino, tendo tido, através da Igreja Católica, função pedagógica de cunho moralizador. A lógica patriarcal, fortemente predominante na época, fazia entender que a mulher, por si própria, não era capaz de curar ou realizar fenômenos ditos “sobrenaturais”. Para isto, teriam algum tipo de pacto com o diabo, associado a algum pecado, geralmente ligado à luxúria e à sexualidade. A mulher associada à bruxaria era aquela que exprimia qualquer sinal de poder, que não podia ser domada pela máquina civilizatória e, portanto, merecia punição (Zordan, 2005). As mulheres com poderes, retratadas nos filmes de princesas da Disney, geralmente estão associadas a maldições, feitiços negativos ou acabam sendo perseguidas por seus poderes, podendo remeter a uma reprodução do estereótipo da bruxa, criado na Idade Média, que parece perdurar até hoje.

REALIZAÇÃO PESSOAL

Nesta categoria, foram analisadas as aspirações de vida das princesas: o que desejam, com o que sonham, o que faz se sentirem realizadas na esfera pessoal.

As princesas clássicas sonham em encontrar um príncipe e consolidar um relacionamento amoroso. Apresentam posturas mais passivas, esperando que o príncipe chegue até elas e não demonstram outro interesse ou pretendem buscar outra conquista além de encontrar um par romântico.

As princesas rebeldes, de forma geral, demonstram curiosidade e têm interesse em sair do espaço em que vivem, expandindo seus horizontes e buscando experiências novas. Dessa forma, a principal característica desse grupo é que, para alcançar o que desejam e sonham, quebram tradições e não correspondem ao que a sociedade e, principalmente suas famílias, esperam delas. As três primeiras princesas desse grupo, Ariel, Bela e Jasmine, têm em comum a insatisfação com as limitações que o ambiente em que vivem lhes impõe. Ariel deseja conhecer o mundo fora do oceano, por isso, não

comparece aos seus compromissos de princesa, saindo para procurar objetos humanos perdidos e busca a bruxa dos mares para lhe pedir que a transforme em humana, possibilitando que ela saia do mar. Bela não se satisfazia com a vida no seu vilarejo, canta que quer mais do que aquela vida provincial e usa da leitura para explorar novos mundos. Jasmine também se queixa do ambiente ao qual está restrita, pois nunca saiu do castelo. Seu pai argumenta, e diz que ela não pode sair porque é uma princesa, e ela responde que, dessa forma, não quer mais o título. Ela diz: *"I can't stay here and have my life lived for me"* ("Eu não posso ficar aqui e deixar outras pessoas viverem minha vida por mim"), e, então, foge do castelo, realizando o seu desejo.

Pocahontas também passa por um dilema de escolher que caminho seguir – aquele que seu pai quer para ela, ou um outro, desconhecido, porém que a faria mais feliz. É este segundo caminho que ela escolhe. Já Mulan passa por um longo processo de autoconhecimento, pois, assim como as outras princesas rebeldes, não se adequa ao que esperam dela, e vivencia conflitos pessoais ao não se identificar com a imagem e as obrigações de uma noiva perfeita. Em contrapartida, para evitar que o pai corra riscos, Mulan se veste de homem e vai à guerra. Mais tarde, ela conclui que o que realmente queria, indo para a guerra, não era somente salvar o seu pai, mas provar que ela sabia fazer alguma coisa certa, para ver alguém que ela gostasse quando olhasse no espelho.

A temática da não aceitação das barreiras que o seu ambiente impõe se repete em duas das princesas contemporâneas: Rapunzel e Moana. Ambas também sonham em sair do espaço em que vivem e explorar o ambiente para além destes. Rapunzel deseja sair da torre e ver as lanternas que são acesas no dia do seu aniversário. Moana deseja adentrar o oceano, com o qual sempre teve uma conexão, mas foi proibida pelo pai de explorar. Ela questiona quem deve ser, pois quer agradar o pai e se tornar a próxima chefe da ilha, mas isso implicaria em renunciar ao seu maior desejo, que é explorar o mar. Quando os recursos da natureza começam a faltar na ilha, ela toma a atitude de viajar pelo mar até chegar à deusa Te Fiti, responsável pelo equilíbrio da natureza.

Já Tiana tem um espírito empreendedor e seu grande projeto é abrir seu próprio restaurante e ter o seu negócio, sonho que nutriu desde pequena com o pai. Sua mãe a incentiva a levar a vida com menos seriedade, pensando menos no trabalho e procurando um príncipe para dançar com ela. Ela responde que isso não é seu estilo e que ela não tem tempo para isso. Merida não apresenta um sonho pessoal específico, mas se sente muito insatisfeita em seguir as obrigações de princesa e gostaria de mudar o seu destino para fazer atividades que a deixem feliz e com as quais se identifica. No final, ela consegue fazer isso, convencendo os líderes dos clãs a mudarem regras e

tradições antigas. Em *Frozen*, Anna sonha em ter os portões do castelo abertos para conhecer pessoas novas e, dentre elas, encontrar um par romântico. Por outro lado, Elsa parece se realizar pessoalmente quando sai do reino de Arendelle e não mais precisa controlar e esconder seus poderes, podendo usá-los e se sentindo livre.

RELAÇÕES AMOROSAS

Essa categoria de análise é dedicada a verificar de que forma se dão as relações amorosas nos filmes, como elas se constroem e se desenvolvem, quando existem, e as principais mudanças que se apresentam com o passar dos anos.

O maior objetivo das princesas clássicas é estabelecer um relacionamento amoroso com um príncipe encantado, e isso corresponde a grande parte do enredo das suas histórias. É curioso notar, porém, que apesar de este ser o foco dessas histórias, os pares amorosos de Branca de Neve e de Cinderela sequer têm um nome nos filmes. O príncipe de Aurora é o primeiro a ter um nome, Phillip. Para essas duas primeiras princesas, é preciso pouco para que o relacionamento amoroso aconteça. No primeiro encontro, os dois se apaixonam perdidamente e é suficiente para casarem e viverem felizes para sempre.

Aurora já nasce destinada a casar com Phillip, pois seu casamento selaria a união entre seus reinos. Ainda pequena, quando uma maldição é lançada sobre ela, é estabelecido que somente um beijo de amor verdadeiro poderia acordá-la do sono em que ela cairia. Mais tarde, ambos se reencontram rapidamente, sem saber que eram destinados a casar um com o outro. No curto tempo que passam juntos, dançam, cantam e se apaixonam. Nos dois primeiros filmes, o casamento é condição para a felicidade, e o grande sonho das princesas é encontrar um homem para se casar, pouco importando a personalidade do homem. Elas não os conhecem antes de decidirem casar-se e o simples fato de serem príncipes e estarem interessados nelas é suficiente para que decidam se casar e, de acordo com os filmes, vivam felizes para sempre.

As princesas rebeldes, de forma geral, não se relacionam com quem suas famílias ou a sociedade esperam delas. Elas também não mais têm o relacionamento amoroso como principal meta de vida, mas este ainda é um tema relevante nas suas histórias. Há também um diferencial com relação às clássicas pois, nos filmes das rebeldes, o processo de construção do relacionamento entre a princesa e seu par romântico é mais longo e significativo.

Ariel marca a transição entre os dois grupos. Assim como as clássicas, ela se apaixona à primeira vista pelo príncipe. A sereia sempre sonhou em ser humana, mas

somente depois de vê-lo busca maneiras de se transformar para sair do oceano. Há, porém, um momento de subversão – o fato de se apaixonar por um humano, o que enfurece seu pai, que considera os humanos perigosos. Isso não a impede de ir atrás do príncipe e se casar com ele, consolidando uma união entre os dois mundos – dentro d’água e fora.

As princesas subsequentes têm posturas bastante diferentes com relação aos relacionamentos amorosos. Uma primeira questão é não se interessarem pelos rapazes com os quais se esperava delas. Bela é constantemente cortejada por Gaston, homem cobiçado pelas outras mulheres da vila, mas não se interessa por ele, por considerá-lo rude. Jasmine recusa o casamento por imposição de uma lei e diz que quer se casar por amor. Seu pai lhe diz que é importante para ele que ela se case, para que ele tenha certeza que ela estará segura, mas, durante a história, Jasmine prova que tem capacidade de garantir a sua própria segurança. O pai de Pocahontas também tenta arranjar o casamento dela com o guerreiro mais forte da tribo. A indígena, porém, recusa relacionar-se com ele, por achá-lo muito sério. Ela então conhece John Smith, inglês que quer colonizar suas terras a quem, portanto, seu pai considera inimigo. Apesar de construírem uma relação, não ficam juntos no final. A partir disso, torna-se perceptível o fato de que essas princesas consideram a personalidade dos homens por quem se apaixonam, não gostando deles somente por serem homens e estarem interessados nelas.

O filme “Mulan” levanta uma problemática ainda maior a respeito dos relacionamentos amorosos, através da figura da casamenteira. Para honrar suas famílias, mais especificamente seus pais, as jovens mulheres de todas as famílias devem demonstrar diversas habilidades que, teoricamente, uma noiva deveria ter. Parece não haver outra forma de honrar sua família, além de ser uma boa esposa. Mulan claramente não tem essas habilidades e não se sente feliz tendo que se preparar para se casar. Apesar disso, quando vai para a guerra e conhece Shang, ambos constroem uma relação.

Com relação às princesas contemporâneas, há diferenças significativas entre o grupo nessa categoria. Para Tiana e Rapunzel, a relação amorosa ainda ocupa grande parte das histórias, apesar destas não se resumirem a isso. Ambas têm sonhos para além de um relacionamento amoroso e, no percurso da realização pessoal, se deparam com homens com os quais acabam desenvolvendo uma relação depois de algumas experiências juntos. Além disso, elas têm uma postura diferente no que diz respeito aos homens, não mais como passivas, mas se posicionando com base nos seus pensamentos e suas vontades, característica compartilhada pelas personagens deste grupo.

Em “Valente”, Merida não somente se recusa a aceitar um casamento arranjado como toma uma atitude para desfazer essa tradição, se provando mais habilidosa que os rapazes que competiam pela sua mão e assumindo o direito de escolher com quem se casar. O filme “Frozen” marca de maneira ainda mais explícita as mudanças que vinham ocorrendo. Anna conhece um príncipe e, como as clássicas, na mesma noite, decide que quer se casar com ele e pede a bênção da irmã. Elsa, porém, nega esse pedido e lhe explica que ela não pode se casar com alguém que ela acabou de conhecer. Por fim, Moana é a primeira das princesas a não ter um par romântico em nenhum momento do filme, sendo essa questão completamente deixada de lado na película.³

REALIZAÇÃO DE ATOS HEROICOS

Nesta categoria, foram analisados quais personagens realizaram atos heroicos e quais estavam em perigo. Foram considerados atos heroicos aqueles feitos para salvar, ajudar ou proteger algum personagem.

Nos três filmes das clássicas, na maioria das vezes são as protagonistas que estão precisando de ajuda. Em “Bela Adormecida”, além de Aurora, Phillip também precisa de resgate em certo momento. De forma geral, nesse grupo, quem salva as princesas são os homens ou os animais de quem elas são amigos. Nas duas vezes em que uma mulher realiza o ato heroico, são figuras mágicas (fadas), que conseguem ajudar por conta dos seus poderes. Além disso, o que salva as princesas, predominantemente, é a relação com um homem: Branca recebe o beijo do príncipe, acorda do sono eterno e os dois vivem felizes para sempre; Cinderela se casa com o príncipe e se livra da madrasta e das irmãs; Aurora é salva da maldição também com o beijo do príncipe.

O grupo das princesas rebeldes conta com maior heterogeneidade nas situações de perigo e nos atos heroicos. Nestes filmes, começam a aparecer situações em que a princesa salva o príncipe ou outras figuras masculinas, porém ainda há momentos em que estas estão em risco e são os homens que as ajudam. Ariel salva o príncipe em um momento, mas é salva por ele mais vezes, e depende dele para quebrar o feitiço ao qual estava submetida. Bela só é salva uma vez, por um homem, mas os salva também e, ao contrário dos filmes anteriores, é o príncipe que precisa do amor da princesa para quebrar uma maldição. Jasmine também salva Aladdin e é salva por ele.

Diferente do seu grupo, Pocahontas e Mulan não precisam de resgate em nenhum momento. Pelo contrário, elas são responsáveis, diversas vezes, pelo resgate de

³ É interessante pontuar que, em todos os filmes, são representados somente casais heterossexuais. Frozen é uma exceção ao mostrar, mesmo que rapidamente, uma família composta por dois pais e seu filho.

personagens masculinas. As duas, inclusive, conseguem botar fim em guerras e salvar seus povos e são reconhecidas publicamente por figuras de liderança por seus atos de coragem e bravura.

Nos filmes das princesas contemporâneas, os atos heroicos resolutivos para o final da trama mudam em comparação aos filmes anteriores, abrindo outras possibilidades para além do “beijo do amor verdadeiro”. Em “A Princesa e o Sapo”, é o príncipe, em forma de sapo, que precisa do beijo da princesa para ser transformado de volta em humano. Em “Enrolados”, a lágrima de Rapunzel cai sobre o rosto de Flynn e faz ele voltar à vida. Em “Valente”, o que salva a rainha Ellinor de ficar em forma de urso pelo resto da vida é o amor entre ela e Merida e a reconciliação entre as duas. Em “Frozen”, é preciso um ato de amor verdadeiro para salvar a vida de Anna, o que os personagens interpretam que seria um beijo do príncipe. Depois, descobrem que o amor que salvaria Anna é o de sua irmã. Já em “Moana”, para salvar a natureza é preciso a devolução do coração de Te Fiti, motivo da jornada da protagonista pelo mar.

É interessante pontuar, também, que, até Pocahontas, as protagonistas que fazem atos heroicos conseguem resolver conflitos e realizar resgates usando a inteligência, sagacidade ou o respeito que os outros têm por elas. Mulan é a primeira que, além disso, usa força física e habilidades de luta. Vemos, dessa forma, uma mudança na postura das mulheres, saindo de comportamentos mais passivos e dóceis para comportamentos mais ativos e combativos, sendo raros os momentos em que se encontram em situações de completa vulnerabilidade. Essas atitudes se tornam mais frequentes nas contemporâneas, que além de continuarem a resgatar personagens masculinas, com frequência salvam a si mesmas, associando inteligência, força e habilidades físicas.

RELAÇÃO COM A BELEZA

Nesta categoria, foi analisada a importância da beleza para o desenvolvimento dos filmes, bem como a forma como as princesas são representadas fisicamente.

Em Branca de Neve, a beleza é fundamental para a história. É este atributo que, ao mesmo tempo, condena e salva a princesa. O motivo pelo qual sua madrasta ordena que ela seja morta é por ser a mais bonita de todas. Ao mesmo tempo, ela é salva diversas vezes durante o filme ao reconhecerem sua beleza e terem pena de lhe fazer algum mal em função disso. O caçador decide não a matar porque ela é bonita; os anões não a enterram por ser bonita demais para ser colocada debaixo da terra. Assim, a colocam numa redoma de vidro, permitindo que o príncipe a encontre e lhe dê o beijo que a faz voltar à vida.

É interessante destacar a pergunta que a rainha faz ao Espelho Mágico: “*Who’s the fairest of them all?*”. Na tradução, conhecemos como: “Quem é a mais bonita de todas?”. Porém, a palavra *fairest*, do inglês arcaico, é o superlativo da palavra *fair*, que, de acordo com o dicionário Oxford, pode significar uma mulher bonita, como também uma pessoa com pele clara. Considerando que a princesa carrega no seu nome a cor da sua pele, Branca, pode-se destacar uma problemática racial inerente aos ideais da época, de uma beleza intrinsecamente associada à branquitude. É relevante notar que, na década de 1930, nos Estados Unidos, a segregação racial estava fortemente estabelecida, com leis que davam respaldo à divisão racial de profissões, espaço público, entre outros aspectos. Nesta época, apesar de haver melhorias trabalhistas, com o surgimento do *New Deal*, a população negra norte-americana ainda precisava lidar com diferenças salariais e até mesmo restrições a frequentar ambientes que eram exclusivamente destinados a pessoas brancas (Lumpkins, 2008).

