



Coleção **E-Livro**

Célia Nunes Silva  
Sílvia Maria Guerra Anastácio

# A terapia de família vai ao cinema



**A terapia de família vai ao Cinema**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

**Reitor**

João Carlos Salles Pires da Silva

**Vice-reitor**

Paulo Cesar Miguez de Oliveira



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

**Diretora**

Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

**Conselho Editorial**

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo

**EDUFBA**

Rua Barão de Jeremoabo, s/n Campus de Ondina

40170-115 Salvador-BA

Tel: (71) 3283-6160/6164

[edufba@ufba.br](mailto:edufba@ufba.br)

[www.edufba.ufba.br](http://www.edufba.ufba.br)

Célia Nunes Silva  
Sílvia Maria Guerra Anastácio

# **A terapia de família vai ao Cinema**

Salvador  
EDUFBA  
2015

2015, Autoras

Direitos para esta edição cedidos à **EDUFBA**.

Feito o depósito legal

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,  
em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto Gráfico

**Angela Garcia Rosa e Josias Almeida Jr.**

Capa e Editoração

**Josias Almeida Jr.**

Normalização

**Diego Santana Rocha de Jesus,  
Letícia Oliveira de Araújo  
e Taise Oliveira Santos**

Revisão

**Lucas Guimarães Pacheco**

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Silva, Célia Nunes.

A terapia de família vai ao cinema [recurso eletrônico] / Célia Nunes Silva, Sílvia Guerra.  
Salvador : EDUFBA, 2015.

147 páginas ; pdf. - (Coleção E-Livro)

ISBN 978-85-232-1357-2

Modo de acesso: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/17849>

1. Terapia sistêmica (terapia familiar). 2. Cinema na educação. 3. Cinema - Aspectos sociais. 4. Cinema - argumentos, temas, etc. 5. Psicoterapia familiar. I. Guerra, Sílvia. II. Título. III. Série.

CDD - 616.89156

# Sumário

Prefácio	7
Introdução	11
A diferenciação do eu no filme <i>A partilha</i>	15
Culturas diversas em o <i>Casamento grego</i>	37
Narrativas como releituras de vida no filme <i>Escritores da liberdade</i>	55
A lição do girassol e a busca do sentido da vida em <i>Garotas do calendário</i>	83
Segredo, incesto e lealdade familiar em <i>O Padre</i>	97
A força da resiliência no filme <i>Meu pé esquerdo</i>	115
Adoção e abusos físico, emocional e sexual no filme <i>Voltando a viver</i>	129





## Prefácio

Tomando o cinema como o contexto para construção de sentido, Célia Nunes e Sílvia Guerra, terapeutas familiares e autoras deste livro, entrelaçam, com maestria e estética, conceitos teóricos que permeiam distintas abordagens da terapia familiar e a vida vivida por protagonistas de distintos gêneros literários de filmes exibidos nos nossos cinemas.

O cinema, considerado a sétima arte, veicula ideologias, valores culturais, tramas e dramas relacionais e as micropolíticas da vida cotidiana. Seus efeitos profundamente tocantes decorrem, não apenas das narrativas de seus *scripts*, mas de suas tomadas de cena, colocando em diferentes dimensões imagens grávidas de sentido e em diferentes perspectivas e distintos movimentos e tempos. Jogos de cenas, contraposição de imagens contrastantes, jogos de luzes e cores, do zoom à imagem panorâmica, no uso do tempo vivido, não necessariamente de modo cronológico, o cinema pode ser considerado uma arte de alto impacto, podendo envolver os espectadores em sentidos inimagináveis, conforme a história do filme se miscigena com as suas próprias histórias. Nesse sentido, é poético.

Conforme Célia e Sílvia com propriedade o afirmam, “[...] o cinema é um produto cultural que reflete as relações humanas que ocorrem dentro de uma determinada sociedade [...]”, podendo tanto transmitir a ideologia reinante, “[...] como denunciar as injustiças vigentes.” Mais do que construir uma réplica da realidade das vidas, uma das grandes importâncias dessa arte decorre da possibilidade de incluir o espectador como coautor da história apresentada, conforme ao ser tocado pelo que vê, pode refletir e se posicionar diante de questionamentos que muitas vezes um filme suscita.

Entretenimento, lazer, mas também contexto para construção de significados e revisitação de valores e posicionamentos, o cinema apresenta-se como uma excelente ferramenta conversacional para terapeutas e educadores. Terapeutas familiares têm-se valido dos filmes como recursos importantes para criar espaços de reflexão e conversação sobre problemas da vida cotidiana, junto a famílias, casais e clientes

em geral. Ao apresentar histórias vividas em narrativas e imagens e podendo transcender as dimensões de tempo presente, o cinema permite às pessoas revisitarem suas próprias histórias, podendo ser tocadas de modo a favorecer a construção de novos entendimentos e, portanto, de novos significados.

Além de útil para o terapeuta em geral, *A terapia de família vai ao cinema*, vem até nós, formadores de terapeutas familiares, como uma contribuição extremamente útil. Célia e Sílvia mostram-nos em seu novo livro, como ao valer-se das tramas de vida presentes nos filmes, o formador pode dispor de um contexto de estudo e de reflexão sobre as dinâmicas relacionais que as famílias vivem, trazendo para o contexto de ensino o que, de outra forma não seria igualmente possível. Valores culturais, mitos e tradições familiares, dramas psicológicos e sociais transitam na sequencialidade das histórias vividas por personagens que tornam presentes situações do cotidiano. Assim, ao usar um filme como recurso didático, o formador pode trabalhar conceitos teóricos das distintas abordagens da terapia familiar, favorecendo a construção de um pensamento reflexivo, entrelaçando teoria e prática, para terapeutas em formação.

E isso é o que as autoras apresentam neste livro. Partindo de uma criativa seleção de filmes, Célia e Sílvia ilustram conceitos sempre presentes nos cursos de formação de terapeutas familiares a partir dos enredos dramáticos dos filmes. Da diversidade cultural organizando relações familiares, questões de gênero com ênfase no lugar da mulher na cultura contemporânea de *O casamento grego*; questões éticas delicadas, incesto e abuso sexual de *O padre*; preconceitos sociais em relação à idade e à mulher na busca de sentido de *As garotas do calendário*; questões referentes à adoção e diferentes formas de abuso presentes no filme *Voltando a viver*; os dramas de portadores de necessidades especiais e o tocante sentido da resiliência no filme *Meu pé esquerdo*; as identidades marcadas por estigmas e preconceitos étnicos, os conflitos de adolescentes organizados em gangues e a importância da tolerância em *Escritores da liberdade*; questões familiares envolvendo heranças e memórias do passado, relações de fratria, questões de construção de sentido de si em *A partilha*. Esses são alguns dos muitos conceitos presentes nas distintas abordagens de terapia familiar que as autoras ilustram construindo inteligibilidade sobre os filmes que analisam. A forma como transitam

entre distintas abordagens de terapia familiar, os conceitos que elegendam para construir inteligibilidade sobre as relações familiares, os autores que convidam para contextualizar seus entendimentos, demonstram a maneira estética e harmoniosa em que combinam as habilidades de terapeutas e formadoras.

Assim, quero agradecer à Célia e Sílvia pelo honroso convite para ler este livro em primeiríssima mão. Mais do que um novo livro, o que as autoras na sua sensibilidade nos oferecem é uma possibilidade de exercer a imaginação criativa a partir de um recurso popular como o cinema, para podermos construir contextos instigadores para a formação dos profissionais que atuam na área de família. Como diz Pakman (2010, p. 40) “[...] o que precisamos são psicoterapeutas que cultivem uma sensibilidade poética”,<sup>1</sup> para que seus modos de atuar não deixem de lado os elementos em que o poético se desenvolve. E onde surge o poético, se não na dimensão relacional em que cada envolvido deixe-se tocar pelo que se apresenta como um acontecimento na sua singularidade? A proposta desse livro convida o poético para a sala de aula e para os consultórios dos terapeutas de família.

Marilene Grandesso  
Terapeuta familiar, de Casal e Comunitária  
INTERFACI – Instituto de Terapia: Família, casal e indivíduo  
NUFAC – Núcleo de Família e Comunidade

---

1 PAKMAN, Marcelo. *Palabras que permanecen, palabras por venir: micropolítica y poética en psicoterapia*. Barcelona: Gedisa, 2010.



## Introdução

O grande desafio do ensino é como transformar a trajetória do conhecimento em uma caminhada estimulante e desafiante. Assim, o professor precisa utilizar de estratégias as mais diversas para dar vida ao então árduo processo de desvelar conceitos, muitas vezes, abstratos. Como uma estratégia de ensino-aprendizagem eficiente, pretendeu-se utilizar filmes para trazer à baila conceitos da terapia de família, nas suas diversas abordagens e dinâmicas, a um público-alvo interessado no assunto, mas não apenas aos terapeutas da área, considerando a atualidade das temáticas discutidas.

Família é um tema atual, urgente e cujas implicações acabam sendo muito comoventes para aqueles que buscam entendê-la. Atual porque as transformações que tem havido no mundo globalizado não poderiam deixar de atingir visceralmente a sua estrutura, importância e até mesmo o seu papel na sociedade. Urgente porque a sua própria existência tem sido questionada, indagando-se até da necessidade de, hoje, continuar a existir a entidade família. Argumenta-se que, muitas vezes, a família faria mais mal do que bem ao sujeito e, quando não bem estruturada, é capaz de gerar uma série de problemas emocionais para os seus membros, principalmente crianças indefesas. Mas esses defensores da eliminação da família não respondem a uma pergunta: quem se responsabilizaria pela formação das novas gerações? O fato é que, até hoje, ainda não se descobriu um modelo de criação dos jovens melhor do que a família. Também o tema família é bastante comovente, pois todo ser humano originou sua trajetória de uma família. Assim, esse tema traz no seu bojo questões que, de alguma forma, geram ressonância afetiva no público-alvo.

Este livro é composto por sete seções, cada uma abordando conceitos teóricos desenvolvidos pela terapia de família, os quais são abordados em filmes, estimulando reflexões instigantes.

O primeiro foi *A partilha*. Trata-se de um filme brasileiro, uma tragicomédia, no qual são apresentados tópicos relevantes para os estudos de família e suas respectivas dinâmicas, tais como: o ciclo de vida da

família; os tipos diversos de arranjos familiares, incluindo desde a família completa, com pai, mãe e filhos, até a situação da mulher separada; ou a questão de uma esposa que teria abandonado marido e filho para viver uma aventura romântica; ou a situação de uma mulher homossexual, que tem de conviver com a discriminação de uma sociedade preconceituosa. Além disso, também são incluídos conceitos, tais como: o emaranhamento e a diferenciação; os mitos e segredos familiares; os papéis de gênero.

O segundo filme é *O casamento grego*, uma comédia romântica que conta a história de uma família grega cuja principal preocupação era casar uma filha de 30 anos com um jovem que fosse da mesma nacionalidade, mas a filha acaba se apaixonando por um americano. Os conflitos gerados por essa união trazem à tona uma série de preconceitos e hábitos culturais relacionados a papéis de gênero, valores, mitos, costumes, crenças religiosas, choques culturais, bem como legados que uma família emaranhada de imigrantes gregos nos Estados Unidos vê-se obrigada a enfrentar.

A seção seguinte discute o filme *Escritores da liberdade*, que trata de um drama vivido por um grupo de adolescentes, que frequenta uma escola em Long Beach, Califórnia. A professora da turma ensina a um grupo de jovens negros e tidos como problemáticos pela direção da escola a refletirem sobre a importância de tolerar o diferente, desenvolver a autoestima e concretizar os próprios sonhos. A releitura do filme, feita sob o viés da abordagem narrativa, mostra como era possível estimular a ressignificação e reautoria de histórias de vida desses jovens, que vinham sendo profetizados como delinquentes; tal profecia estava em vias de se concretizar, mas a ressignificação das suas histórias de vida, que aqueles jovens conseguiram visualizar, lhes permitiu desfechos mais positivos e criativos para essas histórias. Assim, estratégias e conceitos da terapia narrativa foram discutidos, tornando-os acessíveis ao leitor.

A próxima seção traz o filme *As garotas do calendário*, que aborda a história de um grupo de mulheres de meia-idade que, sentindo-se entediadas com as reuniões mensais do clube a que pertencem, resolvem mudar aquele *status quo*. O grupo resolve, então, a dedicar-se à elaboração de um calendário em que apareceriam quase despidas a fim de ilustrarem os doze meses do ano, que estariam representando, com

suas fotos artísticas. Os diálogos, que explicitam a preparação dessa empreitada, abordam uma série de questionamentos relacionados à terceira idade: como enfrentar a doença, a morte, a viuvez e os preconceitos relacionados com esses tabus, tão difíceis de serem contornados. Além disso, como ficariam os valores éticos e morais dessa sociedade? Haveria uma moral para o homem, distinta das mulheres? Assim, o filme serve como instrumento de análise dos comportamentos humanos expressos através de diálogos ou atitudes, que levam o espectador a repensar temas tão relevantes relacionados com a terceira idade.

No filme *O padre*, temas como incesto, segredo e lealdade familiar são os conflitos éticos que convidam o leitor a refletir sobre a problemática do incesto, situação em que ocorre um abuso de poder por parte de um adulto para com o (a) seu (sua) próprio (a) filho (a) menor. Essa trama gera a manutenção de um tabu familiar ou segredo intocável e, por isso, afloram dinâmicas familiares ligadas à manutenção de segredos e conflitos de lealdade, em que o (a) filho (a) mostra-se ambivalente quanto ao que está vivenciando. Por um lado, se sente agradecido (a) pelos cuidados parentais desempenhados por seu genitor; mas por outro lado, revolta-se com o abuso de autoridade e poder que este ora exerce sobre si.