Há diversos estudos que comprovam que existe uma tendência a relacionar um caráter agradável a seres considerados belos, porém tendo uma propensão a atribuir uma característica desagradável a aqueles considerados feios (Novaes, 2006 *apud*. Fernandes, 2015). No filme de Cinderela, fica evidente a relação entre as virtudes e a beleza, visto que a protagonista é retratada como bela, gentil e graciosa, ao passo que suas irmãs são representadas como feias, invejosas e desajeitadas. Breder (2013) percebe um padrão nessa forma de representação nos filmes de princesas da Disney, considerando que as personagens feias geralmente são associadas à maldade ou ao fracasso, ou no máximo, são personagens cômicas.

Em “A Pequena Sereia”, apesar de a beleza também não ser fundamental para o enredo de forma explícita, existem diversos momentos em que essa característica se faz presente. A bruxa dos mares, Úrsula, quando transforma Ariel em humana, tirando, em troca, sua voz, indica para ela que será fácil conquistar o príncipe usando sua beleza e sua linguagem corporal. Fica clara a ideia de que a beleza é essencial para atrair um homem, o que é corroborado quando a própria Úrsula se transforma em humana para roubar o príncipe de Ariel, e, nessa transformação, muda o seu corpo, assumindo uma forma muito mais magra, bem como fisionomia com traços mais finos e delicados.

Na história de “A Bela e a Fera”, a beleza volta a ter relevância, mas há uma mudança, já que a maldição lançada sobre o príncipe, transformando-o em Fera, acontece porque ele nega abrigo a uma senhora por assustar-se com sua feiura. Ela o avisa que não se deixe enganar pelas aparências, pois a beleza se encontra no interior. Ele é, então, transformado num ser com aparência amedrontadora, e o feitiço só será

quebrado quando alguém o amar apesar desta imagem. O filme, dessa forma, mostra como é possível que Bela ame uma criatura com aparência dita feia e assustadora, em detrimento de ter um homem considerado bonito interessado por ela.

A beleza volta a participar da história em “Enrolados”, já que o poder do cabelo de Rapunzel confere a Mother Gothel juventude e beleza, e é por isso que a menina é mantida aprisionada na torre por toda a vida. Apesar de ser novamente relevante, essa característica não é mais tão importante para a princesa, mas sim para a vilã.

Nos filmes subsequentes, as princesas aparecem se importando menos com sua aparência física. Enquanto as clássicas são retratadas constantemente se arrumando e ajeitando os cabelos e as roupas, as protagonistas mais recentes se comportam de forma menos preocupada com relação à sua imagem, sendo representadas com os cabelos bagunçados e incomodadas com roupas apertadas e arrumadas.

De acordo com uma matéria publicada na revista *National Geographic*, em Janeiro de 2017, Fouht e Eisenhauer, linguistas americanas, analisaram os 12 primeiros filmes de princesas da Disney e constataram que, nos filmes mais antigos, 60% dos elogios às personagens femininas referem-se à sua aparência e apenas 9% às suas habilidades. De acordo com uma das autoras, esse índice sugere às crianças que o valor da menina está na sua aparência. Esse panorama, contudo, se inverte com o passar dos anos, sendo, nos filmes mais recentes, maior o número de elogios relacionados às habilidades do que à aparência.

É interessante notar que o padrão eurocêntrico de beleza permaneceu até 1992: as princesas eram brancas, com cabelos lisos e traços faciais finos. Jasmine é a primeira princesa da Disney que não tem a pele branca: é morena e tem características árabes. Depois, começa a haver alguma diversidade: Pocahontas é uma indígena norte-americana; Mulan é chinesa. Tiana é a primeira princesa negra, porém é “embranquecida”, a exemplo de sua boca e seu nariz finos. Seus cabelos ficam presos durante todo o filme, com finas mechas onduladas soltas do rabo de cavalo ou do coque.

A primeira princesa cujos cabelos não-lisos são notavelmente retratados é Merida. Apesar de ser uma personagem escocesa e branca, Merida tem volumosos e longos cabelos cacheados, rebeldes como seu comportamento. Moana é a primeira princesa cujo corpo não é alto e esguio. Ela é baixa, larga, com braços e pernas musculosas. Sua pele é morena e seus cabelos são volumosos e cacheados, e se despenteiam inúmeras vezes. Somente depois de 12 filmes de princesas, surge uma cujo corpo não reproduz um estereótipo de beleza magra e europeia, visto que os traços faciais de Moana não foram “embranquecidos”.

ANÁLISE INTEGRATIVA DAS CATEGORIAS

A partir dessas análises, foi possível constatar a modificação das representações da feminilidade com o passar dos anos, refletindo as mudanças sociais da época de produção e lançamento dos filmes. Esse movimento é observado pelo psicólogo social Kracauer (1947), que percebeu que os filmes produzidos para e consumidos por uma nação revelam “profundas predisposições psicológicas” desta (Loizos, 2008).

As representações da feminilidade aparecem nos filmes, geralmente, através de estereótipos vigentes no contexto sócio-histórico correspondente. Os estereótipos, principalmente os da feminilidade, têm a característica de modificar-se, adaptando-se aos valores da classe dominante, de acordo com o contexto sociopolítico vigente. Estas representações estão constantemente atreladas à docilidade, submissão e a um ideal impossível de beleza que busca ser alcançado, que têm relação com o comportamento feminino julgado desejável naquele período (Breder, 2013).

Chama a atenção um hiato de 30 anos entre a estreia de *A Bela Adormecida* e *A Pequena Sereia*, em que a Disney não produziu novos filmes de princesas. Essas três décadas coincidem com a Segunda Onda do movimento feminista, cujo foco de luta foi a quebra dos estereótipos de gênero, a desigualdade de oportunidades entre homens e mulheres na sociedade, inclusive economicamente, e o impacto do sexismo e do patriarcado em todos os aspectos da vida das mulheres (Munro, 2013). Nos filmes de princesas da Disney, é perceptível a diferença da representação feminina e das personalidades e atitudes das personagens principais antes e depois desse período.

As Princesas Rebeldes, pós Segunda Onda feminista, têm personalidades fortes e comportamentos ativos, focando na subversão a regras e tradições antigas. Essas atitudes condizem com a nova imagem da mulher desse período, que subverte estereótipos de gênero e não se limita às atividades designadas como femininas. Apesar disso, seja em função de um homem ou motivadas por um homem, a subversão e o enredo das histórias das princesas rebeldes estão sempre associados às figuras masculinas das suas vidas. Isso revela que, nesse período histórico, já se observava uma mudança acerca dos papéis de gênero atribuídos ao feminino, o que dialoga com as lutas feministas da época, mas ainda havia, mesmo de que forma implícita, uma forte associação à figura masculina, que precisava estar presente para, então, ser contestada.

O filme “*Mulan*”, último da categoria das Rebeldes, se tornou um marco ao retratar uma mulher que se veste de homem para ir à guerra no lugar do seu pai e comparar o lugar do homem e da mulher na sociedade chinesa. Um dado relevante é que, até este filme, não havia nenhuma mulher na direção ou produção dos filmes de

princesas da Disney. Mulan é a primeira princesa da Disney cujo filme conta com uma produtora, Pam Coats. Depois de Mulan, também contaram com diretoras e produtoras os filmes Valente, Frozen e Moana.

Os filmes das princesas rebeldes foram lançados durante o período da Terceira Onda do feminismo nos Estados Unidos. Apesar disso, os filmes não acompanharam as inovações e propostas desta fase do movimento, que só apareceram nas princesas contemporâneas. A Terceira Onda do feminismo foca na diferença, desconstrução e descentralização, tendo como pautas a interseccionalidade e abordagens étnicas, desfazendo a hegemonia do feminismo branco (Mann & Huffman, 2005).

Uma contribuição da Terceira Onda do feminismo que parece ter tido efeito nos filmes das princesas contemporâneas é a tendência a perceber não somente opressões externas, mas também reconhecer as opressões que as próprias mulheres haviam internalizado propondo a união das mulheres através das diferenças (Mann & Huffman, 2005). Nos filmes das princesas rebeldes, lançados no período da Terceira Onda, ainda estão presentes representações estereotipadas das mulheres, através de personagens secundárias, aparentemente alienadas, enquanto somente as protagonistas são capazes de reconhecer problemáticas sociais e confrontá-las. Isso é raro nos filmes das princesas contemporâneas, e, quando acontece, elas mudam sua percepção e seu comportamento durante o filme. Além disso, a união entre as mulheres se torna notável em quase todos os filmes desse grupo, com exceção somente de “Enrolados”.

Percebe-se, então, que os filmes de princesa da Disney, assim como os contos de fadas, refletem o funcionamento da sociedade pela qual foram criados, naquele momento histórico. Assim, essas histórias continuam tendo grande impacto quando trazidas sob a forma de filmes, sendo amplamente assistidos e revisitados. Corso e Corso (2006) reconhecem que o império das imagens tomou o espaço antes ocupado pela tradição oral, mas também afirmam que, se as histórias infantis sobrevivem, é porque, de alguma forma, continuam tocando os espectadores, tendo preservadas sua força e seu encantamento. Para eles, existem novos contos de fadas que configuram um gênero focado não somente na preservação, mas também na inovação. Os mais recentes filmes de princesas da Disney parecem corresponder a essa última característica.

Esses autores também acreditam que, independentemente do meio pelo qual o conto de fadas chegue à criança, esse encontro entre os dois raramente falha, visto que o que fica de um conto para uma criança é o que ele fez reverberar na sua subjetividade, aliado a como este chegou até ela. Neste sentido, Bettelheim (1980) reconhece que a

criança, ao se identificar com o herói da história, sente que vive junto com ele suas lutas e vitórias.

As mais recentes princesas da Disney parecem corresponder à necessidade levantada por Bettelheim, sendo cada vez mais independentes e donas das suas histórias e destinos. Diante disso, pode-se considerar que, assim como os filmes das princesas clássicas e rebeldes, as histórias das princesas contemporâneas têm grande relevância para os espectadores do século XXI, trazendo novos ideais, abrindo possibilidades para novos repertórios de interpretação da realidade, e oferecendo outros modelos identificatórios, que correspondem ao momento sócio-histórico no qual se originam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com Giroux (1999), os filmes animados da Disney precisam ser questionados enquanto local de produção de cultura infantil, tornando-se complexos demais para serem simplesmente descartados, por contribuírem para a construção das identidades individuais e dos campos de significados sociais das crianças. De acordo com esse pensamento, foi realizado esse trabalho, visando identificar que tipo de representação de feminilidade está sendo transmitida para essas crianças com o passar dos anos, e de que forma elas vêm se modificando.

Neste trabalho, foi possível analisar abrangentemente os filmes de princesas da Disney, com base nas categorias elencadas, e, deste modo, ratificar o que autores como Bettelheim (1988), Kehl (2006), Corso e Corso (2006) e Giroux (1999) trazem acerca da relevância dessas produções na estruturação da subjetividade da criança.

Os filmes de princesas da Disney, assim como os contos de fadas clássicos ainda na sua forma oral, continuam sofrendo modificações de acordo com o contexto em que se inserem. Não somente as novas histórias da Disney passam a retratar os mesmos aspectos sob novas óticas, mas as releituras da companhia das suas personagens antigas também são atualizadas. Em 2018, no filme “Wi-Fi Ralph: Quebrando a Internet”, todas as princesas se reúnem em algumas cenas do filme. Nestas, até as princesas clássicas agem de forma defensiva e ativa, como Cinderela que quebra um dos seus sapatos de cristal para se defender. Em outra cena, as catorze princesas se unem para salvar o personagem principal, e fazem piadas a respeito de estarem todas juntas salvando um homem “grandalhão”. Também se destaca o *remake* em live-action de Aladdin, lançado em maio de 2019, que dá maior destaque a Jasmine que, agora, deseja ser a próxima Sultana, assumindo o lugar do pai. Apesar de sua capacidade para isso ser contestada,

ela se prova capaz e, ao fim, consegue a confiança do pai para assumir a liderança de Agrabah, podendo ela própria mudar as leis para, então, casar-se com Aladdin.

Por fim, este trabalho cumpriu com o seu objetivo de estudar a evolução das representações da feminilidade nos filmes de princesa da Disney, realizando uma análise exaustiva e abrangente das características levantadas. Essa produção também pode servir de matriz para outros estudos, seja a partir dos temas trabalhados nas categorias, ou pelo modelo de estudo realizado, que pode ser usado para analisar outras produções.

REFERÊNCIAS

A BELA Adormecida. Direção: **Les Clark, Eric Larson e Wolfgang Reitherman**. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 1959. 1 DVD.

ALADDIN. Direção: **Ron Clements e John Musker**. Produção: Ron Clements e John Musker. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 1992. 1 DVD.

A PEQUENA Sereia. Direção: **Ron Clements e John Musker**. Produção: John Musker e Howard Ashman. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 1989. 1 DVD.

A PRINCESA e o Sapo. Direção: **Ron Clements e John Musker**. Produção: Peter Del Vecho e John Lasseter. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 2009. 1 DVD.

APA (American Psychological Association) **Dicionário de psicologia**. Porto Alegre: Artmed, 2010.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 37.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BRANCA de Neve. Direção: **David Hand**. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 1937. 1 DVD.

BREder, Fernanda Cabanez. **Feminismo e príncipes encantados: a representação feminina nos filmes de princesa da Disney**. 74 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação - Habilitação em Jornalismo) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

CINDERELA. Direção: **Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson**. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 1950. 1 DVD.

CORSO, Diana; CORSO, Mário. **Fadas no divã: Psicanálise nas Histórias Infantis**. 1. ed. Porto Alegre: Artmed, 2006.

ENROLADOS. Direção: **Nathen Freno e Byron Howard**. Produção: Roy Conli, John Lasseter e Glen Keane. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 2010. 1 DVD.

FERNANDES, Luiza Helena Praxedes. **Princesas em evolução: a construção da identidade feminina nos contos de fadas do cinema de animação contemporânea**. 149 f.

Dissertação Mestrado em Letras. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Pau dos Ferros, 2015.

FROZEN: Uma Aventura Congelante. Direção: **Chris Buck e Jennifer Lee**. Produção: Peter Del Vecho. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 2013. 1 DVD.

GIROUX, Henry. A Disneyzação da Cultura Infantil. In. **Territórios Contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais**. (Orgs.) DA SILVA, T. T.; MOREIRA, A. F. Petrópolis: Vozes, 1999.

GOMES, Michele Cristina Ramos. **Sororidade, substantivo feminino**: reflexões linguísticas e sociais sobre abordagens do feminismo no Jornal O Globo. 160 f. Dissertação Mestrado em Linguística, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

KEHL, Maria Rita. Prefácio. In: CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no Divã: Psicanálise nas Histórias Infantis**. 1. ed. Porto Alegre: Artmed, 2006. p. 15-19

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático**. (Ed.) BAUER, M.; GASKEL, G. Petrópolis: Vozes.

LUMPKINS, Charles. **American Pogrom: The East St. Louis Race Riot and Black Politics**. 1. ed. Ohio: Ohio University Press, 2008.

MANN, Susan Archer; HUFFMAN, Douglas. **The Decentering of Second Wave Feminism and the Rise of the Third Wave**. Science & Society, v. 69, n. 1, p. 56-91, 2005.