No filme *Meu pé esquerdo*, Christy, o protagonista, nascido com paralisia cerebral, é desacreditado por quase todas as pessoas, até seu pai, que o achavam um retardado mental; pensavam que, certamente, seria um peso para a família, uma vez que nada de bom se poderia esperar dele. O que fez a diferença foi o amor incondicional de sua mãe, que mantinha acesa a esperança de vê-lo desenvolver-se a ponto de ter uma vida semelhante à dos outros filhos, apesar da seqüela da paralisia. Através do seu pé esquerdo, ele, com afinco e determinação, desfaz essa profecia de insucesso e termina sendo o filho que ajuda aquela família pobre a sobreviver em momentos difíceis. Esse filme, para os teóricos da psicologia positiva, aborda a resiliência, mostrando como o amor incondicional pode ajudar crianças e mesmo adultos, que enfrentaram ou enfrentam situações adversas a sobreviver e até suplantar seus infortúnios e obstáculos.

Por fim, no filme *Voltando a viver*, temas como adoção, abuso físico e sexual são abordados, enfatizando-se as conseqüências para crianças e adultos que tiveram de fazer frente a essas adversidades. As marcas

desses abusos explicitam-se através de sintomas físicos, como uma doença grave; ou através de sintomas psíquicos, como uma doença mental mais séria, que empobrece a vida do sujeito; ou ainda através de sintomas sociais, tendendo esses indivíduos a se envolverem com a criminalidade e a marginalidade. Aspectos legais e psicológicos são ventilados em discussões sobre adoção e abusos. São registrados, na adolescência, comportamentos agressivos e delinquentes, por parte dessas pessoas, que tendem a consumir álcool e drogas, como tentativas de suicídio e automutilação. Em realidade, muitos desses pais abusadores sofreram, eles próprios, maus tratos os mais diversos na infância. Assim, um ciclo vicioso muitas vezes se estabelece, fazendo com que esses abusos se perpetuem.

A intenção deste trabalho, que articulou cinema com terapia de família foi enfatizar que a função dos filmes não é imitar, nem redimir a realidade, tal como ela se apresenta; mas recriar essa realidade, dando-lhe novas interpretações e releituras, em que preocupações de ideologia política e social devam perpassar a produção fílmica, levando o espectador a se questionar e se posicionar frente aos dramas apresentados.



# A diferenciação do eu no filme *A partilha*

## Introdução

Em um mundo globalizado como o contemporâneo, é de se esperar que sejam tecidas redes semióticas em que as mais diversas áreas do saber entrem em contato umas com as outras, formando um sistema de significados no qual os novos arranjos familiares venham a sofrer influências culturais. Esse capítulo, que pretende utilizar a semiótica fílmica como um instrumento facilitador da assimilação de conceitos teóricos sobre família, ilustrados através dos diálogos de quatro irmãs lutando por uma herança, utiliza o cinema para dar acessibilidade a tais conceitos. Portanto, a semiótica fílmica e os estudos culturais irão travar um diálogo com a terapia de família, em que, através de um *input* lúdico, deseja-se facilitar a assimilação de novos conhecimentos com menos esforço cognitivo.

Assim, propiciar a acessibilidade é fazer pontes entre informações ou conhecimentos, que até então eram desconhecidos para o receptor da mensagem e o seu cotidiano. Essas informações precisam, portanto, se encaixar dentro da moldura ou do mapa mental de cada um de nós, pois, estímulos que não correspondem à nossa estrutura de comportamento não são reconhecidos e, por isso, não existem. (LIMA, 1980) O desafio de qualquer professor é, portanto, tornar conceitos complexos acessíveis ao aluno, organizando-os de tal forma que façam sentido nos seus “mapas mentais”.

Partindo desse pressuposto, o presente capítulo utiliza o filme *A partilha* para propor um diálogo intermediático, em que linguagens diversas conversam entre si para trazer conceitos complexos de terapia de família para o mundo do discente. Trata-se de um filme brasileiro dirigido por Daniel Filho, que é uma tragicomédia lançada em 2001. O filme baseia-se na peça homônima de Miguel Falabella, que foi levada ao teatro oito anos antes. Nesse filme, são apresentados tópicos relevantes

para os estudos de família, tais como: o ciclo de vida da família; os tipos diversos de arranjos familiares, incluindo desde a célula nuclear completa, com pai, mãe e filhos, até a situação da mulher separada; ou a questão de uma esposa que teria abandonado marido e filho para viver uma aventura romântica; a situação de uma mulher homossexual, que tem de conviver com a discriminação de uma sociedade preconceituosa; e, enfim, toda uma derrocada de valores familiares em um mundo globalizado.

Além disso, também são incluídos neste capítulo conceitos como o emaranhamento e a diferenciação; os mitos e segredos familiares; os papéis de gênero e outros tantos preconceitos que se espera que o aprendiz de terapia de família venha a incorporar na sua bagagem de conhecimentos.

## **A trama de *A partilha* e os efeitos semióticos da tradução fílmica**

Como foi demonstrado anteriormente, este capítulo estabelece um diálogo entre estudos sobre terapia de família e a semiótica fílmica. Considerando que o filme é uma forma artística que pode ser esteticamente explorada, convém discutir a maneira como essa narrativa é construída e como os signos são utilizados para transpor para a tela sensações, impressões e sentidos os mais diversos.

Para lidar com essa proposta, será utilizada a fenomenologia da percepção do semioticista americano Charles Sanders Peirce, com a qual Lúcia Santaella trabalha em seus livros *O que é Semiótica* (1994) e *Semiótica aplicada* (2002). Na esperança de desvelar significações, parte-se do pressuposto que é no homem e pelo homem que se opera o processo de alteração de sinais (qualquer estímulo emitido pelas coisas ou pessoas no mundo) em signos ou linguagens (produtos da consciência transformados em representações pelo sujeito). (SANTAELLA, 1994)

No presente estudo, interessa utilizar o termo “linguagem” como um modo de expressão utilizado pelo ser humano, que engloba a linguagem verbal e a não verbal. Inclui-se a linguagem da dança, da música, da literatura, do cinema, enfim, das artes e de qualquer forma de expressão ou de comunicação que os estudos semióticos buscam entender. Logo,

para se ler o mundo como linguagem, a Semiótica, que é a ciência das descobertas e que busca interpretar os sinais emitidos na comunicação, “[...] tem como função classificar e descrever todos os tipos de signos possíveis [...]” (SANTAELLA, 1994, p. 29) Entende-se por signo “[...] algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém [...]” (PEIRCE, 1975, p. 94)

A Semiótica é, portanto, uma ciência que parte do estudo dos signos e das linguagens, buscando estabelecer categorias de análise para desvendar o que se quer conhecer, já que tudo o que é captado pela percepção passa por três estágios. O primeiro estágio perceptivo remete à capacidade contemplativa dos fenômenos; o segundo se reporta à ação de tentar distinguir, relacionar e discriminar diferenças nessas observações, na busca de interpretá-las; e o terceiro tem a ver com a capacidade de generalizar informações, fazer sínteses, mediações e representar os fenômenos observados.