MOANA. Direção: **Ron Clements e John Musker**. Produção: Osnat Shurer. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 2016. 1 DVD.

MULAN. Direção: **Tony Bancroft, Barry Cook**. Produção: Pam Coats. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 1998. 1 DVD.

MUNRO, Ealasaid. Feminism: A Fourth Wave? Political Insighy, v. 4, n. 2, p. 22-25, 2013. NOWAKOWSKI, Kelsey. Mais belas ou mais capazes? **National Geographic**, ano 17, vol. 202, p. 18, jan. 2017.

PAIVA, Maria Beatriz Facciolla. **Os contos de fadas:** suas origens histórico-culturais e implicações psicopedagógicas para crianças em idade pré-escolar. 121 f. Dissertação Mestrado em Psicologia da Educação, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1990.

POCAHONTAS. Direção: **Mike Gabriel e Eric Goldberg**. Produção: James Pentecost. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 1995. 1 DVD.

VALENTE. Direção: **Mark Andrews e Brenda Chapman**. Produção: Katherine Sarafian. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 2012. 1 DVD.

ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. Bruxas: figuras de poder. **Revista Estudos Feministas**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 331, 2005.

um meio de autorregulação, no qual o sujeito sai de um contexto por achá-lo tedioso ou nocivo, sendo essa fuga movida pela necessidade de encontrar um local suportável. Essa fuga se mostra tão tentadora, aparentemente até mais fácil, devido ao contexto que os jogos podem oferecer. Um jogo pode proporcionar uma grande interação com outras pessoas ou até mesmo aumentar a interação social, o que, em muitos casos, possibilita a autorregulação (Lima, 2022).

Sendo assim, os jogos podem ser utilizados de modo saudável, como um meio de expressão de sentimentos, angústias, mal-estar e até mesmo emoções das quais o sujeito não consegue dar um nome, já que os jogos possibilitam meios para o sujeito se expressar (Lima, 2022).

A utilização dos jogos desse modo ocorre principalmente entre adolescentes, que em muitos casos não conseguem encontrar um meio de expressão livre. Lima (2022) destaca os jogos como uma possibilidade de meio no qual o sujeito pode realizar o ajustamento criativo.

[...] Observa-se aqui o contato saudável com o jogo, quando ele é uma escolha consciente, mas que ele também aparece como uma possibilidade de não fazer contato com algo. Desse modo, ao fazer uso do jogo, não como um recurso criativo, mas como a única alternativa para lidar com os conflitos, tem-se a indicação de um ajustamento neurótico, onde o indivíduo não entra em contato com as oposições do ambiente, isolando-se em uma única atividade e, conseqüentemente, não conseguindo mais alterar sua forma de manejar o meio a fim de atender suas necessidades[...]. (Lima, 2022, p. 18-19).

Ao escolher um jogo, o sujeito optará por aquele com o qual se sente mais confortável para jogar, que lhe seja familiar ou que, por algum motivo, lhe proporcione prazer naquele momento. Por isso, assim como o brincar, o jogo deve ser escolhido de modo livre.

Mesmo que os jogos já estejam naturalizados no cotidiano das pessoas, ainda persiste uma visão negativa sobre o assunto. A principal crítica concentra-se na ideia de que os jogos são prejudiciais para o desenvolvimento infantil e que podem causar vícios. Como Lima (2022) destaca:

Ademais, os jogos digitais são vistos de forma negativa, por estarem associados a supostas influências prejudiciais no comportamento de crianças e adolescentes, sendo causadores de comportamentos violentos e gerando dependência. (Lima, 2022, p. 8).

Tais visões muitas vezes partem de estereótipos já naturalizados, que associam os jogos a algo negativo. Os jogos são frequentemente vistos como causadores de vícios, dependência e incitadores de comportamentos violentos nos jogadores.

Lima (2022), por exemplo, destaca que os jogos estão sendo considerados como "Condições para Estudos Posteriores" no DSM-5 (Manual Diagnóstico e Estatístico dos Transtornos Mentais), como potenciais causadores de vícios e dependências. Os jogos são colocados como análogos aos sintomas de transtorno por uso de substâncias, podendo até mesmo trazer danos ao sujeito. Embora tais estudos sejam necessários, já que, assim como a sociedade, os jogos também podem ser uma fonte de estresse, muitos deles parecem ignorar vários fatores e possibilidades que os jogos trazem.

Tal visão negativa, por sua vez, ignora aspectos como a classificação indicativa¹ dos jogos, que está ali para orientar o consumo de obras audiovisuais, mas muitas vezes é desconsiderada. Sendo assim, é também responsabilidade dos pais ou responsáveis monitorar os tipos de jogos aos quais crianças e adolescentes têm acesso.

Além da classificação indicativa, é importante que os pais fiquem atentos a elementos como o tempo de tela, se os jogos não ferem algum valor da família e se as relações estabelecidas dentro do jogo são saudáveis (Lima, 2022). Ao considerar todos esses fatores, é possível oferecer um contexto saudável ao sujeito quando está jogando. Isso se torna importante tanto para os pais e responsáveis quanto para o terapeuta que queira utilizar os jogos.

Essa constante demonização dos jogos, por sua vez, ignora o potencial que eles têm para serem utilizados no desenvolvimento de um sujeito. Gaixa *et al.* (2019) destacam a utilização dos jogos com esse intuito: "O jogo é considerado um instrumento de comunicação e aprendizagem, que possibilita a quem joga construir uma relação consigo mesmo, com os outros, com o ambiente e com o mundo" (p. 287).

O jogo também pode ser utilizado como um meio de comunicação não verbal, onde a criança o utiliza para se expressar, além de proporcionar um meio de aprendizagem. É importante destacar que tanto a pedagogia quanto a psicologia e a enfermagem já utilizam o jogo em suas práticas, especialmente com crianças (Gaixa *et al.*, 2019).

Além disso, não se deve ignorar que os jogos podem ser usados como um meio de expressão, autorregulação e ajustamento criativo diante de um contexto no qual isso não é possível ou permitido. O jogo oferece um espaço onde o sujeito pode "ser" o que normalmente não é permitido. Lima (2022) destaca isso na seguinte passagem:

¹ As classificações etárias servem como uma orientação para familiares ou responsáveis, utilizando a idade como parâmetro para determinar quais obras uma criança ou adolescente pode ou não consumir. A decisão final sobre o consumo de uma obra cabe à família ou aos responsáveis. Essas classificações são aplicadas a livros, filmes, séries, jogos, jogos eletrônicos e jogos de interpretação de papéis, conhecidos como RPGs.

“Ademais, o jogo também desponta como um lugar de vivências, através do qual se pode ‘ser’ o que no ambiente familiar não é permitido, algo que remete à construção da identidade na adolescência” (2022, p. 17).

Ao mesmo tempo, deve-se destacar que os jogos podem ser utilizados como um meio de ajustamento disfuncional. Principalmente quando o sujeito usa os jogos como uma fuga não retornável ou nega o campo do qual faz parte, utilizando o jogo como um meio de isolamento. Lima (2022) argumenta sobre esse assunto da seguinte forma:

Observa-se aqui o contato saudável com o jogo, quando ele é uma escolha consciente, mas que ele também aparece como uma possibilidade de não fazer contato com algo. Desse modo, ao fazer uso do jogo, não como um recurso criativo, mas como a única alternativa para lidar com os conflitos, tem-se a indicação de um ajustamento neurótico, onde o indivíduo não entra em contato com as oposições do ambiente, isolando-se em uma única atividade e, conseqüentemente, não conseguindo mais alterar sua forma de manejar o meio a fim de atender suas necessidades. (Lima, 2022, p. 19).

Sendo assim, o jogo pode assumir uma posição ambígua. Ao mesmo tempo em que possibilita mudanças, também pode cristalizar o sujeito e impedir que ele se autorregule de um modo saudável. Talvez seja por essa dualidade que seja tão “fácil” afirmar que os jogos são algo ruim. Sobre essa delicada perspectiva, com foco nos jogos digitais, Lima (2022) comenta o seguinte: “Sobre o uso de jogos digitais, já vimos que não podem ser analisados como uma atividade isolada do contexto social, histórico e relacional do adolescente, podendo ter uma conotação positiva ou negativa a depender da perspectiva.” (Lima, 2022, p. 26).

Quanto mais se aprofunda o debate sobre os jogos, mais possibilidades e assuntos surgem. Pois, além de toda a complexidade até aqui discutida, os jogos ainda podem ser uma peça ou base fundamental para a construção da subjetividade de um indivíduo. Um jogo pode ser utilizado como um meio no qual o sujeito constrói sua identidade, caráter e interação com o mundo, desenvolvendo essas características no universo do jogo e posteriormente levando-as para fora dele. Ao discutir esse assunto, Lima (2022) argumenta o seguinte: “Finalmente, é necessário aqui refletir sobre o papel do jogo digital em todo esse contexto da construção de identidade, pois é seu caráter interativo que contribui para a constituição da subjetividade dos sujeitos que jogam” (p. 22).

Toda essa construção e desenvolvimento ocorre porque os jogos possibilitam um mundo de possibilidades que, em muitos casos, não estão ao alcance da maioria dos sujeitos em seu cotidiano. No caso de adolescentes, isso se torna ainda mais evidente.

O caráter interativo do jogo digital contribui para a construção da identidade do adolescente, uma vez que, ao jogar, ele atua, escolhe e decide uma forma de ser diferente daquela que era exercida na infância, onde a família tinha um papel mais ativo do que a criança. No jogo, o adolescente experimenta novos papéis, que nem sempre são permitidos pela família. (Lima, 2022, p. 29,)

As possibilidades que um jogo proporciona inicialmente parecem estar limitadas à sua categoria e modo de desenvolvimento. No entanto, ao chegar ao público final, seu uso pode ser muito maior, em muitos casos, nem sendo esperado pelos criadores. Sendo assim, cabe tanto aos jogadores descobrirem o que o jogo pode oferecer, quanto aos profissionais, não apenas da psicologia, perceberem o que um jogo, por mais simples que seja, pode vir a oferecer se for utilizado com um intuito específico.

A definição e as possibilidades dos jogos são muito amplas, pois já na sua essência de programação e elaboração do produto disponibiliza uma vasta gama de possibilidades. Mesmo assim, Huizinga (2000) continua sendo um autor que elabora e define de maneira clara o que seria o jogo, embora essa definição ainda esteja sujeita a constantes alterações. O autor traz uma definição final e clara do que seria o jogo com a seguinte passagem:

Numa tentativa de resumir as características formais do jogo, poderíamos considerá-lo uma atividade livre, conscientemente tomada como "não-séria" e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras. Promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes (Huizinga, 2000, p. 13-14).

Por fim, este trabalho partiu de uma revisão bibliográfica exploratória. A escolha foi feita mediante a escassez de materiais específicos da GT sobre os temas: jogos e brincar. Desse modo, esse estudo não busca uma conclusão ou finalização sobre o tema debatido, mas sim explicitar como os jogos, o brincar e o lúdico são utilizados no ambiente clínico pela GT a partir de vídeos, livros e artigos científicos.

Para pesquisa bibliográfica foram utilizados os sites SciELO, LILACS, Pepsic, BVS, INDEXPSI e CAPES. Sendo utilizado como descritores para a pesquisa: *Gestalt-Terapia e jogos*, *Gestalt e jogos*, *Gestalt e games*, *Gestalt e a clínica*, *Gestalt e brincar*, *brincar e Gestalt-terapia*, *Historia da Gestalt-Terapia*, *Clínica psicológica e jogos*, *jogos e terapia*, e *jogos e recursos terapêuticos*. Não sendo utilizado recorte temporal, devido a escassez de matérias sobre o tema pesquisado.

O QUE É O BRINCAR?

É importante destacar que neste capítulo será abordado o brincar com um foco maior no público infantil, mas muitas das ideias e conceitos discutidos aqui também podem ser válidos para outras faixas etárias.

Tal como os jogos, o brincar também está diretamente ligado à história e à cultura do povo no qual está inserido. Portanto, ao falar sobre o brincar, é importante olhar para a história humana, pois em cada momento da história, o brincar foi compreendido de maneira única (Rodrigues e Nunes, 2010). Ao mesmo tempo, esse olhar atento sobre o brincar também deve buscar compreender quando esse brincar atual é um reflexo do contexto presente em que as crianças estão inseridas, levando em consideração também os adolescentes, adultos e idosos.

O brincar é algo que acompanha o ser humano desde os primórdios, antes mesmo da formação das primeiras sociedades. Desse modo, a noção do que seria brincar foi sendo modificada na mesma medida em que o ser humano foi se alterando ao longo de cada geração (Gaixa *et al.*, 2019).

O brincar, por sua vez, também é um meio pelo qual a criança se prepara para o futuro. Ao brincar de casinha, polícia e ladrão, ou qualquer outra brincadeira que simula o "ser um adulto", a criança está aprendendo e se desenvolvendo (Gaixa *et al.*, 2019).

Além disso, é importante reconhecer a importância e a diversidade que o brincar pode oferecer, pois seu uso não se limita apenas ao entretenimento das crianças.

A brincadeira não é apenas uma atividade autogratiificante e prazerosa, ela é também uma forma de pensar e simbolizar. Brincar de boneca ou de super-herói não é apenas uma preparação modificada para nossos papéis sociais vindouros, também ajuda a dar forma aos nossos ideais e desejos, a reconhecer as "regras" do jogo social no qual estamos imersos e, portanto, abrir soluções inusitadas para problemas mal formulados. (Christian e Thebas, 2019, p. 40).

Ao analisar o brincar na atualidade, é crucial estar atento para compreender quando esse brincar é um reflexo da sociedade na qual está inserido. O brincar de uma criança, adolescente ou até mesmo de um adulto é uma projeção do contexto no qual esse sujeito está imerso. Uma forma evidente dessa constante mudança do brincar ocorre por meio das tecnologias, especialmente as telas, como destacado por Nunes (2010).

A sociedade moderna vive em um período de grandes mudanças. Nos últimos anos, percebe-se o avanço tecnológico, conectando as pessoas ao mundo rapidamente, além das transformações nas relações e nas suas configurações. Todo esse movimento se reflete na criança e em seu brincar, modificando suas relações com o mundo e consigo mesma. (Rodrigues e Nunes, 2010, p. 189)

Assim, a crescente exposição às telas é uma consequência da atualidade. No entanto, esse comportamento muitas vezes é uma imitação ou reprodução por parte das crianças dos hábitos dos adultos. O uso frequente de dispositivos eletrônicos foi normalizado na sociedade contemporânea, seja como ferramenta de trabalho ou meio de lazer.

Alguns autores destacam como a noção de brincar foi sendo alterada ao longo da história. É possível notar que o brincar foi se modificando, assim como a sociedade, sendo compreendido como uma expressão cultural de um povo. Rodrigues e Nunes (2010) enfatizam essas mudanças, atribuindo principalmente ao contexto histórico, com a seguinte passagem:

Atualmente, verificam-se alterações sociais e econômicas e na concepção de ser criança, alterando o conceito de brincar e os brinquedos. Para compreender a complexidade do brincar contemporâneo, é necessário um olhar penetrante no passado, procurando observar as importantes características do brincar e da criança em cada contexto histórico. (Rodrigues e Nunes, 2010, p. 190).

Hoje, o brincar continua sendo algo destinado às crianças, ao mesmo tempo em que é um reflexo da nossa sociedade. Um desses reflexos se encontra na agitação das crianças e na prevalência de brincadeiras ou jogos com o intuito de relaxar e acalmar, sendo os jogos de celular mais destacados nesse aspecto. Esse relaxamento e/ou acalmar, por meio do jogo ou brincadeira, pode ser compreendido como um meio de autorregulação, tornando-se cada vez mais comum em uma sociedade onde o sujeito é constantemente bombardeado por informações.

Mesmo diante dessa agitação constante do tempo moderno, não se pode ignorar o potencial do brincar para uma criança. Quando uma criança está brincando, ela está se esforçando, assim como se esforça para aprender coisas básicas como falar e andar. Durante o brincar, a criança está completamente imersa na atividade, pois é por meio do brincar que ela se desenvolve e aprende (Figueiredo, 2004).

Nesse ato de brincar, ela está genuinamente interagindo com o mundo e utilizando o que tem à disposição, que pode variar de um brinquedo de marca a uma bola feita de papel e fita ou gravetos e barro. Durante o brincar, a criança libera seu potencial criativo, permitindo um ajustamento criativo de forma mais espontânea, de acordo com o momento. No brincar, a criança está sendo plenamente ela mesma. Como afirma Figueiredo (2004): “Portanto, com as brincadeiras a criança entra em contato com o mundo, dá asas à sua imaginação, isso é, pode ser o que bem deseja, ser rei, ser bedel, ser juiz, ser feliz...” (p. 1).

Nesse brincar espontâneo, a criança se expressa de forma livre. Portanto, o brincar possibilita reconfigurações e ajustamentos que em outros contextos não seriam possíveis. Rodrigues e Nunes (2010) abordam esse momento da seguinte maneira: “Por meio do brincar, pode-se promover na criança as reconfigurações necessárias ao bem-estar e ao resgate de um funcionamento saudável na sua interação com o meio” (2010, p. 189-190).

Nessa plenitude do brincar, é o momento em que o psicoterapeuta, independente da abordagem, se junta à brincadeira da criança. Ao brincar com a criança, o psicoterapeuta entra em seu mundo, sendo esse o momento em que a atuação e intervenção do psicoterapeuta podem ocorrer. No ato de brincar, a criança já está naturalmente aberta a novas percepções e questionamentos.

No entanto, durante essa intervenção, é essencial considerar o significado do brincar para a criança e como ela lida com isso. Quando uma criança está brincando, está se dedicando completamente ao momento, mesmo que para outras pessoas, em muitos casos, adultos, o brincar possa não ter tanto sentido assim.

A brincadeira para a criança não representa o mesmo que o jogo e o divertimento para o adulto, recreação, ocupação do tempo livre, afastamento da realidade. Brincar não é ficar sem fazer nada, como pensam alguns adultos, é necessário estar atento a esse caráter sério do ato de brincar, pois, esse é o seu trabalho, atividade através da qual ela desenvolve potencialidades, descobre papéis sociais, limites, experimenta novas habilidades, forma um novo conceito de si mesma, aprende a viver e avança para novas etapas de domínio do mundo que a cerca. (Figueiredo, 2004, p. 2).

Quando está brincando, a criança se expressa da maneira mais genuína possível. Com isso, ela possibilita um ajustamento criativo de forma espontânea, baseado nas necessidades que a criança tem naquele momento. Sobre esse assunto, Rodrigues e Nunes (2010) afirmam: “Por meio do brincar, pode-se promover na criança as reconfigurações necessárias ao bem-estar e ao resgate de um funcionamento saudável na sua interação com o meio.” (p. 189-190).

Desta forma, é fundamental sempre buscar compreender o brincar como o modo mais genuíno de ajustamento criativo e interação com o meio que uma criança disponibiliza. Por meio do brincar, a criança se expressa, uma capacidade que parece ser menos requisitada ou deixada de lado à medida que o sujeito envelhece.

Dessa forma, nenhuma criança brinca só para passar o tempo, sua escolha é motivada por processos íntimos, desejos, problemas, ansiedades. O que está acontecendo com a mente da criança determina sua atividade lúdica; brincar é sua linguagem secreta, que se deve respeitar mesmo se não a entende, então faz-se necessário que o professor/educador fique atento, para oferecer possibilidades e situações de jogos/brincadeiras (Figueiredo, 2004, p. 4).

Mas durante esse processo de interação com a criança, também é importante estar atento à forma como ela lida e compreende esse momento. Como Figueiredo (2004) afirma, o brincar para a criança é algo muito sério.

Portanto, brincar é o trabalho da criança, um ato muito sério, e por meio de suas conquistas no jogo, ela afirma seu ser, proclama seu poder e sua autonomia, explora o mundo, faz pequenos ensaios, compreende e assimila gradativamente suas regras e padrões, absorve esse mundo em doses pequenas e toleráveis (Figueiredo, 2004, p. 4).

Mas tal momento também deve ser respeitado, pois se o brincar perde o sentido para a criança, ou para quem está brincando com ela, isso por sua vez esgota todas as suas possibilidades de mudanças, restando somente um brincar por brincar que, em muitos casos, é forçado. O brincar tem um potencial incrível em si, mas esse potencial está diretamente ligado à liberdade que ele proporciona. Mesmo que o brincar possa ser direcionado, este ainda deve ser livre para que assim ainda haja possibilidades. Sem esperar que todos os seus resultados sejam algo previsível, pois o brincar naturalmente é algo cheio de possibilidades (Gaixa *et al*, 2019, p. 287). Afinal de contas, o que tem mais possibilidade de *devir*, se não o brincar? Brincar, esse que mesmo que seja mais comum na infância, ainda continua tendo um grande potencial durante todo o processo de tornar-se adulto.

Nesse potencial do brincar é que o gestalt-terapeuta vai atuar, pois mesmo que a criança não se expresse de modo verbal, ela ainda pode utilizar o brincar com esse intuito. O brincar vem a ser um facilitador do processo terapêutico, no qual o terapeuta utiliza o brincar como meio para a criança elaborar algo; nesse processo, a criança pode tomar consciência sobre um tema que antes não conseguia elaborar. Desse modo, o brincar é utilizado pelo gestalt-terapeuta como um meio, ou até mesmo ferramenta, para a sua atuação.

Quando se pensa na reflexão do brincar e na abordagem gestáltica é importante analisar a relação entre esses dois eixos, embasadas no desenvolvimento da criança, pensando o brincar como um meio terapêutico que facilita a expressão da criança, sendo esse o substituto da linguagem da mesma. (Lima e Lima, 2015, p. 47)

Ao brincar com a criança, o psicoterapeuta deve estar completamente atento à criança, deixando de lado qualquer tipo de preconceito ou achismo. Ao fazer isso, o terapeuta consegue simplesmente brincar com a criança, entrando assim em seu mundo e compreendendo-a da maneira mais plena possível. Como afirmam Lima e Lima (2015), é neste permitir ser criança que o desenvolvimento saudável dela pode ocorrer.

Permitir que a criança seja criança, esvaziar-se de julgamentos, preconceitos e simplesmente brincar com ela. Deste modo, a criança expressa seu mundo, vai tomando consciência de si e buscando meios que possibilitem um desenvolvimento saudável da sua totalidade. (Lima e Lima, 2015. p. 49)

Sendo assim, o brincar pode ser compreendido como um facilitador do processo terapêutico, no qual a criança utiliza o brincar como meio de expressão, enquanto o terapeuta analisa e orienta essa atividade, sempre buscando preservar a liberdade e autonomia da criança. Dessa forma, o terapeuta pode adentrar no mundo da criança e realizar seu trabalho. Lima e Lima (2015) abordam esse tema da seguinte maneira:

Pode-se concluir, portanto, que o brincar é o meio facilitador da expressão da criança, uma forma de estabelecer contato facilitando o diálogo, sendo este um processo que exige cuidado e respeito. Ingressar no mundo da criança, ir ao seu encontro, deixar que ela traga para o espaço terapêutico suas necessidades é antes de tudo ser criança com a criança que está à sua frente. (Lima e Lima, 2015. p. 49)

O brincar também é de grande importância, pois é nesse momento que a criança expressa ou demonstra coisas que em outros momentos não consegue verbalizar ou até mesmo compreender como nomear determinada situação ou emoção. Por esse motivo, o gestalt-terapeuta deve estar atento quando a criança está brincando, pois é nesse momento que ela externaliza questões que estavam guardadas em uma parte muito profunda de si, seja por medo ou por não conseguir elaborar esse sentimento (Rodrigues e Nunes, 2010).

Sendo assim, quando uma criança brinca, ela está constantemente colocando em prática, de modo espontâneo, conceitos da Terapia Gestalt, como ajustamento criativo, autorregulação e tomada de consciência. Desse modo, o gestalt-terapeuta atua como um facilitador e orientador para que tal processo ocorra de maneira saudável e produtiva para a criança. Em todo esse processo, também é importante destacar a relevância do vínculo terapêutico que se desenvolve quando o psicoterapeuta trabalha com a criança, pois sem esse vínculo, todo o processo não seria possível e não teria significado para a criança.

O USO DO BRINCAR E DOS JOGOS NA CLÍNICA GESTÁLTICA

Brincar com a criança é estar com ela no seu mundo. E é nesse mundo que ela se comunica e expressa suas emoções. De maneira existencial e fenomenológica, esse 'estar com a criança' exige do terapeuta esvaziar-se do seu ser e dos seus julgamentos (Lima e Lima, 2015, p. 48).

Como foi contextualizado anteriormente, tanto o brincar como os jogos estão presentes no contexto humano antes mesmo da formação das primeiras sociedades humanas (Huizinga, 2000) (Rodrigues e Nunes, 2010) (Gaixa *et al*, 2019) (Lima, 2022). Sendo assim, o brincar e o jogar podem ser compreendidos como parte de uma expressão cultural de um povo, que foi se modificando junto com a comunidade na qual está inserido.

Portanto, ao utilizar um brinquedo ou jogo no setting terapêutico, deve-se sempre considerar o contexto no qual o sujeito, normalmente uma criança, está inserido. Pois será esse contexto sociocultural e os significados ali presentes que determinarão o que é brincar para esse sujeito e como ele entende esse participar da brincadeira. Sendo assim, a atuação do Gestalt-terapeuta não deve ocorrer de um modo universal para todos os casos (Rodrigues e Nunes, 2010).

A utilização do brincar e dos jogos no contexto do *setting terapêutico* já é algo consolidado na psicologia, isso se deve principalmente a psicanalistas como Donald Winnicott, por exemplo. No entanto, como destacaram Gaixa *et al* (2019), Lima (2022), Lima e Lima (2015), e Rodrigues e Nunes (2010), a GT ainda dispõe de poucas produções acadêmicas sobre o assunto, mas as que foram elaboradas já possibilitam a prática do Gestalt-terapeuta usando o brincar e os jogos como ferramenta.

Ao utilizar o brincar e os jogos no contexto terapêutico, em muitos casos os psicoterapeutas veem esses como se fossem somente ferramentas ou recursos para a sua atuação, nos quais podem ser inseridos os conceitos e métodos da abordagem. No entanto, esse comportamento tira a essência do que é brincar para a criança, talvez até mesmo para o profissional, pois o brincar na sua essência é algo espontâneo e livre do qual a criança vai utilizar tanto como um meio de lazer como de expressão. Desse modo, Lima e Lima (2015) argumentam que ao estar com uma criança deve-se esvaziar-se dos seus julgamentos, preconceitos ou crenças pré-estabelecidas sobre o brincar, pois será desse modo que o psicoterapeuta poderá entrar no mundo da criança e lidar com as emoções dela.

Quando se está utilizando o brincar ou o jogo no contexto terapeuta, deve-se sempre pontuar que esse é um meio de comunicação da criança, no qual ela pode se expressar sem a necessidade de palavras.

Quando se pensa na reflexão do brincar e a abordagem gestáltica é importante analisar a relação entre esses dois eixos, embasadas no desenvolvimento da criança, pensando o brincar como um meio terapêutico que facilita a expressão da criança, sendo esse o substituto da linguagem da mesma. (Lima e Lima, 2015, p. 47).

Tal expressão, por sua vez, só pode ocorrer de modo pleno quando a criança escolhe de modo espontâneo qual é o recurso que ela vai utilizar. Pois ao limitar o brincar, esperando sempre os mesmos resultados ou escolhendo qual jogo ou brincadeira serão utilizados, este perde o sentido e o potencial para a criança (Figueiredo, 2004) (Gaixa *et al*, 2019). O brincar deve ser livre, pois é nessa liberdade que está o potencial desse ato.

O brincar e o jogo também podem ser utilizados pela criança como um meio não verbal para que ela se comunique, sendo que esta comunicação pode ocorrer tanto da criança com o meio em que está inserida quanto consigo mesma. Por esse motivo, o brincar da criança está carregado de tanto potencial e os psicólogos, ou até mesmo outros profissionais que lidam com crianças, devem ficar atentos ao brincar da criança (Gaixa *et al*, 2019).

A possibilidade de utilizar os jogos como meio de fala ou expressão da criança também pode ocorrer em outros contextos além do setting terapêutico. Gaixa *et al* (2019) destacam a utilização dos jogos e do brincar no contexto hospitalar, tendo como principal intuito possibilitar uma recuperação mais rápida e com menos sofrimento. Elaborando dessa forma quais jogos ou brinquedos podem ser utilizados e quais são as vantagens da presença desses recursos no contexto hospitalar para as crianças.

O jogo, no contexto do atendimento hospitalar, pode ser utilizado e tem sua importância diante da melhoria da qualidade tanto do atendimento psicoterapêutico, quando uma intervenção é necessária, como na melhora e adaptação das vivências que as condições da hospitalização exigem (Gaixa *et al*, 2019, p. 294).

Por meio do brincar, a criança revela quem ela é, e é nessa expressão que o Gestalt-terapeuta pode atuar (Lima e Lima, 2015). É nesse brincar que o vínculo terapêutico entre a criança e o profissional é consolidado; sendo o lúdico, presente no ato de brincar, o que potencializa esse momento. Desse modo, brincar junto com a criança faz parte do ambiente clínico, pois é nesse brincar que a intervenção terapêutica pode acontecer.

Além disso, brincar ou jogar com a criança também é estar completamente presente com ela. Dessa forma, o brincar ou o jogo permitem que o lúdico ocorra e que a criança se expresse de modo livre e leve, já que está brincando (Lima e Lima, 2015).

Assim, o brincar ou o jogar estão sendo utilizados no setting terapêutico como facilitadores do processo, pois o expressar e se comunicar de uma criança, em muitos

casos, somente é viável por meio do brincar. Por outro lado, o constante respeito que o terapeuta tem com seu cliente, nesse caso a criança, possibilita que todos os meios de expressão dela sejam validados, como Lima e Lima (2015) afirmam:

Pode-se concluir, portanto, que o brincar é o meio facilitador da expressão da criança, uma forma de estabelecer contato facilitando o diálogo, sendo este um processo que exige cuidado e respeito. Ingressar no mundo da criança, ir ao seu encontro, deixar que ela traga para o espaço terapêutico suas necessidades é antes de tudo ser criança com a criança que está à sua frente. (Lima e Lima, 2015, p. 49).

Como destacado por Lima e Lima (2015), ao estar com uma criança, o terapeuta também deve lembrar que já foi criança. É com esse entendimento que o profissional pode considerar e verdadeiramente se permitir sentir e ponderar o que a criança demonstra através da brincadeira.

Uma parte fundamental de estar com a criança durante o brincar, no processo terapêutico, é permitir que ela seja ela mesma da forma mais livre possível. Dessa maneira, possibilita-se que a criança alcance potencialidades que em outros contextos ou momentos não pode alcançar.

[...] entendendo o brincar como um processo terapêutico que facilita a expressão da criança, um processo que permite à criança um desenvolvimento saudável, baseado na relação não diretiva, possibilitando que ela seja ela mesma, sendo esta a sua forma de ser e estar no mundo (Lima e Lima, 2015, p. 50).