Inicialmente, tem-se uma percepção imediata, espontânea e rápida do fenômeno, tal como ele se apresenta e causa uma primeira impressão no sujeito. São ressaltadas as suas qualidades, tais como a forma, cor, o cheiro, sabor, o som, enfim, quaisquer impressões ou sentimentos que esses fenômenos possam provocar no sujeito. Trata-se, portanto, de uma abordagem qualitativa ou icônica, de pura contemplação.

Contudo, se o sujeito se detiver sobre o fenômeno para pensar nele, na tentativa de compreendê-lo, já não estará mais no primeiro estágio perceptivo, mas no segundo, que é o indicial. É quando o observador reage a determinado estímulo, o que desencadeia uma ação ou uma reação, saindo, assim, da pura contemplação. Ao procurar entender algo, o observador vai buscar índices, rastros ou vestígios em um determinado momento perceptivo que possam ratificar se certa impressão procede ou não, se pode ou não ser comprovada. O cotidiano das pessoas costuma, essencialmente, acontecer nesse estágio, em que predomina a ação e a tentativa de se entender e confrontar o mundo ao redor.

Finalmente, o terceiro estágio perceptivo é o simbólico, em que predomina a convenção, o racional, a síntese intelectual e interpretativa. Considerando que o homem é um ser simbólico e que o acesso ao mundo se completa através da representação mental que se produz na consciência, aqui se encontra o terceiro e último momento perceptivo.

É importante assinalar, ainda, que essas etapas perceptivas em que predominam os ícones, os índices e os símbolos se interpenetram, com frequência. Assim, o fato é que na segunda etapa, estará sempre embutida a primeira, já que só se pode tentar entender um fenômeno depois de tê-lo filtrado através das impressões por eles causadas no sujeito. Além disso, também no terceiro estágio, estarão embutidos os dois anteriores, pois para se chegar a uma síntese, primeiro passa-se pelo terreno das impressões, depois pela arena dos conflitos em que se busca entender algo. Mas o que importa na classificação dos signos, na verdade, é a dominância de um ou de outro momento perceptivo; é essa dominância que classificará a percepção como aquela em que reinarão os ícones, os índices ou os símbolos.

Visando aplicar essas classificações semióticas à análise do filme *A partilha*, pretende-se fazer uma ponte, portanto, entre tais categorias da comunicação e conceitos relacionados à família. Ora, no que concerne ao aspecto icônico, o que atrai logo a atenção do observador é o modo como as personagens do filme são apresentadas. Que cores estão relacionadas com cada uma delas e como se dá a construção sógnica das personagens? Nesse nível das impressões, leva-se em conta não só o tom de voz de cada uma, mas as suas roupas, o jeito de falar, de andar e de se comunicar. No filme, o aspecto sonoro é um traço cinematográfico bem explorado, constituindo uma construção intradiegtica, isto é, que tem uma relevância dentro da própria narrativa, servindo para contextualizar a história, além de passar determinadas impressões à audiência.

O primeiro impacto do filme é através de tomadas de câmera feitas de cima para baixo, em que as quatro personagens principais do filme aparecem dançando em uma praia do Rio de Janeiro a música *Dancin' Days*. A impressão que se tem é de liberdade, sugerida pela soltura dos movimentos e das roupas, dos cabelos esvoaçantes daquelas mulheres que dançam de mãos dadas, compondo uma coreografia em que, no final, todas caem na areia.

A letra da música pode ser interpretada como uma representação verbal ou uma síntese da temática de liberdade que o filme parece sugerir. Quem sabe, seria a vida uma grande festa? Leia-se na música:

*Dancin' Days*  
Abra suas asas  
Solte suas feras  
Caia na gandaia  
Entre nesta festa  
E leve com você  
Seu sonho mais louco  
Eu quero ver esse corpo  
Lindo, leve e solto  
A gente às vezes  
Sente, sofre, dança  
Sem querer dançar  
Na nossa festa  
Vale tudo [...]  
(MOTTA; QUEIROZ, 1978)

Um elemento icônico relevante no filme e que tem a ver com as impressões que se deseja despertar no público-alvo é, portanto, a música de *Dancin' Days*, que abre o filme *A partilha*. Não apenas contextualiza a história dessa juventude desenfreada do Rio de Janeiro, como empresta um tom nostálgico à narrativa. A música remete a audiência à década de 70, quando a novela homônima estava no ar, e Glória Pires, então adolescente, fazia parte do elenco.

Até o ano passado havia uma discussão se eu utilizaria o elenco original. Concluí que não, porque estaria fazendo uma coisa anacrônica. Se elas se lembrassem da juventude e dançassem o huly-gully, como na peça, não estaríamos falando de mulheres de 40 anos, com filhos adolescentes, mas de mulheres mais velhas, com outras histórias. Queríamos um filme contemporâneo e não de época. Refiz as idades das personagens, e quando voltei à adolescência da Selma, caí em 1978, quando a Glória tinha 14, 15 anos e fazia *Dancing Days*. Se eu tivesse feito o filme há dez anos, teria escolhido uma música do final dos anos 60. (FALABELLA; DANIEL FILHO, 2001)

Na apresentação do filme, leem-se também na tela as palavras “A partilha”, em que a divisão de sílabas de “partilha” não segue a lógica esperada. Também a apresentação do elenco é acompanhada de um *travelling* de câmera, em que se dá um *close* de uma mão, solta no ar, fazendo gestos para chamar a atenção. Segue um congelamento de cena em que aparece uma foto de família e uma bandeja de remédios. Em seguida, um par de pernas caminhando na rua; portanto, privilegia-se mostrar partes do corpo e não o corpo inteiro. Enfim, as primeiras

impressões, que correspondem ao nível icônico da percepção, são expressas por *shots* ou tomadas em *flashes*, passando uma impressão de fragmentação, como se a forma estética do filme quisesse mimetizar o conteúdo semântico de divisão, implícito no título.

A história começa com a morte de uma matriarca, que deixa para as quatro filhas um apartamento em Copacabana, juntamente com alguns móveis e objetos de antiguidade. O apartamento cheira a antiquário e as suas peças mais se assemelham a peças de museu; sua mobília bem conservada, mas antiga, em que ressalta um espelho veneziano do século XVIII. Este será o palco em que vai se desenrolar a maior parte das cenas da história.

Já no enterro, a audiência se pergunta que tipo de família é essa, que parece se preocupar mais com o funeral que está ocorrendo, na câmara ao lado, onde estava sendo velado um artista famoso, do que com o próprio caixão da mãe, logo ali. E, realizado o enterro, as herdeiras tratam de cuidar da partilha da herança, tarefa que não parece ser nada fácil, já que cada uma das irmãs tem o seu estilo próprio, seus desejos, suas aspirações e, principalmente, suas mágoas. O que acontece é que a disputa pelo apartamento serve de pretexto para trazer à tona todas as frustrações e discórdias vividas na infância.