A brincadeira ou o jogo são simbólicos, livres, não estruturados e têm fim em si mesmos, pois tratam-se de um divertimento em si mesmos (Huizinga, 2000). Mesmo sob uma ótica psicológica, não devemos ignorar que aqueles que melhor podem elaborar e falar sobre o brincar e a criança são aqueles que ainda brincam. Dessa forma, o melhor modo de falar sobre o brincar é justamente brincando ou jogando, seja sozinho ou acompanhado.

Ao longo da elaboração deste trabalho, não foi possível encontrar obras acadêmicas que tratam sobre a utilização do brincar ou jogos com o público adulto no contexto clínico psicológico. Somente uma obra aborda esse tema, e mesmo assim relata sobre a escassez, ou praticamente inexistência, de estudos sobre o assunto. A obra em questão é de Mendonça (2013), sendo uma dissertação de pós-graduação de mestrado em psicologia. A autora discorre o seguinte sobre essa escassez:

Só crianças brincam? Parece que sim, partindo-se do conjunto de produções acadêmicas investigadas na presente pesquisa. O adulto surge apenas como

elemento que precisa valorizar essa atividade na experiência infantil. Ou seja, o adulto tem que compreender e participar do brincar da criança para favorecer seu desenvolvimento, como se não houvesse experiência para o adulto que “brinca”. Assim, o brincar parece continuar associado a algo que não remete a seriedade, como em outros tempos. Isto é, atividade inversamente proporcional às características e ‘necessidades’ dos adultos, que teriam que ser sérios e responsáveis. (2013, p. 103).

Diante da fala de Mendonça (2013) fica uma sensação de que brincar é o jogo é algo somente para as crianças, no máximo para os adolescentes. Mas quando compreendemos que esses podem ser meio de expressão, por qual motivo deveria ser limitados somente ao público infanto juvenil? Será que não podem ser utilizados em um contexto familiar, de expressão ou até mesmo no processo psicoterapêutico? Para consolidação de tais afirmações mostram-se ser necessário mais estudos sobre essa temática.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O brincar e o jogar muitas vezes são tratados como se fossem sinônimos, mas ao longo deste trabalho foi possível notar que não é bem assim. O brincar trata-se de algo espontâneo da criança, que não necessita de grandes recursos ou materiais para ser utilizado na clínica. Já o jogar é um recurso levado até a criança, onde, mesmo que ela tenha liberdade na escolha do jogo que vai utilizar, ainda ocorre uma escolha direta ou indireta do terapeuta nesse processo.

Tanto o brincar quanto o jogar são dependentes da espontaneidade, ou seja, não podem ser utilizados em um contexto psicoterapêutico de modo forçado. Pois, quando se força o brincar ou o jogar, esses perdem o seu potencial de expressão, o que esgota a ludicidade existente neles. Sendo assim, o ato de brincar ou jogar deve ser algo livre.

Durante a elaboração deste trabalho, também foi possível notar que tanto o brincar quanto o jogar são meios de expressão cultural dos povos aos quais estão inseridos. Cada povo desenvolve suas noções sobre o brincar e os jogos, assim como seus modos de brincar e jogar. Nessa mesma linha de raciocínio, também foi perceptível que o brincar e os jogos se desenvolvem e se alteram na mesma medida ao longo da história de um povo.

Além disso, foi perceptível que o ato de brincar ou jogar não necessita de brinquedos, ou jogos extremamente elaborados. Coisas simples como uma bola de papel com fita, lápis de cor, tinta, berro e graveto, ou simplesmente andar de bicicleta, possibilitam, por si só, uma interação no setting terapêutico que pode ser utilizada como

meio de se aproximar da criança, permitindo um contato que, dessa forma, possibilita a atuação do psicoterapeuta.

Tanto o brincar quanto o jogo são meios de expressão que ocorrem no aqui e agora. Por meio deles, é possível uma espontaneidade da criança que leva ao ajustamento criativo e à autorregulação. Ao utilizá-los como meio de psicoterapia, o profissional deve estar com a criança da forma mais presente possível, deixando de lado qualquer tipo de preconceito sobre o assunto, pois será no simples ato de estar brincando com a criança que o lúdico vai surgir, possibilitando, assim, a atuação do psicólogo.

Um dos maiores desafios para a elaboração deste trabalho foi a falta de obras acadêmicas, com foco na GT, que contextualizam e elaboram sobre tais assuntos. Mesmo sendo possível encontrar obras feitas por outras abordagens, principalmente a psicanálise, e até mesmo outras ciências, em especial a pedagogia, os textos com foco na GT mostraram-se escassos. Por esse motivo, optou-se por buscar textos que contextualizam sobre o assunto e indicações de Gestalt-terapeutas para a elaboração deste texto. Sendo assim, a escrita de mais textos sobre o brincar, os jogos e o lúdico mostra-se fundamental diante da escassez de textos com foco nessa abordagem.

A utilização dos brinquedos ou jogos no setting terapêutico com adultos, ou idosos também se mostrou uma incógnita. Pois não foram encontrados textos que explorem ou elaborem sobre tais assuntos, deixando uma sensação de que o brincar e o jogar são destinados somente ao público infantojuvenil, e que resta aos adultos somente observar, tentar entender e respeitar. A única obra que fala sobre o assunto, um texto de mestrado em psicologia escrito por Mendonça (2013), também indica essa mesma observação.

Sendo assim, torna-se necessário trabalhos futuros que explorem a utilização do brincar, jogar e, posteriormente, o lúdico com o público adulto e idoso. A elaboração deste trabalho buscava a possibilidade da utilização dos jogos e brinquedos com adultos, mas diante da pesquisa foi possível notar que serão necessárias pesquisas de campo sobre tais assuntos.

Também é necessária a produção de textos que falem sobre o lúdico sob a perspectiva da GT. Pois, mesmo que os Gestalt-terapeutas já estejam utilizando o lúdico em sua atuação, poucas obras argumentam e conceitualizam sobre tais temas. Sendo assim, nota-se uma necessidade de textos que elaboram o conceito de lúdico na GT, tanto por um viés conceitual quanto prático.

Ademais, desejamos boa sorte aos outros universitários e acadêmicos que desejam escrever sobre o brincar, os jogos e o lúdico sob a perspectiva da Gestalt-Terapia, desta vez sem abreviação, ou outra abordagem.

REFERÊNCIAS

- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais: DSM-5**. Tradução: Maria Inês Corrêa Nascimento et al.; revisão técnica: Aristides Volpato Cordioli et al. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2014.
- CHRISTIAN, Dunker; THEBAS, Cláudio. **O palhaço e o psicanalista**: como escutar os outros pode transformar vidas. 1. ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.
- FIGUEIREDO, Márcia Maria Almeida. Brincadeira é coisa séria. **Revista Online Unileste**, n. 1, jan./jun. 2004.
- GAIXA, Ana Claudia Merchan; *et al.* A utilização do jogo como recurso terapêutico no processo de hospitalização da criança. **Revista SBP**, v. 20, n. 1, São Paulo, p. 15-27, jan./jun. 2019.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- LIMA, Gerlena Correia; LIMA, Deyseane Maria Araújo. O brincar como meio facilitador da expressão da criança sob a perspectiva da Gestalt-terapia. *Revista IGT na Rede*, v. 12, n. 22, p. 28-52, 2015.
- LIMA, Simone Subi Loureiro. **Jogos Digitais na adolescência: um estudo sobre a percepção de jovens que jogam na perspectiva da Gestalt-Terapia**. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) - Centro Universitário Christus, Fortaleza, 2022.
- MENDONÇA, Zaira Rafaela Lyra. **Brincar é coisa de criança?** Um retrato da produção acadêmica brasileira sobre o brincar. 2013. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2013.
- RODRIGUES, Priscila; NUNES, Arlene Leite. Brincar: um olhar gestáltico. **Revista Abordagem Gestalt**, v. 16, n. 2, Goiânia, dez. 2010.

generalizada como psicose, a loucura marca em última instância aquilo que foge à norma.

A loucura acompanha a história da civilização, o louco como errante é uma figura que se repete ao longo dos séculos, a dimensão trágica e enigmática da loucura coloca-se como um ponto de interrogação para a sociedade, o que quer o louco? O louco ocupou o lugar do leproso com os leprosários tornando-se sanatórios, o louco já foi apontado como alguém possuído por espíritos malignos, como alguém privado da razão e como um sujeito incapaz de produzir dentro do sistema capitalista. De acordo com Lacan, a loucura é vivida no registro do sentido, ela não pode ser separada da questão da significação (1946/1998, p. 166), isto é, o louco produz um discurso enigmático, a questão da loucura não pode ser separada da questão da linguagem. A loucura ganha espaço na medicina como um objeto de estudo, a psiquiatria deve sua disciplina ao louco, a loucura transforma-se em psicose, esse termo foi utilizado pela primeira vez em 1845 pelo psiquiatra Ernst Von Feuchtersleben, significando doença mental, nome médico da loucura (Bercherie, 1988, *apud* Souza, 2023, p. 25).

O conceito de psicose na psicanálise foi formulado pela primeira vez por Freud, ele a concebeu inicialmente como uma modalidade de defesa, na psicose o sujeito defenderia-se de um fragmento da realidade, ocorreria uma retirada libidinal dos objetos do mundo, se há um recuo radical da libido ao nível do autoerotismo, ocorreria o advento da esquizofrenia, caso a retirada encontre o seu ponto final no narcisismo, ocasionaria na paranóia (Souza, 2023, p. 26).

Kraepelin propôs um novo sistema de classificação que organizou as nosografias anteriores na psiquiatria, ele postulou três grupos de psicoses: a paranóia, a demência precoce e a psicose maníaco-depressiva. Kraepelin acrescentou um termo intermediário nas psicoses: a parafrenia, ela nomeava um delírio crônico, estabelecido entre a demência precoce e a paranóia (Roudinesco; Plon, 1998, p. 572). Freud era a favor de uma divisão entre os conceitos de esquizofrenia e paranóia, já Lacan menciona raramente a esquizofrenia em seus trabalhos.

No ano de 1911 o livro de Eugen Bleuler sobre a esquizofrenia e o texto de Freud sobre o caso Schreber são publicados, Bleuler propõe o termo esquizofrenia para substituir a demência precoce. A demência precoce foi nomeada por Bénédict Morel, mas foi descrita e sistematizada por Kraepelin na quarta edição do *Compêndio de psiquiatria*, a esquizofrenia de Bleuler possui forte inspiração nos escritos freudianos, Bleuler buscou um sentido para os sintomas da esquizofrenia sob a ótica dos mecanismos da formação dos sonhos descritos por Freud, Bleuler recusou a demência

precoce de Kraepelin por não concordar que o destino da condição seja a demência, ele utiliza o termo esquizofrenia para representar a dissociação das funções psíquicas, característica essencial da esquizofrenia. Bleuler continuou atribuindo a etiologia da esquizofrenia a origem orgânica, mas os sintomas ele descreveu a partir da teoria freudiana, Bleuler publicou em 1907 um artigo chamado “Mecanismos freudianos na sintomatologia das psicoses”, a esquizofrenia de Bleuler é a produção de um discurso psicanalítico (Quinet, 2023, p. 81-83).

Lacan não atribui a psicose a um déficit ou dissociação, ele atribui a psicose a falta, uma falta do significante primordial. A forclusão do significante Nome-do-Pai atravessa todo o seu ensino sobre as psicoses, a forclusão é uma proposição de Lacan ao conceito de *Verwerfung* que Freud utiliza no caso do Homem dos Lobos (Freud, 1920/2010 p.107), a forclusão refere-se ao indivíduo como efeito de um significante que falta, trata-se da rejeição do significante primordial, o significante Nome-do-Pai (Lacan, 1956/2008, p.178). Em seu seminário sobre as psicoses, Lacan afirma:

Em todo o caso, é impossível desconhecer, na fenomenologia da psicose, a originalidade do significante como tal. O que há de tangível no fenômeno de tudo o que se desenrola na psicose é que se trata da abordagem pelo sujeito de um significante como tal, e da impossibilidade dessa abordagem. Não torno a voltar à noção da *Verwerfung* de que parti, e para a qual, tudo bem refletido, proponho que vocês adotem definitivamente esta tradução que creio ser a melhor - a forclusão. Segue-se um processo cuja primeira etapa chamamos um cataclisma imaginário, ou seja, que mais nada pode ser arrendado da relação mortal que é em si mesma a relação com o outro imaginário. Depois, desdobramento separado e investido por todo o aparelho significante - dissociação, espedaçamento, mobilização do significante enquanto fala palavra jaculatória, insignificante, ou demasiado significante, carregada de insignificância, decomposição do discurso interior, que marca toda a estrutura da psicose (1956/2008, p. 369-370).

Lacan em seu texto “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose” (1959/1998, p. 582), menciona sobre a forclusão: “(...) a saber, na forclusão do Nome-do-Pai no lugar do Outro e no fracasso da metáfora paterna, que apontamos a falha que confere à psicose sua condição essencial”. A conceitualização sobre o que há de essencial na psicose já havia sido mencionada em seu seminário sobre as psicoses (1956/2008, p. 312): “na experiência psicótica, o significante e o significado se apresentam sob uma forma completamente dividida. Pode-se crer que, numa psicose, tudo está ali no significante”. Compreende-se a partir destas indicações que uma das funções do significante Nome-do-Pai é a produção de um ponto de basta, ocasionando

no basteamento do imaginário (Soler, 2007, p. 205), o ponto de basta produz uma metáfora que possibilita uma significação para o sujeito:

A metáfora é um princípio de estabilização. Ela cria um ponto de parada no deslizamento do significado sob o significante. Foi esse efeito que Lacan chamou de “ponto de basta”. O ponto de basta é uma estabilização do significante e do significado sem a qual o deslizamento do significado deixa em suspenso, deixa na indeterminação, o “que quer dizer isso?” que podemos dirigir a toda cadeia de linguagem. A metáfora é justamente o que permite fixar, “reter” a significação (Soler, 2007, p. 196).

Na possibilidade de que ocorra o desencadeamento da psicose, o significante Nome-do-Pai na condição de foracluído, precisa ser invocado em oposição simbólica ao sujeito, a falta do Nome-do-Pai abre um furo no campo do significado, o significado se esvazia e há o início de uma cascata de remanejamento do significante, um desastre imaginário, um crepúsculo no significado, essa condição mantém-se até que o significante e o significado estabilizam-se pela via da metáfora delirante. De acordo com Lacan (1959/1998, p. 584), devemos procurar o início da psicose a partir da seguinte lógica: é preciso que Um-pai apareça no lugar que o sujeito não pôde chamá-lo antes, esse Um-pai situa-se na posição terceira na relação que tem por base o par imaginário a-a', remetendo ao estádio do espelho (1949/1998). Um-pai pode ser uma pessoa ou situação que se interpõe e se impõe ao sujeito, exigindo uma resposta que ele não possui, uma resposta no plano do significante, exigindo uma resposta que estilhaça a imagem que o psicótico construiu a partir da imitação do outro, uma sustentação imaginária que é frágil, um terceiro termo é inserido entre a dialética dual do sujeito pré-psicótico e o outro, causando a primeira crise psicótica (Souza, 2023, p. 60).

Só é possível realizar um diagnóstico estrutural no registro onde são articuladas as questões fundamentais para o sujeito, no registro simbólico o sujeito é atravessado por questões relacionadas a morte, sexo, procriação, paternidade. Devemos realizar o diagnóstico estrutural a partir dos três modos de negação do Édipo, estabelecendo formas de relação com a castração: o recalque (*Vendrängung*) na neurose, o desmentido (*Verleugnung*) na perversão e a foraclusão (*Verwerfung*) na psicose. As formas de negação da castração, articulam-se como formas de retorno da operação de negação da castração: o retorno do recalcado na neurose, o retorno do desmentido no fetichismo da perversão e o retorno do foracluído sob a forma de delírios e alucinações na psicose (Quinet, 2023, p. 23). Nomear a psicose como uma estrutura marca uma relação com o significante:

Penso que vocês já estão bastante orientados para compreender que a noção de estrutura já é por si própria uma manifestação do significante. O pouco que acabo de indicar-lhes sobre sua dinâmica, sobre o que ela implica, dirige vocês em direção à noção de significante. Interessar-se pela estrutura é não poder negligenciar o significante. Na análise estrutural, encontramos, como na análise da relação entre significante e significado, relações de grupos fundadas em conjuntos, abertos ou fechados, mas comportando essencialmente referências recíprocas. Na análise da relação entre significante e significado, aprendemos a insistir na sincronia e na diacronia, e isso se acha na análise estrutural. No fim de contas, ao olhá-las de perto, a noção de estrutura e a do significante aparecem inseparáveis (Lacan, 1956/2008, p. 215).

A psicose é uma estrutura marcada por uma relação com a certeza, uma certeza delirante, o saber no psicótico não conhece a dimensão dialética, a certeza constitui-se como elemento essencial para os fenômenos da alucinação e delírio, a certeza é o cerne da significação delirante, a certeza delirante é uma resposta que representa a morte da pergunta (Souza, 2023). Na ausência da articulação simbólica promovida pelo Nome-do-Pai, o sujeito encontra suporte pela via imaginária. A articulação simbólica atua como um nó que amarra o real, o simbólico e o imaginário, a ausência dessa articulação usurpa do sujeito a experiência da realidade psíquica, nesse momento, uma outra realidade instala-se, uma realidade promovida pela hipertrofia do imaginário, devido a ausência de amarras simbólicas (Souza, 2023, p. 66).

A LINGUAGEM NA PSICOSE

Há uma íntima relação entre a psicose e a linguagem, Lacan estabelece que distúrbios de linguagem são uma condição fundamental para estabelecer um diagnóstico da psicose (1956/2008, p. 112). Essa relação íntima entre psicose e linguagem é fruto da forclusão do Nome-do-Pai que ordena o registro simbólico e produz um basteamento das significações, a significação é o discurso humano na medida em que ele remete sempre a uma outra significação (Lacan, 1956/2008, p. 142).

Os distúrbios de linguagem são encontrados com abundância na esquizofrenia, aqui palavra confunde-se com coisa, a fronteira que separa a coisa da palavra está rompida, a queda da fronteira permite que palavras invadam o corpo. O distúrbio de linguagem mais característico desse processo de transformação da palavra em coisa é o neologismo, uma palavra que subverte o aspecto fundamental do significante e que cessa a questão da significação: uma significação sempre remete a uma outra significação, o neologismo é uma palavra fechada, marca um saber que não é compartilhado com Outro da linguagem. A psicose está relacionada com a questão da

significação do discurso, a falência da significação é produto da forclusão do Nome-do-Pai que não adveio no lugar do Outro, causando a ausência da metáfora paterna. Nessa condição, não há uma significação que possua consistência para ser capaz de conter o deslizamento entre o significante e o significado, há uma cascata de significações no discurso do sujeito, não há um ponto de basta que produza um ponto de parada no discurso, esse fenômeno é conhecido como um distúrbio da linguagem, a verborragia: um discurso ininterrupto, uma cascata de palavras, o indivíduo não sabe onde produzir o ponto de parada de seu discurso, dessa forma, ele segue como um sujeito errante pelo discurso.

Outro fenômeno comum na psicose relacionado ao campo da linguagem é a alucinação verbal, fenômeno onde palavras soltas e frases cortadas impõem-se ao indivíduo, a alucinação verbal marca uma decomposição da função da linguagem no âmbito da cadeia significante, um significante que foi rejeitado no simbólico reaparece no real. O real marca o impossível de ser simbolizado, o significante no real não está submetido a cadeia significante que é o lar da significação, ele não remete a um outro significante, perde-se a característica essencial dos significantes. Lacan estudou os fenômenos do neologismo e da alucinação verbal como fenômenos pertencentes a duas dimensões da linguagem: o código e a mensagem, o neologismo está situado como um fenômeno do código, onde o psicótico elabora um novo código, uma nova língua, como aconteceu com Schreber em sua língua fundamental. A alucinação verbal pode ser compreendida como um fenômeno da mensagem, especialmente nos casos de frases interrompidas. O neurótico, diferentemente do psicótico, recebe a sua própria mensagem pela via do Outro no registro simbólico, onde as formações do inconsciente atuam, o inconsciente no neurótico representa uma outra cena, onde desenrola-se uma relação com uma mensagem velada pelo recalçamento, o sujeito neurótico recebe a sua própria mensagem pela via das formações do inconsciente, o inconsciente é o discurso do Outro. Já o psicótico recebe a sua mensagem diretamente do outro, a linguagem fala sozinha, impõe-se com violência, trata-se de uma fala estrangeira. É o retorno da outra cena do sujeito no lugar do outro, a outra cena é o inconsciente, nesse retorno o outro pode tornar-se o grande Outro que na paranóia adquire o estado de um Outro perseguidor e que na esquizofrenia o sujeito se retrai perante a esse Outro da injúria alucinatória manifestado pelas alucinações verbais, há um fenômeno de mensagem, pois o sujeito não recebe a sua mensagem pelo registro simbólico, mas pela via do real, sob a forma da alucinação verbal (Souza, 2023, p. 48-58).

O SIGNIFICANTE NA PARANÓIA E NA ESQUIZOFRENIA

Na paranóia o significante é submetido a operação da *Verhaltung*, a retenção. A partir da retenção de um significante, o paranoico entra em relação com o laço social, o paranoico identificado ao significante retido é o Um, aquele ao qual tudo se refere, marcando o caráter megalomaniaco da condição, a retenção é um mecanismo específico da paranóia e a diferencia de outras modalidades de psicose, o esquizofrênico pulveriza o Um e o paranoico propõe-se a encarná-lo.

A retenção na paranóia permite ao sujeito ser representado pelo significante e com isso entrar no laço social de maneira singular, a retenção do significante no paranoico afasta-o do esquizofrênico, onde não há um significante mestre que represente o sujeito. Na paranóia, devido à forclusão do Nome-do-Pai, o paranoico permanece fixado ao Desejo-da-Mãe com a significação enigmática que é vinculada a ele, na esquizofrenia não há fixação ao Desejo-da-Mãe. O paranoico acreditando ser o Um, encarna o Outro para o outro, ser o Um é uma tendência megalomaniaca que é muito presente em figuras de líderes políticos, onde encontramos muitos paranoicos. Há uma certeza de suas convicções, pois o paranoico não é um sujeito barrado como o neurótico que carrega o benefício da dúvida, o paranoico possui uma certeza delirante. O paranoico está preso no sentido, ele está colado ao imaginário, diferentemente do esquizofrênico, onde o sujeito flutua entre os significados, o paranoico fixa-se no significado, vendo sentido em tudo, o olhar é o ponto central de todas as manifestações na paranóia (Quinet, 2023, p. 158).

A paranóia é descrita inicialmente como uma forma de loucura raciocinante, uma loucura que tinha por base a interpretação. A paranóia pode ser considerada uma patologia da interpretação, ela se apresenta de forma lógica, o sujeito interpreta tudo a partir do significante mestre retido, todos os outros significantes se tornam significados a favor, favorecendo a megalomania ou contra, favorecendo a narrativa da perseguição. Dessa forma, o paranoico consegue estabelecer um delírio estável com muito mais facilidade do que o esquizofrênico que para obter um delírio estável, precisará passar por um processo de paranoização. O paranoico confia em seu raciocínio e produz silogismos que fortalecem cada vez mais o seu sistema delirante, um sistema resistente a qualquer forma de argumentação externa. O paranoico está fixado a um significante ideal situado no registro imaginário, ele possui um significante mestre que o representa para outro significante, mas esse significante não é mediado por nenhum outro significante, caracterizando uma imaginarização do simbólico, o significante adquire uma consistência imaginária (Quinet, 2023, p. 121-139).

Esquizofrenia foi um termo cunhado em 1911 pelo psiquiatra Eugen Bleuler, a partir do grego *schizein* (fender, clivar) e *phrenós* (pensamento), para designar uma forma de loucura conhecida anteriormente como demência precoce, termo concebido pelo psiquiatra Bénédict Morel, porém, foi Emil Kraepelin quem sistematizou a demência precoce, os principais sintomas da esquizofrenia são a incoerência do pensamento, da afetividade e da ação, há a presença de alucinações verbais, visuais e corporais. Além de constantes distúrbios da linguagem como o neologismo e a jargonofasia (Roudinesco; Plon, 1998, p. 203). Na esquizofrenia o sujeito não possui um significante mestre que o represente, há uma dispersão de significantes que o impede de possuir uma identificação estável, ponto que diferencia radicalmente a esquizofrenia da paranóia, visto que o paranoico retém um significante mestre que produz uma identificação, a dispersão do significante mestre na esquizofrenia é manifestada pelas vozes, olhares e frases interrompidas (Quinet, 2023).

O esquizofrênico por não ser representado por um significante, permanece com a sua identidade fadada a fragmentação, na esquizofrenia todos os significantes se equivalem, o sujeito está mais próximo do real, onde ele é atormentado por cronologias alheias à história, fatos e datas sobrepõem-se, não há ordenação como na paranóia onde há retroação dos passos. Os delírios da esquizofrenia que se estabilizam a partir da metáfora delirante são marcados pela realização em um futuro que se prolonga infinitamente, o evento delirante que o esquizofrênico menciona nunca acontece, ficará sempre em um futuro próximo, mas nunca alcançável (Quinet, 2023, p. 112).

A esquizofrenia é caracterizada pela abulia, há uma perda da vontade, o sujeito permanece estagnado, opondo-se a questão da vontade na paranóia, onde o paranoico movimenta-se em busca de signos, a metáfora delirante do paranoico movimenta-o (Soler, 2007, p. 121-122). Na paranóia há um retorno ao narcisismo, marcado pelo registro imaginário, há uma fixação da imagem e do sentido, um sujeito preso na imagem do outro. Já na esquizofrenia, há um retorno ao autoerotismo, no registro imaginário há a dispersão da imagem e do sentido, causando o fenômeno do corpo despedaçado, se na paranóia há um eu enfatuatedo, na esquizofrenia há um eu fragmentado pela dispersão, os processos de enfatuação e fragmentação do eu demonstram os mecanismos em atuação na paranóia e na esquizofrenia, a enfatuação trata-se da retenção de um significante, a retenção e a fragmentação estendem-se nos três registros, no simbólico a retenção promove um Outro consistente, enquanto na esquizofrenia o Outro é fragmentado pela dispersão dos significantes, ao nível do real o gozo encontra-se localizado no Outro na paranóia, esse Outro que goza do sujeito

paranoico apresenta-se sob três modalidades de paranóia: erotomania, delírio de ciúme e delírio de perseguição. Enquanto na esquizofrenia o gozo encontra-se disperso, permanecendo ou retornando ao corpo autoerótico despedaçado pela dispersão (Quinet, 2023).

Jacques-Alain Miller em seu artigo “Esquizofrenia e paranóia” pontua que Lacan introduz a questão do sujeito na clínica das psicoses, a partir dessa concepção não estamos mais lidando com déficits ou dissociações, introduzir a questão do sujeito na clínica é introduzir a questão da falta de um significante, a forclusão diz respeito a um sujeito como efeito de um significante que falta (Broca *et al*, 1988, p. 22). Miller estabelece que assim como Lacan opôs a histeria e a obsessão, enfatizando que na obsessão o sujeito testemunha o cisalhamento simbólico no pensamento e na histeria isso ocorreria no corpo, poderíamos construir a mesma oposição entre paranóia e esquizofrenia, o paranoico pensa incessantemente, ele está a procura de signos que serão tomados no registro imaginário. Já na esquizofrenia o sujeito enfrentaria o seu próprio corpo, um corpo despedaçado, um corpo que não foi construído por significantes devido ao processo de dispersão (Broca *et al*, 1988, p. 27), o esquizofrênico enfrenta o seu corpo por não ter a ajuda de um discurso estabelecido (Lacan, 1973/2003).

O GOZO NA PARANÓIA E NA ESQUIZOFRENIA

Na paranóia e na esquizofrenia o Outro goza do sujeito, um gozo que encontra caminho livre devido a ausência de uma barreira promovida pelo Nome-do-Pai, o sujeito é alvo de um gozo desmedido, obsceno, causando angústia e temor. Na ausência de um significante que promova significação, o sujeito psicótico encontra-se sem recursos face ao desejo do Outro, desejo que permanece em uma condição obscura que produzirá sofrimento (Souza, 2023, p. 87-88), o delírio e a alucinação podem servir como uma tentativa de resposta ao desejo do Outro, como no caso Schreber, onde há uma resposta clara para Schreber sobre o desejo de Deus que exigiria dele um gozo contínuo, um desejo que coloca um imperativo em cena. O sistema delirante é uma construção defensiva, uma tentativa de escapar à ameaça de ser tomado pelo gozo do Outro, um Outro que impõe ao sujeito uma posição de dejetos. A construção de um sistema delirante permite que um intervalo feito de significantes instale-se entre o sujeito psicótico e o Outro, o delírio fornece ao sujeito um ponto de escape da angustiante presença do Outro gozador, uma tentativa de barrar o gozo desmedido, nem que seja pela via da mediação como em Schreber em sua interpretação do desejo de Deus. Podemos interpretar a autolesão na esquizofrenia como um modo de barrar o gozo do

Outro, porque na esquizofrenia o corpo é o Outro, algo estranho ao sujeito, o gozo do Outro se manifesta pela via corporal na esquizofrenia e na paranóia o gozo é localizado no lugar do Outro (Souza, 2023, p. 109-111). O delírio de perseguição e a erotomania podem ser interpretados como uma tentativa de responder a pergunta: o que o Outro quer? No delírio de perseguição o Outro quer causar danos ao sujeito, quer atingi-lo e na erotomania o Outro quer amar o sujeito, sobre o gozo do Outro nas psicoses:

O gozo do Outro está intimamente ligado à questão do saber. O saber todo do lado do Outro é um dos nomes de Seu gozo. *Todo saber do lado do Outro, nada de saber do lado do sujeito*, eis a fórmula que define o gozo do Outro e a precariedade absoluta do sujeito, condição contra a qual um sujeito não pode fazer outra coisa a não ser se defender. Defender-se aí implica, para o psicótico, inventar um saber, saber que, do lado do sujeito, é uma barreira efetiva contra o gozo. De posse do saber, o sujeito tece uma trama de ideias, juízos e opiniões, não raro com uma lógica impecável, tal qual um sistema de pensamento, verdadeira trincheira contra o Outro em sua ambição totalitária de saber e gozo. Construir um sistema, fundar uma doutrina, criar uma nova língua, tudo isso efetivando-se no registro da consciência, eis o que faz o psicótico em seu afã, dura tarefa de sobreviver à maldade do Outro (Souza, 2023, p. 132).

Os fenômenos corporais são frequentes na esquizofrenia, já que não há um enquadramento do gozo, há o advento das queixas de despedaçamento corporal, como nas alucinações cenestésicas onde o sujeito queixa-se de existir objetos estranhos em seu corpo, objetos que percorrem os seus órgãos ou quando o sujeito queixa-se de cirurgias que não foram realizadas. Esses fenômenos estão presentes nas psicoses e predominam na esquizofrenia devido a falência da cadeia significante que possibilitaria ao sujeito articular os seus órgãos como um organismo (Souza, 2023, p. 55), retornando para a questão do esquizofrênico que enfrenta o seu corpo por não ter a ajuda de um discurso estabelecido (Lacan, 1973/2003, p. 475).