As quatro atrizes principais são Andréa Beltrão, Lilia Cabral, Glória Pires e Paloma Duarte. Regina Beltrão é Andréa, que encarna o papel de uma mulher separada e com tendências esotéricas; Lilia Cabral é Lúcia, a mais velha, mulher recasada e que vive em Paris, para onde se mudou com o amante, tendo deixado para trás o filho, que mora no Brasil; Glória Pires é Selma, tímida e reprimida, casada com Carlos (Herson Capri), um militar metódico, com princípios rígidos, e ela interpreta o papel de uma dona de casa convencional, que mora na Tijuca; e, finalmente, Paloma Duarte é Laura, jornalista e homossexual, bem mais nova que as irmãs, que parece crítica e rigorosa com si própria. Como essas irmãs iriam conviver com as suas diferenças até acertarem a partilha é o desafio central na trama do filme.

Orbitam, ainda, em torno desse núcleo, o corretor Bruno Diegues (Marcelo Antony), com quem Selma tem um caso; a empregada Bá Tonha (Chica Xavier), que está sempre nos bastidores da história, ouvindo o que se passa em outro cômodo da casa, e que intervém nos momentos

de maior tensão, numa tentativa de apaziguar os conflitos; e a filha de Selma, Simone (Fernanda Rodrigues), dentre outros personagens.

O diretor Daniel Filho fala do processo de criação do seu filme e da construção das personagens:

Quando comecei a trabalhar no filme, vi que a personagem que mais me atraiu foi a Selma (Glória Pires), a dona-de-casa. Agora, depois do filme pronto, parece que voltei a falar da Malu outra vez. A Selma é a anti-heroína por excelência, a dona-de-casa absolutamente comum que, depois de 15, 16 anos de casada, vive deprimida em sua vida monótona e está certa de que em algum lugar está acontecendo uma festa maravilhosa da qual não está participando. De um modo geral, pessoas como a Selma são vistas como quadradas, antiquadas, bobas. Para mim, no entanto, elas são as grandes heroínas – a famosa dona-de-casa comum. Ela faz tudo. Ela é a nossa mãe, a nossa companheira, a nossa amiga. No caso de *A Partilha*, as outras personagens, que parecem tão fascinantes, dificilmente seriam escolhidas como companheiras: uma quer viajar, viver suas aventuras; a outra é independente, vive sozinha; a terceira é uma intelectual. São todas muito interessantes, mas não seriam a companheira. Na peça, a personagem da Selma aparecia menos que as irmãs, mais divertidas e engraçadas, e defendidas por atrizes brilhantes, como Arlete Salles e Suzana Vieira. No filme, a Selma passa a personagem principal, embora as outras três também sejam muito importantes, até pela relação que se desenvolvem. (DANIEL FILHO, 2001)

[...] As mulheres de *A Partilha* me comovem muito. Em momentos diferentes da vida já fui todas elas. Acredito que a maioria das mulheres conhece ou viveu situações e sentimentos dessas quatro irmãs. Temos a dona-de-casa convencional, a mulher que abandonou o filho e foi viver a sua vida, e quando volta é rejeitada, ou a que vive sozinha, passa uma noite com alguém que no dia seguinte dá um beijinho e vai embora. E mesmo quem não é homossexual pode passar por períodos de rejeição e sentimento de exclusão. Acho que essas quatro mulheres falam de uma mulher e de todas as mulheres ao mesmo tempo. (DANIEL FILHO, 2001)

Segundo o diretor, um dos pontos que ele tentou conservar do teatro foi a estrutura dramática das personagens, apesar do gênero predominante ser a comédia. Para isso, optou por atrizes que soubessem entrar no ritmo do humor que, segundo ele, era mais fácil. “Quem tem uma veia cômica, passeia pelo drama.” (DANIEL FILHO, 2001) Ele ainda acrescenta que o tema “família” é central na sua narrativa:

Primeiro, fiquei cativado pela mulher urbana, pela mulher comum, tão bem abordada no texto. As quatro irmãs vivem histórias muito próximas de mim e, acredito, de todo mundo – histórias de casamento, de família, de irmãos,

mãe, pai, separação. São dramas ou comédias da vida cotidiana. (DANIEL FILHO, 2001)

## Arranjos familiares ilustrados no filme e segredos, mitos e ritos do sistema

A definição tradicional de “família” remete a um tipo de estrutura composta por famílias nucleares com pais empregados, mães donas de casa, que se dedicam a zelar por seus maridos e filhos. Uma mãe sempre disponível para todos, tanto emocional como fisicamente, e um pai distante, provedor dos bens materiais da família, constituiria o padrão mais esperado, até por volta da década de 70, quando a situação da mulher começou a ganhar outra configuração.

O filme *A partilha* narra, na década de 90, uma história que começa nos anos 70, mas como era essa família? Que mitos e preconceitos ela teria? O fato que ocorreu foi que, ao buscar significados para as suas vidas, cada irmã trilhou um caminho singular. E assim, elas geraram quatro tipos de estruturas familiares diferentes.

O casamento convencional é representado por Selma, uma mulher em torno de 40 anos, com um marido militar e uma filha adolescente. Logo na apresentação do filme, nota-se que cada uma das personagens aparece emoldurada com uma cor, que corrobora com a sua construção signíca. Selma, que parece a mais bem comportada, tem os cabelos bem penteados e veste quase o tempo todo roupas recatadas, em que o azul predomina. Segundo a escala de interpretação de cores, no Ocidente, a cor azul associada ao tom do mar e do céu, sugere tranquilidade e frescor. (BURMARK, 2002) Mas a tranquilidade pode ser apenas aparente, pois parecia insatisfeita com a vida vazia do casamento e tentava buscar como uma possível solução ter um caso extraconjugal. Para executar o intento, Selma visitou a casa do corretor encarregado de vender o apartamento que a mãe havia deixado como herança para as filhas. Nesse encontro, contudo, Selma mostrou-se desajeitada e receosa de cumprir o seu plano, só se permitindo ser beijada pelo rapaz, de quem se afasta, repentinamente, logo em seguida.

O retrato do casal Selma e Luiz mais parece uma caricatura, em que o marido, Luiz Fernando, se comporta, no próprio lar, como se ali



fosse a extensão do quartel e ele, o capitão, a dar ordens ao soldado raso, sua mulher. No exagero de uma tentativa de organizar a casa com esmero, esse cotidiano acaba enrijecido, sendo a atmosfera militar ali reinante enfatizada pelo rufar de um tambor, que se faz ouvir, intermitentemente; logo, a trilha sonora do filme só vem a acentuar a construção sógnica rígida daquele sistema familiar. Ali, o chão da casa de Selma parecia impecavelmente limpo, a cozinha muito bem organizada, os livros simetricamente dispostos, os sofás cobertos com uma capa de plástico e, não apenas os objetos, mas os personagens agiam como se estivessem dentro de uma parada militar. O casal obedecia a movimentos sincronizados, tal como uma dança. Até no café da manhã havia um rígido ritual.

A câmera, com frequência, dá *closes* do casal acompanhados por um ritmo da narrativa que também se altera e, até mesmo os objetos parecem participar dessa “parada militar”. Tudo está etiquetado e, os mínimos detalhes de construção semiótica das personagens que ajudam a audiência a entender aquela família, sugerem índices ou vestígios de um arranjo doméstico que queria desafiar, por vezes, a própria lógica, quando a etiqueta não correspondia ao objeto etiquetado; foi o caso de um sabonete etiquetado como escova de cabelo. Contudo, nem por isso os personagens abriam mão dos seus rótulos, que pareciam comprovar a rigidez daquela família. Até ao compartilharem a refeição do café da manhã, o casal não se comunicava; cada um ficava com uma parte do jornal, que lia enquanto comia. Nem se falam, e tampouco, se chocam, mas os rótulos estão sempre ali:

[...] (Selma, bêbada, olha-se no espelho. Fala para si mesma.)

Selma: Merda, cadê a sua etiqueta?

(Ela abre o armário e vê tudo etiquetado e em seus devidos lugares. Selma arranca a etiqueta espelho e cola na parede. Ela retira a etiqueta ‘escova de cabelos’ e cola no sabonete. Tenta escovar o cabelo. Simone coloca a cara no banheiro e vê sua mãe de soutien, de frente para a parede, passando o sabonete no cabelo. Fica preocupada).

Simone: Mãe, tá tudo bem?

Selma: Mais ou menos, minha filha. Só estou aqui escovando meu cabelo.

Simone: Mas isso não é escova.

Selma mostra o sabonete para ela. Está etiquetado “ESCOVA”.

Selma: Isto é uma escova.

Selma volta-se para a parede, onde se lê: “ESPELHO”.

(FALABELLA; DANIEL FILHO, 2001, p. 114)

O que parece ficar claro é que no casamento o dilema básico na união seria a falácia de se tomar intimidade como fusão. As forças do sentimento de estar unido a outrem se originam do desejo humano natural de proximidade, o que conduz a uma busca de complementaridade. Essa busca de complementaridade quando levada além do possível conduz a fusão. As mulheres tradicionalmente foram criadas para considerar normal o perder-se em um relacionamento e os homens foram criados para considerar a intimidade como assustadora. Assim, os homens muitas vezes expressam sua fusão mantendo uma posição distante, pseudodiferenciada, e as mulheres, mantendo uma pseudointimidade, que é na verdade, um desistir de si mesma. Frequentemente, os outros esperam que um casal se funda, e veem a mulher como de alguma maneira unida à identidade de seu marido, o que aumenta a dificuldade da mulher de diferenciar-se e manter a sua identidade separada. Para os homens, o medo da intimidade e as expectativas sociais de sua independência e adaptação à esposa funcionam para inibir o estabelecimento de relacionamentos íntimos, que permitem a existência das diferenças.

A teoria sistêmica de Bowen (1991) elucidada a tendência universal de buscar a fusão como relacionada à incompleta diferenciação da pessoa em relação a sua família de origem. Em outras palavras, os casais buscam completar-se um no outro, na medida em que não conseguiram resolver seus relacionamentos com os pais, o que os teria libertado para construir novos relacionamentos baseados na liberdade de cada pessoa de ser ela própria e de apreciar o outro como ele é. O processo pelo qual as pessoas buscam aumentar sua autoestima no casamento está baseado na negação de sua qualidade de ser diferente em relação ao cônjuge, e pode resultar em severas distorções na comunicação a fim de manter o mito da concordância. (SATIR, 1988)

Jessie Bernard (1982) cita pesquisa em que se averiguou a motivação e a preferência na escolha do cônjuge, em que as mulheres referem preferir homens mais velhos, mais instruídos, mais inteligentes, mais altos e com a condição socioeconômica melhor. E os homens têm uma preferência por mulheres mais baixas, menos inteligentes, menos instruídas e condição socioeconômica mais inferior.

No casamento tradicional, as mulheres exercem um papel, predominantemente, de cuidadoras, inicialmente dos homens, depois das

crianças e, finalmente, dos idosos. (McGOLDRICK; CARTER, 1995) No filme, Selma é convocada por Simone, sua filha adolescente, a comunicar ao pai que ela estaria grávida. Inicialmente, Selma desqualifica o convite, mudando de assunto. Como Simone insiste, Selma indaga: “Ô, Simone, você veio me consultar antes de trepar? [...] Agora a responsabilidade é sua. Vá você falar com seu pai.” (FALABELLA; DANIEL FILHO, 2001, p. 115)

O segundo arranjo familiar é o de Lúcia que, logo na primeira vez que aparece na tela, vem acompanhada da cor laranja, que lembra calor e pode ser associada à figura do sol. (BURMARK, 2002) A construção da personagem é sofisticada e inclui o uso de enormes chapéus e um tipo de bagagem que parece não coincidir com o objetivo de sua viagem, que era comparecer ao enterro da mãe. É uma personagem pesada, pela quantidade de coisas materiais que valoriza e carrega consigo, como um grupo de enormes malas e uma bagagem que inclui cinquenta e oito potes de creme facial, vários frascos de *eau de toilette*, já que costuma usar um por banho. Sua construção, portanto, é composta de signos que a identificam como alguém que parece demasiadamente preocupada com a aparência e o sentido estético. Tudo isso leva o observador a interpretar essa personagem como uma figura que sugere certo distanciamento no que diz respeito à sua família nuclear. Mesmo porque viera da França, onde morava há muitos anos, aparentemente isolada dos problemas do Brasil, até mesmo alheia à própria doença da mãe.

Lúcia teria viajado para Paris em busca de um sonho, abandonando marido e filho. Quando isso ocorre, a mulher costuma sofrer um profundo sentimento de culpa, por não estar assumindo a responsabilidade de manter os relacionamentos familiares, conservar as tradições e os rituais. Quando ninguém entra para preencher as lacunas por ela deixadas, sentem que a solidariedade da família está sucumbindo e que a culpa é delas. Assim, fazer parte de uma família, e depois viver a dissolução desse arranjo possui implicações diferentes para homens e mulheres.