A METÁFORA DELIRANTE E A DIREÇÃO DO TRATAMENTO

A metáfora delirante é capaz de produzir a redução do sofrimento no sujeito, na estabilização do delírio o sujeito é representado a um outro significante e adquire uma forma de localizar o gozo disperso que o assombrava, possibilitando a retomada dos laços sociais. Na paranóia a metáfora delirante produz um significante mestre que representa o sujeito para outro significante, a paranóia constitui o sujeito como o centro de seu sistema delirante. Esse processo não ocorre na esquizofrenia, onde não há a produção de um significante mestre que possa possibilitar ao sujeito uma representação

para outro significante, o fenômeno da alucinação pode ser localizado como uma tentativa de estabelecimento de um significante mestre que orienta o sujeito (Quinet, 2023).

O manejo na clínica das psicoses deve levar em conta as produções do sujeito, desde a alucinação ao delírio. Conhecer os modos de relação do significante na esquizofrenia e na paranóia permite-nos refinar a direção do tratamento, seja compreendendo a dificuldade em estabelecer uma metáfora delirante na esquizofrenia devido à dispersão do significante ou a possibilidade facilitada de estabelecer uma metáfora delirante na paranóia devido à retenção. A tese psicanalítica nos revela o fato de que todo delírio é uma tentativa de cura, toda alucinação é uma tentativa do sujeito realizar uma incursão sobre o laço social. Devemos traçar estratégias que possibilitem ao sujeito psicótico a inserção em um discurso possível:

A direção do tratamento se dá, portanto, no sentido de estimular a historização dos fenômenos, isto é, fazer o sujeito identificar em suas alucinações as palavras ouvidas que lhe tenham vindo do Outro, e favorecer as construções delirantes que lhe permitam circunscrever o gozo (como máquinas, sistemas etc.). O analista pode secretariar o esquizofrênico em suas tentativas de estabelecer pares de oposição significante e promover a pontuação em sua fala para possibilitar a precipitação do sentido (Quinet, 2023, p. 71).

Vivemos em uma sociedade estruturada em torno do significante fálico, um mundo que é radicalmente diferente do mundo da ausência da metáfora paterna no psicótico. A arte demonstra ser uma grande aliada no processo de historização na psicose, permitindo ao sujeito possuir um significante que o represente para o outro. O analista deve fornecer um espaço para o psicótico, um espaço de fala para que ali possa emergir do caos das significações delirantes, uma metáfora, não a metáfora paterna mas uma metáfora delirante. Essa será estabelecida de maneira singular, cada sujeito se apropriará de suas produções e de sua história num percurso que não pode ser generalizado. Se podemos falar de uma cura nas psicoses, devemos nos referir a inserção em um laço social. A máxima lacaniana de que não devemos recuar diante das psicoses é fundamental para que possamos aprender com a psicose, ela nos ensina os limites da linguagem, ela denuncia a marginalização e o preconceito daquilo que é diferente, discurso tão comum que atravessa épocas.

A psicanálise não converge com teorias que suprimem a função do sujeito. Este, ocupa um lugar fundamental em nosso campo, pensar em uma clínica das psicoses que envolva a questão do sujeito, engloba recusar-se a analisar os fenômenos da psicose sob

a lógica de um déficit ou de uma redução do fenômeno ao nível orgânico, onde deixa-se de pensar na questão do sujeito. O sujeito é esse ponto fundamental onde desejo e responsabilidade convergem, o psicótico nos pede um lugar, um espaço que fora do *setting* analítico frequentemente encontra-se negado, o psicótico muitas vezes é rejeitado pela sociedade, suas tentativas singulares de produzir um laço social causam um incômodo ao outro, não é uma surpresa que o louco seja tomado como um sujeito errante, em sua errância frequentemente ele encontra-se às margens da sociedade, precisamos pensar em uma clínica que devolva ao psicótico a sua condição de sujeito de direito, condição que será alcançada de forma singular, mas que cruza o caminho da responsabilidade do sujeito por sua história, promover um espaço ao sujeito é promover uma experiência de linguagem, se essa experiência produzirá ou não o advento de uma metáfora delirante, não exclui o fato de que mesmo na esquizofrenia, estando à deriva entre os significantes, o sujeito encontrará no *setting* analítico uma possibilidade de estabelecer uma experiência de linguagem, nessa experiência, ele compartilha construções sobre sua própria história, seja na forma de uma alucinação, delírio ou de um discurso desorganizado. O psicótico interpela-nos por isso: o espaço para uma experiência singular de linguagem.

REFERÊNCIAS

- BROCA, Roland *et al.* **Psicosis y psicoanálisis**. 2º ed. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1988.
- BERTA, Sandra Leticia; SOUZA, Glaucia Nagem de. **Diagnosticar em psicanálise: 20 anos da rede de pesquisa sobre as psicoses**. São Paulo: Escuta/Fórum do campo lacaniano, 2020.
- FILHO, Aurélio de Andrade Souza *et al.* **A clínica da psicose**. In: CHECCHINATO, D. (Coord.). São Paulo: Papirus, 1988.
- FREUD, Sigmund. **Obras Completas: História de uma neurose infantil ("o homem dos lobos"), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- LACAN, Jacques. (1946). Formulações sobre a causalidade psíquica. In LACAN, Jacques. **Escritos**, p.152-194. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. (1949). O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos revela a experiência psicanalítica. *In* LACAN, Jacques. **Escritos**, p.96-103. Zahar, Rio de Janeiro, 1998.

LACAN, Jacques. (1959). De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. *In* LACAN, Jacques. **Escritos**, p.537-590. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. (1956). **O Seminário, livro 3: as psicoses**. 2º ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. (1972). O aturdito. *In* LACAN, Jacques. **Outros escritos**, p.448-497. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

MEZZA, Martín. A teoria da loucura em Lacan como crítica ao patetismo da doença mental. **Estudos de Psicanálise**, n. 49, p. 139-147, 2018.

QUINET, Antonio. **Psicose e laço social: esquizofrenia e paranóia na cidade dos discursos**. 2º ed. Rio de Janeiro, Atos e Divãs Edições, 2023.

SOLER, Colette. **O inconsciente a céu aberto da psicose**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

SOUZA, Neusa Santos. **A psicose: um estudo lacaniano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

Figura 1 – Cartaz original do filme de 1982



Fonte: © Divulgação Warner Bros.

No filme, os androides foram criados para trabalhar nas tarefas mais pesadas ou degradantes nas novas colônias espaciais, que estão sendo iniciadas em outros planetas como opção de vida para uma elite que já não quer viver em uma Terra poluída e superpopulosa.

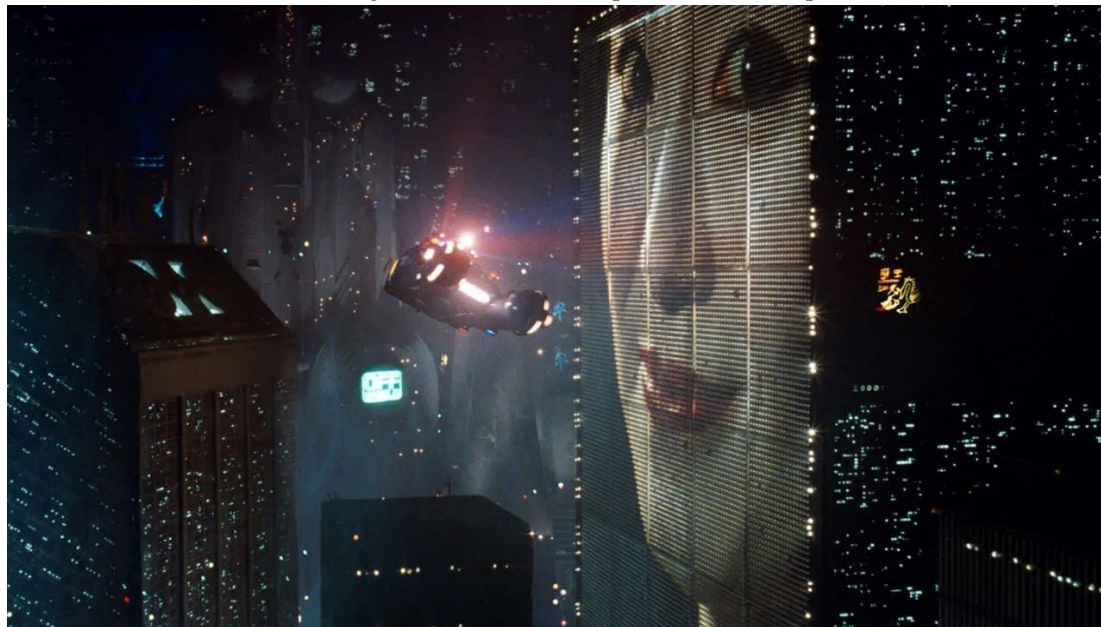
São frutos da engenharia genética, produzidos em série pela Tyrell Corporation, e com capacidades físicas e mentais superiores às dos homens comuns. Como “chave de segurança”, eles são programados para viver apenas quatro anos, o que também é uma forma de obsolescência programada para obrigar a reposição da força de trabalho, com ganhos para a corporação.

A presença dos andróides na Terra foi proibida após um motim, quando foi criada uma divisão especial – os *blade runners* – para perseguir os replicantes (como são chamados os andróides que se rebelam) e removê-los, o que era chamado “aposentar” e não de matar ou assassinar.

Deckard, um *blade runner* aposentado, é convocado quando um grupo de cinco replicantes do modelo Nexus-6 (os mais avançados) se rebelam, roubam uma nave e voltam para a Terra. Eles querem aumentar o seu período de vida e para escapar da morte, vão em busca do seu criador, o fundador da Tyrell Corporation.

O assassino da primeira cena é Leon, um dos replicantes, que tentava se infiltrar na empresa, mas não passa no teste de perfil de personalidade de Voigt-Kampff, feito para detectar reações emocionais e julgamentos morais a que os andróides não conseguem responder, pois não têm experiência de vida.

Figura 2 - A cenografia noir é um dos pontos de destaque do filme.



Fonte: © Divulgação Warner Bros.

A COMPREENSÃO VEM COM O TEMPO

No lançamento em 1982, o filme não chegou a ser um sucesso, principalmente nos Estados Unidos. Na verdade, é uma obra complexa, que exige uma certa atenção e sofisticação do seu público para não ser confundido com mais um filme de ação, com tiros e efeitos especiais. A Wikipédia nos diz:

Sendo inicialmente mal recebido nas salas de cinema, cedo se tornou claro que a partir do filme é possível obter múltiplas leituras filosóficas ou religiosas sobre temas recorrentes: quem somos? de onde viemos? para onde vamos? o que nos torna humanos? Esta atração, bem como o impacto visual de uma atmosfera cyberpunk tipo filme noir, associada à música de Vangelis, cedo fizeram de Blade Runner um filme cult, tendo sido um dos primeiros a serem editados em DVD (Wikipédia, 2008).

E não foi só isso. O LP (isso mesmo, o filme é da “Idade do Vinil”) com a trilha sonora de Vangelis foi durante muitos anos o disco de filme mais vendido no Brasil, com centenas de milhares de cópias. O expectador fiel viu o filme diversas vezes e

depois alugou a fita de vídeo e comprou o DVD. O filme foi indicado e recebeu diversas premiações, do Oscar a festivais de Ficção Científica.

Infelizmente, o autor da história original, Philip K. Dick, não chegou a ver o filme, pois morreu no ano do seu lançamento. O livro *“Do Androids Dream of Electric Sheep?”* foi publicado em 1967. Como boa parte da obra do escritor, tem idéias, tramas e personagens mirabolantes, mas uma conclusão confusa, como se ele perdesse o “gás”. É um dos poucos casos em que o filme supera a literatura.

O título livro nos leva a uma das cenas intrigantes do filme, quando o caçador sonha com um unicórnio branco e, mais tarde, encontra na sua ante-sala um pequeno origami na forma do animal onírico, feito pelo policial Gaff. Afinal, e se o *blade runner* também for um andróide, com suas missões e sonhos programados? Quando os andróides sonham, sonham com animais elétricos?

Em seu artigo publicado 14/02/2002 na revista eletrônica www.e-nigma.com.pt, Alexandre Beluco nos diz:

O sonho com um unicórnio e o origami deixado pelo colega fecham o filme dando uma sensação que é tão impactante quanto um choque de um automóvel a 200km/h em um paredão. É como se o filme nos fizesse flutuar por breves instantes, retirando nossas referências de cultura, de passado, de profissão, de amizades e de relacionamentos, para nos mostrar como talvez esses apegos cotidianos não merecem a importância e a preocupação que despendemos, para depois nos soltar ao chão novamente, para nos encontrarmos perdidos entre referências embaralhadas (Beluco, 2002).

É uma idéia inquietante, como a parábola do sábio chinês que sonhou que era uma borboleta e ao acordar não tinha mais certeza se era um homem que sonhou ser uma borboleta ou uma borboleta que sonhava ser um homem.

Figura 3 - Harrison Ford como o ex-policial Rick Deckard.



Fonte: © Divulgação Warner Bros.

Essa inquietação com o que nos torna humanos e únicos é, há muito tempo, um dos campos de discussão da filosofia. “Penso, logo existo” nos diz Descartes, para quem o Deus criador transcende radicalmente a natureza. Deus foi “inteiramente indiferente ao criar as coisas que criou”. Jamari França nos pergunta em O Globo Online de 07/01/2008:

Já imaginou se a gente pudesse ficar frente a frente com Deus para reivindicar um maior tempo de vida? Quando o homem banca Deus em Blade Runner, é exatamente isso que acontece. “Quero mais tempo, pai”, diz o replicante Roy Batty para seu criador, Eldon Tyrell. Ao ter o pleito negado, ele mata quem o criou. O inconformismo com a morte é um grande motivador das ações humanas. No filme, os replicantes não hesitam em matar quem se mete na frente de sua busca por mais vida. No nosso mundo, os homens fazem tudo para se perpetuar em obras, riquezas, poder e descendentes, e muitos destroem qualquer obstáculo às suas ambições (França, 2008).

UMA REALIDADE CONSTRUÍDA DE SIMULAÇÕES

O filósofo moderno que mais se aproxima dos temas apresentados no filme é o francês Jean Baudrillard: “Livre do real, você pode fazer algo mais real que o real: o hiper-real”. O professor Dr. Holgonsi Soares Gonçalves Siqueira, do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, nos trás uma ampla visão do filósofo no artigo “Jean Baudrillard: importância e contribuições pós-modernas”, do qual destacamos uma passagem sobre a transformação do real em hiper-real:

Em seu livro ‘A transparência do mal’, reafirmou que as novas tecnologias de informação, comunicação e entretenimento confrontam o indivíduo cotidianamente com a hiper-realidade, o que acaba gerando mais angústias, dúvidas e medos. Neste mundo hiper-real das profundas revoluções tecnológicas, Baudrillard nos deixou complexas interrogações, como por exemplo: ‘sou um homem ou uma máquina?’; ‘sou um homem ou um clone virtual?’; ‘como podemos ser humanos?’. Suas respostas se encaminham no sentido da constituição da imensa rede de simulacros (Siqueira, 2007).