Jessie Bernard (1982) descreveu o próprio casamento como diferente para o homem e mais satisfatório para ele do que para o seu cônjuge, pois:

[...] embora os homens permaneçam ambivalentes em relação a casar-se, temendo 'cair numa armadilha', são as mulheres que se tornam mais sintomáticas e mais predispostas ao estresse, no estado casado. [...] elas experimentam mais depressão e mais insatisfação conjugal. As mulheres nos relacionamentos tradicionais também apresentam um estado de saúde física pior, menor auto-estima, menos autonomia, e um pior ajustamento conjugal do que as mulheres em relacionamento de maior igualdade. (BERNARD, 1982 apud McGOLDRICK; CARTER; 1995, p. 31)

A época de maior risco para o casamento parece ser as primeiras fases do ciclo de vida familiar, antes e logo depois do nascimento dos filhos. Das pessoas que se divorciam 5/6 dos homens e 3/4 das mulheres se casam de novo, segundo McGoldrick e Carter (1995), com as chances de recasamento maior quando o casal está no primeiro estágio do ciclo de vida familiar. Nesses recasamentos, o nível de divórcio é ainda mais alto que no primeiro casamento, variando de acordo com o sexo e a idade. Para os homens e mulheres, com cerca de trinta anos, que casaram novamente em 1980, o índice previsto de divórcio é de 61% para os homens, 54% para as mulheres. (GLICK, 1984 apud McGOLDRICK; CARTER, 1995) McGoldrick cita vários fatores associados à instabilidade conjugal:

1. Idade e gravidez pré-conjugal – esposas com menos de dezoito anos, maridos com menos de vinte anos, ou pessoas que casam quando existe uma gravidez pré-conjugal (25% das noivas estão grávidas) têm uma probabilidade duas vezes maior de divorciar-se.
2. Instrução – homens menos instruídos e mulheres mais instruídas correm risco maior do que homens mais instruídos e mulheres menos instruídas.
3. Salário – as mulheres que ganham mais dinheiro têm uma probabilidade maior de divorciar-se do que aquelas de salário mais baixo. Da mesma forma, quanto maior for o salário da mulher em relação ao do marido, maior será o risco de divórcio.
4. Emprego – quando o marido tem um emprego e um salário instáveis, ou quando o seu salário diminui em relação ao ano anterior, o casamento corre um risco maior.
5. Nível socioeconômico – aqueles casais não favorecidos do ponto de vista econômico enfrentam maior risco.
6. Raça – os casais negros têm um índice de divórcio mais alto que os brancos e os casamentos inter-raciais correm um risco ainda maior.

7. Transmissão intergeracional – o divórcio parece ocorrer em determinadas famílias, embora esses estudos ainda não sejam conclusivos. (McGOLDRICK; CARTER, 1995, p. 292)

Ainda se tem observado que as pessoas divorciadas correm um risco seis vezes maior de serem hospitalizadas por um distúrbio psicológico do que as pessoas casadas. Aqueles que são divorciados apresentam um risco de suicídio duas vezes mais elevado do que as casadas, mais acidentes de carro, mais doenças físicas culminando em morte (câncer e doenças cardíacas) e mais problemas com o uso de drogas.

Ahrons (1980) postula que o processo de ajustamento após uma separação ocorre em cinco estágios, cada um envolve transições e desempenho de papéis específicos:

1. Cognição individual – Pelo menos um dos cônjuges está considerando a possibilidade de divórcio e iniciando o processo da separação emocional. Este período é frequentemente caracterizado por estresse aumentado, com consideráveis brigas, amargura, acusações, desvalorização do parceiro, depressão, ansiedade e ambivalência. Pode haver um caso amoroso, que frequentemente serve para apressar a decisão. O período de tomada de decisão talvez seja o mais difícil de todos, pois ele/ela luta com remorso e culpa.

2. Metacognição familiar – Também prestes a separação, o segredo é revelado. Um momento de grande sofrimento, para algumas famílias, este pode ser o momento de maior desequilíbrio. Na maioria dos divórcios, um dos parceiros quer sair do casamento mais do que o outro. Para o cônjuge que não toma a iniciativa, quanto mais súbita e inesperada a decisão parece ser mais difícil será o ajustamento emocional inicial.

3. Separação do sistema – Acontece a separação concreta. Este é o momento difícil para toda a família e o resultado depende muito de como os estágios precedentes foram manejados. Quanto mais reativa a família, maior a crise. Sintomas comuns incluem incapacidade de trabalhar, má saúde, mudança no peso, insônia, disfunção sexual e o uso de álcool, tabaco e outras substâncias.

4. Reorganização do sistema – Este envolve o difícil processo de deixar claras as novas fronteiras. Quanto mais o progenitor não residente for excluído, maior será o potencial de disfunção familiar.

5. Redefinição do sistema – Começa quando a família resolveu as tarefas dos estágios anteriores a atinge uma nova autodefinição.

Portanto, quando a separação ocorre, costuma-se passar por essas fases mencionadas acima. Voltando ao filme *A partilha*, outra irmã, a Regina, também era separada. Trata-se de uma psicóloga, que acabou “vendendo sanduíche natural” e cujo “casamento foi um desastre.” (FALABELLA; DANIEL FILHO, 2001) Aparece como uma pessoa irônica, amarga, desbocada, inconveniente, e que não perde a oportunidade para desqualificar o outro. Dentre essas desqualificações, mostra-se preconceituosa e elitista, não poupando a sua língua ferina para falar do subúrbio do Rio de Janeiro, a Tijuca, um lugar em que, segundo ela, “nada se move” (FALABELLA; DANIEL FILHO, 2001); acusa sua irmã, Selma, de sofrer de um “sentimentalismo tijucano”. (FALABELLA; DANIEL FILHO, 2001)

Laura, a mais nova, vem acompanhada, na introdução do filme, da cor verde, tom que tem a conotação de vida e juventude. (BURMARK, 2002) Fazendo o tipo esportivo, veste sempre calças *jeans*, tênis, usa o cabelo comprido escorrido e a cara lavada. Segundo as irmãs, parece não ter dado certo, justo ela, que elas achavam “[...] que ia ser a musa da Banda de Ipanema.” (BURMARK, 2002, p. 106) Escutando Laura, ouve-se que:

Laura: Eu gosto de mulheres. Sou sapatão, sargento, fanchona, lésbica, eu colo velcro! [...] Como eu quis ser igual a vocês. Cresci brincando sozinha neste apartamento e vocês se arrumando para sair! E vocês fofocando! E vocês descobrindo sobre as festas, sobre os homens, sobre os vestidos! E eu, com quem ia conversar? A minha família, as minhas amigas, as minhas mulheres eu tive na rua. Não foi aqui, não. (FALABELLA; DANIEL FILHO, 2001, p. 85)

Apesar de afirmar que se sente feliz com a opção sexual que tomara, Laura reconhece que tinha que enfrentar o preconceito das pessoas, mas que se acostumara com isso. Esse preconceito está ligado aos tabus culturais, se bem que, segundo Regina, “Sapatão é sapatão em qualquer lugar!” (FALABELLA; DANIEL FILHO, 2001, p. 93) De qualquer modo, os assuntos ligados ao homossexualismo pertencem ao domínio do privado, e não há privacidade sem vergonha. Assim, a ponte entre a privacidade e a vergonha é o segredo. (IMBER-BLACK, 1994)

Podem soar como pactos pessoais mantidos com algumas pessoas para conservar algo invisível a outros e, desse modo, protegendo o sujeito. Os segredos frequentemente envolvem tabus acerca de dinheiro,

sexo e doença. Estão relacionados a eventos dolorosos da vida, que ocorrem fora das consideradas normas socioculturais. Esses eventos originários podem ser comportamentos do presente ou do passado, crenças ou fantasias e histórias familiares, sendo os segredos sexuais os mais comuns. (MASON, 1994, p. 44)