É um mundo de imagens em mutação, onde só nos importa o que parece, não o que é. Seqüestro ao vivo na TV, clique no site X e salve a Amazônia, “beba-me, coma-me” nos dizem as mercadorias, como se vivêssemos no mundo de Alice e suas maravilhas. Nossa realidade é falsa. Os cenários da Los Angeles de 2019 têm propagandas onipresentes de Coca-Cola e comida japonesa, com um dirigível anunciando em seus telões uma vida nova e sensacional nas colônias espaciais. Para quem puder pagar, é melhor que um anúncio de condomínio na Barra!

E qual o crime dos andróides? É não aceitar o papel de uma vida sem emoções nem lembranças para a qual foram projetados. É não querer ser escravos, já que sentem e pensam e até amam. É o crime da liberdade. Foucault nos diz em *Vigiar e Punir* (2004, p. 87) que a pena é estabelecida conforme o crime:

A punição ideal será transparente ao crime que sanciona; assim, para quem a contempla, ela será infalivelmente o sinal do crime que castiga; e para quem sonha com o crime, a simples idéia do delito despertará o sinal punitivo. Vantagem para a estabilidade da ligação, vantagem para o cálculo das proporções entre crime e castigo e para a leitura quantitativa dos interesses; pois tomando a forma de uma consequência natural, a punição não aparece como o efeito arbitrário de um poder humano (Foucault, 2004, p. 87).

No futuro de “Blade Runner” a pena para quem quer vida é a morte, como diz no fim do filme o policial Gaff sobre a bela replicante Rachael, por quem Deckard se apaixona: “É uma pena que ela não vá viver, mas quem vai?”. Em seu blog, o Ph.D. James Guild resalta este ponto:

Mas o que finalmente eleva Blade Runner a uma obra-prima é que ele pega toda essa magia visual e a usa a serviço de uma narrativa complicada que faz grandes perguntas, como qual é o significado da vida? (...)

Blade Runner ousou fazer essas perguntas e as respondeu da maneira indireta e brilhante de toda arte erudita - fazendo Rutger Hauer sentar-se em uma tempestade segurando uma pomba e dizendo talvez um dos mais profundos e belos monólogos da história do cinema (Guild, 2020, parágrafos 6 e 7).

Figura 4 - Rutger Hauer interpreta o replicante Roy Batty.



Fonte: © Divulgação Warner Bros.

A caçada de Deckard aos replicantes, incluindo o confronto final no qual o mais forte deles, Roy Batty, passa a perseguir o caçador em um prédio em ruínas, em mais uma cena noturna e chuvosa, leva o andróide a perceber que a condição humana é de total insegurança e medo. Em seu monólogo durante a perseguição, ele fala a Deckard em como é terrível viver acuado pelo medo. Na hora da morte, Batty diz a frase que ficou a mais conhecida e que foi inventada pelo ator Rutger Hauer em um ensaio:

Eu vi coisas que vocês não acreditariam. Naves de ataque em chamas no Cinturão de Orion. Eu vi raios C brilharem no escuro perto do Portão Tannhäuser. Todos esses momentos se perderão no tempo como lágrimas na chuva. Hora de morrer (Blade Runner, 1982, 104min).

REFERÊNCIAS

BELUCO, Alexandre. Reflexões sobre as duas versões do filme "Blade Runner" e sobre o livro "Do Androids Dream of Electric Sheep?", de Philip K. Dick. **E-nigma Revista electrónica de ficção científica e fantástico**, Portimão, 05 agosto 2003. Disponível em <<http://e-nigma.com.pt/artigos/bladerunner.html>>. Acesso em 24 out. 2008.

DICK, Philip K. **O Caçador de Andróides**. Tradução de Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

GUILD, James. **Why Blade Runner is a Masterpiece**. 12 de novembro 2021. Disponível em <<https://jamesguild.com/blog/2020/11/12/why-blade-runner-is-a-masterpiece>>. Acesso em 01 agosto 2024.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir – Nascimento da Prisão**. 29ª ed. Petrópolis: Vozes, 2004. p. 87.

FRANÇA, Jamari. Replicante – 'Blade runner' chega à sua forma final após 25 anos, em caixa de DVDs com documentário. **O Globo Online**, Rio de Janeiro, 07 jan. 2008. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2008/01/04/327891441.asp>>. Acesso em 24 out. 2008.

MUNDO dos Filósofos: **René Descartes – Deus, a Ciência e o Livre-arbítrio**. São Paulo, 2008. Disponível em <<http://www.mundodosfilosofos.com.br/descartes2.htm>>. Acesso em 24 out. 2008.

NOLLA, Thiago. **Curiosidades | Icônico sci-fi 'Blade Runner: O Caçador de Andróides' faz 40 anos em 2022!** 23 de abril de 2022. Disponível em <<https://cinpop.com.br/curiosidades-iconico-sci-fi-blade-runner-o-cacador-de-androides-faz-40-anos-em-2022-339400/>>. Acesso em 01 agosto 2024.

SIQUEIRA, Holgonsi Soares Gonçalves. Jean Baudrillard: importância e contribuições pós-modernas. **Diário de Santa Maria**, Caderno MIX – Idéias, Santa Maria, 31 março–01 abril 2007. Disponível em <<http://www.angelfire.com/sk/holgonsi/ baudrillard.html>>. Acesso em 24 out. 2008.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre: **Blade Runner**. San Francisco: Wikimedia Foundation, 14 nov. 2008. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/ Blade_Runner>. Acesso em 22 nov. 2008.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre: **Michel Foucault**. San Francisco: Wikimedia Foundation, 21 nov. 2008. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/ Michel_Foucault>. Acesso em 22 nov. 2008.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Renan Dalago

Possui bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pelo Centro Universitário de Ensino Superior de Maringá - UniCesumar e Licenciatura em Letras Português/Espanhol e suas respectivas literaturas pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Especialista em Comunicação, Semiótica e Linguagens Visuais pela Universidade Braz Cubas e Psicologia Analítica Junguiana - Perspectiva Multidisciplinar pela Faculdade Unyleya (DF). Mestre em Letras - Estudos Literários no Programa de Pós Graduação - Mestrado Acadêmico da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul na linha de pesquisa Poéticas da Modernidade, bolsista FUNDECT/CAPES. Atualmente é Doutorando em Comunicação, na linha de pesquisa Mídia e Cultura pela Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás, bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG). Ministrou as disciplinas de Produção de Texto Científico (2022.2), Escrita Criativa (2021.1 - 2021.2) e Introdução à Semiótica (2019) no Núcleo de Ensino de Línguas da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Atuou como assistente de publicidade e marketing para a empresa Solabia Group França/Brasil. Possui dois livros publicados. Tem experiência como professor, social mídia, diretor de arte, designer, redator e roteirista audiovisual. Produz pesquisas nos seguintes temas: literatura comparada; semiótica peirciana; mitologia, simbologia, arquétipos; e intertextualidade aplicadas à construção de marcas, narrativas e personagens na literatura e no cinema.

Murilo de Castro

Mestrando do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), campus de Curitiba II / Faculdade de Artes do Paraná (FAP), vinculado à Linha de Pesquisa 1 Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo; Membro do grupo de pesquisa Eikos (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq); Bacharel em Relações Internacionais pela Universidade Positivo (UP). Editor Assistente da Revista Coletivo Cine-Fórum (RECOCINE). Sócio da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE). Escritor, Diretor e Editor. Pesquisador nas linhas de: Cinema; Cinema e Horror; Cinema e Violência; Cinema e Cultura; Cinema e Política e Narrativas Audiovisuais. Escritor, crítico e resenhista de cinema no blog CINEMU, no site oficial do Coletivo Cine-Fórum. Apresentador e Editor do Massacre Podcast, dedicado ao cinema de horror.

SOBRE OS AUTORES

Ali Celestino

Jornalista e editor de livros com mais de 40 anos de experiência, consultor em comunicação empresarial e endomarketing. Passou pela redação do Jornal do Brasil, Última Hora e Jornal do Commercio, entre outras. Trabalha com comunicação empresarial desde a década de 80 e é sócio de empresas de comunicação desde 1991. Tem graduação em Marketing pela Universidade Estácio de Sá (2009), com a monografia “Características do *House Organ* e a Função na Comunicação Interna de três Empresas Líderes”.

Álvaro Francisco Brito Palmeira

Acadêmico em psicologia, finalizando o décimo período. Em formação em Gestalt-Terapia clínica (Instituto Fratelli). Fez parte da Liga Acadêmica de Fenomenologia e Existencialismo (LAFE). Participante do grupo de estudos A Po-ética na Clínica Contemporânea; possui interesse nas áreas: Fenomenologia-Existencial, Gestalt-Terapia, jogos, brincar e clínica psicoterápica.

Ana Luiza Rosa Lucas

Psicóloga (CRP 04/53290), supervisora, pós-graduada em Psicologia Puerperal e mestre em processos psicossociais em saúde e educação (UFU - 2023).

André Luiz Justus Czovny

Formado em Comunicação Social com ênfase em Publicidade e Propaganda no Centro Universitário Campo Real (2012) e, também, em Comunicação Social com ênfase em Jornalismo na Universidade Estadual do Centro-Oeste - Unicentro (2016). Mestre em Comunicação, linha de pesquisa em Cultura Visual e Processos Sociais na Universidade Estadual de Londrina (UEL). Doutorando em Comunicação, linha de pesquisa em Comunicação e Cultura, na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Docente dos cursos de Jornalismo e de Publicidade e Propaganda da Unicentro, e do Centro Universitário Campo Real no curso de Publicidade e Propaganda. Tem experiência na área de Comunicação Visual, desenvolvendo pesquisas nas áreas de Memória e História do Jornalismo.

Anna K. Resende Vilar Araujo

Psicóloga graduada na Faculdade Ciências Biomédicas de Cacoal- UNINASSAU (2020). Pós-graduada em Didática do Ensino Superior - pela UNINASSAU (2021). Pós-graduada em Avaliação Psicológica e Psicodiagnóstico (UNIAMERICA). Mestre em Psicologia Clínica - PUC RIO.

Bárbara Piazza dos Reis

Psicóloga e Escritora | Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná e bolsista pela CAPES

Bruna Luíza Rodrigues da Silva

Graduanda do 2º período do Curso de Publicidade e Propaganda da UFPE. Extensionista na Agência Minerva - Agência Experimental do Curso de Publicidade da UFPE.

Caroline Brito dos Reis

Jornalista do Instituto Federal do Ceará no campus de Tianguá. Formada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará. Mestra em Planejamento e Políticas Públicas pela Universidade Estadual do Ceará.

Catarina Navarro Lucas Andrade

Psicóloga clínica e Orientadora Educacional do Ensino Fundamental I na Escola Pan Americana da Bahia. Graduada pela Escola Bahiana de Medicina e Saúde Pública e especialista em Psicanálise Clínica com Crianças e Adolescentes pela PUC Minas.

Cícero José Barbosa da Fonsêca

Psicólogo Fenomenológico-Existencial. Mestre em Psicologia Clínica (UNICAP). Trabalhou no Hospital Psiquiátrico, CAPS, NASF e outros. Além disso, é professor na Soberana e na Uninassau Arapiraca. Produz pesquisas envolvendo a cultura terapêutica e contemporaneidade.

Endryo Vicente de Souza Silva

Graduando do 2º período do Curso de Publicidade e Propaganda da UFPE. Extensionista na Agência Minerva - Agência Experimental do Curso de Publicidade da UFPE.

Gabriel Gnann Belloni Vieira

Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), Mestrando em Filosofia pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e graduado em Filosofia pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

Giovanna Lima Freitas de Oliveira

Mãe, psicóloga, especialista em saúde da criança (UFU - 2021) e mestre em processos psicossociais em saúde e educação (UFU - 2023).

Isabela Ferreira Perredo

Graduada em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela Universidade Estadual do Centro-Oeste – Unicentro (2023). Participou como bolsista do projeto de extensão “Entre Livros: literatura em rede: Canal Trollendo”, exercendo as funções de editora de vídeos e social media. Coordenadora de Filmagens na Coordenadoria de Comunicação Social (Coorc) da Unicentro.

João Pedro Ferreira Barbosa Matias

Acadêmico em psicologia, finalizando o décimo período. Fundador da Liga Acadêmica de Fenomenologia e Existencialismo (LAFE). Pós-graduando em Psicologia Fenomenológica Hermenêutica (Instituto Dasein). Pós-graduando em Políticas Públicas e Direitos Humanos (UNEAL). Possui interesses nas áreas: fenomenologia, fenomenologia da gestaltificação, fenomenologia das esferas, daseinsanálise, hermenêutica, dialógica, epistemologia e cultura terapêutica.

Júlia Graziela Pereira Trevas

Professora e escritora. Graduada em Letras Língua Inglesa pela Universidade do Estado da Paraíba (UEPB).

Leda Lessa Andrade Filha

Psicanalista. Mestre (UnB) e doutora em Psicologia (UFBA). Professora adjunta da Escola Bahiana de Medicina e Saúde Pública.

Lívia Valença da Silva

Professora do Departamento de Comunicação Social da UFPE. Coordenadora da Agência Minerva - Agência Experimental do Curso de Publicidade da UFPE.

Natália Teodorovicz Zampieri

Psicóloga clínica | Especialista em Terapia Cognitivo Comportamental pela UNESC (2022)

Rafael Foletto

Realizou estágio de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia da UFRN, com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq-Brasil. Doutor e Mestre em Ciências da Comunicação pela Unisinos. Docente do Departamento de Ciências da Comunicação da UFSM – Campus Frederico Westphalen. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Indústria Criativa da Unipampa.

Rafael Lucas Santos da Silva

Doutorando em Letras (2020-2024), na área de Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Desenvolve pesquisa sobre o pensamento de Slavoj Žižek e suas aplicações aos Estudos Literários sob a orientação da professora Dr.^a Marisa Corrêa Silva. Participa do grupo de pesquisa “Aplicação do pensamento de Slavoj Žižek na análise literária e em outras artes narrativas” (CNPq) e do Projeto de Pesquisa “Lacanianismo, Literatura e Cultura” (CNPq). Também publicou artigos e capítulos de livros.

Rafaela Amaral Cunha do Nascimento

Graduada em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre e Doutoranda em Teoria Psicanalítica também pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Renan Rodrigues Bitencourt Rosa

Graduando do 2º período do Curso de Publicidade e Propaganda da UFPE. Extensionista na Agência Minerva - Agência Experimental do Curso de Publicidade da UFPE.

Rebeca Diniz Lima

Psicóloga (EBMSP). Especialista em Psicanálise e Análise do Contemporâneo (PUCRS). Pós-graduanda em Neurociência, Comportamento e Psicopatologia (PUCPR).

Samir Gid Rolim de Moura Moreira

Mestre em Comunicação (UFPR), especialista em Antropologia Cultural (PUC-PR) e bacharel em Publicidade e Propaganda (PUC-PR). Além disso, é escritor e realizador audiovisual.

Stephanny Richelly Pereira dos Santos

Cursando o 8º período de psicologia. Presidente da LAPS (Liga acadêmica de Psicologia Social) e Coordenadora de pesquisa da LAFE (Liga acadêmica de Fenomenologia e Existencialismo). Desenvolve pesquisas acerca do Feminismo decolonial, Luta Antimanicomial, Violência de gênero, Fenomenologia-Existencial e Gestalt-terapia.

Talissa Rodrigues Barreto

Psicóloga pela Escola Bahiana de Medicina e Saúde Pública e psicoterapeuta em consultório particular.

Tiago Henrique Vieira dos Santos

Graduando em Psicologia pela Universidade Guarulhos (UNG).

Wesley Mayron Cunha Pacheco

Mestrando no programa de pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (PPCL/UERN). Graduado em Letras Língua Portuguesa (UERN). Especialista em Literatura e Ensino pelo Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN). Professor efetivo da rede básica de educação do estado do Ceará. Lotado na Secretaria de Educação Básica do Estado do Ceará (SEDUC/CE).