Quando os segredos são revelados, cada indivíduo tem menos a esconder e pode ser mais espontâneo, porém, mais vulnerável. Por outro lado, quando há um segredo vergonhoso, tem-se a impressão de que algo está faltando. Mas contar um segredo é arriscar-se a perder a confiança do outro, se bem que se vive em uma cultura de preconceitos sexuais, racistas, etários, de adicções e vergonha que toca a todos. O fato é que a aceitação da comunidade *gay* é difícil de ocorrer, pois ela transgride as normas sociais. Para preservar a segurança das prescrições do papel da cultura dominante, as sexualidades lésbicas e *gays* são marginalizadas através do silêncio e da estigmatização. (JOHNSON; KEREN, 2003)

Quanto a Regina, ela é reacionária e aparece marcada pela cor vermelha. Nunca tivera “muita sorte no amor”, e ironicamente acrescenta: “[...] também, eu cheguei à seguinte conclusão: o único casamento bom é o casamento sem amor, por conveniência.” (FALABELLA; DANIEL FILHO, 2001, p. 69) Vivía de modo irreverente, praticando o sexo sem nenhum envolvimento e de modo mecânico, demonstrando uma derrocada de valores existenciais, pois dormira até com o próprio cunhado e sempre seguindo em frente:

Regina: Eu vou levando a minha vidinha... do meu jeito. Sem ter que me preocupar com ninguém, sem pedir licença. Às vezes, eu sinto falta... de alguma coisa. Mas aí eu passo um batom e vou à luta. (FALABELLA; DANIEL FILHO, 2001, p. 69)

A gente continua a viver. Só isso. Se você pensar na gente há 20, 25 anos atrás, vai ver que nada [...] tem importância. A gente achava que tudo ia dar certo [...]. Que o Brasil era o país do futuro! [...] Pára de tentar encontrar uma razão pra gente. A gente tá aí, vivendo, nadando contra a maré, rezando para não se afogar. (FALABELLA; DANIEL FILHO, 2001, p. 107)

Regina, como as demais personagens, parece estar sempre buscando alguma razão para as coisas, enfim, algo que desse um significado a sua vida, mas que não sabe, ao certo, o que seria. Apegava-se, então, a

toda a sorte de crendices como se essas pudessem preencher o vazio de sua vida, como se pode constatar a seguir:

Regina: Você viu? Morreu sorrindo [a mãe]. Aposto que o seu Zé Carlos [o pai] veio buscar dona Diva pessoalmente através de um túnel de luz. [...] O que importa é que ela (referindo-se a sua mãe) está melhor do que a gente. A esta hora, ela já deve estar na câmara celestial, numa boa. (FALABELLA; DANIEL FILHO, 2001, p. 11)

Por que será que somos irmãs e qual será a nossa missão cármica? (FALABELLA; DANIEL FILHO, 2001, p. 111)

Parece ser um mito familiar que as irmãs deveriam se suportar para aprender a conviver, apesar das diferenças, como se tivessem que expiar um carma. Para que a comunicação fluísse melhor entre elas, deveriam acionar determinados ritos ou certas práticas consagradas para obter um determinado efeito. No filme *A partilha*, parece soar tal mito familiar, o que as leva ora a brincar de casinha, como faziam quando crianças, assim acionando o mito da infância feliz; ora a dançar na praia, como outro ritual para se soltar e deixar fluir uma maior espontaneidade naquele relacionamento fraterno que a vida parecia ter enrijecido:

Selma olha em volta. Mesmo hesitante, tenta fazer os passos. Vagarosamente, as quatro irmãs vão acertando a coreografia típica da época. A música [Dancin' Days] invade o ambiente. Elas cantarolam, acertam os passos. Selma, a princípio tímida e envergonhada, vai descobrindo o prazer no ritmo. Selma se solta cada vez mais. Elas acabam fazendo uma bela coreografia. Num rodopio mais enérgico, Selma acaba caindo na areia. Suas três irmãs se deixam cair em cima dela, como na comemoração de um gol. Quatro cabeças, quatro par de olhos que se encontram e sorriem. Elas se beijam entre si, aparentemente apaziguadas pela farra. (FALABELLA; DANIEL FILHO, 2001, p. 113)

O mito da infância feliz é bastante forte no filme, dentre outros que o observador pode identificar. Aliás, a função do mito na narrativa é fundamental, tratando-se de uma fala que conta histórias, especialmente sobre a origem do universo, do homem, ou a história das famílias. Por trás do mito, há uma forma alegórica que sugere uma mensagem cifrada. Logo, o que procura dizer não é explicitado literalmente, mas dito de modo sutil, oblíquo, que remete a um sentido figurado. O mito funciona socialmente, sendo que a sua verdade deve ser buscada em outro nível, talvez, dentro de outra lógica. Precisa-se interpretá-lo para ser



entendido e o valor do mito não reside no fato de afirmar uma verdade, mas sim, ter uma função na vida social. Ele exprime uma crença, impõe princípios morais e oferece regras para orientar o homem.

Da interpretação que ele nos propõe como enigma ficam as mais diversas tentativas do pensamento humano, tanto de criá-lo quanto de analisá-lo. Expressa o pensamento de uma sociedade, a sua concepção da existência e das relações que os homens devem manter entre si e o mundo que os cerca. (ROCHA, 1994) Na verdade, o mito é uma realidade cultural complexa, que pode ser interpretada, através de perspectivas múltiplas. Conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. O mito narra como uma realidade passou a existir,

[...] seja ela o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a existir. Os personagens são os Entes Sobrenaturais conhecidos, sobretudo, pelo que fizeram no tempo dos primórdios. Em suma, descrevem as diversas e algumas vezes dramáticas irrupções do sagrado ou sobrenatural no mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje [...] um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 1972, p. 11)

O fato é que quando o indivíduo evoca as personagens dos mitos, torna-se contemporâneo deles, como se vivesse no tempo em que o evento fabuloso ocorreu. É por isso que se pode falar no tempo do mito, que é sagrado, em que “algo de novo, de forte e de significativo” se manifesta. Reviver esse tempo é reaprender a lição que o mito expressa de que o mundo, o homem e a vida têm uma gênese e uma história sobrenatural, que é significativa.

Quanto às irmãs, no filme, revivem momentos da infância, através do ritual de tomarem chá juntas, com um aparelho que não usavam há muitos anos:

Lúcia: vamos tomar chá. [...]

(Regina coloca o bule no chão e volta para a cozinha)

Selma: gente, espera aí, isso aqui está imundo. Vocês estão loucas?

Lúcia: ai, ai, ai. O que é que você queria, hein? Não são usadas há mais de 25, sei lá, 30 anos.

Regina: Acho que a Laurinha brincava com elas.

Lúcia: Fazia chá? Sozinha?

(Regina volta com o creme e o açucareiro.)

Regina: Você se serve?

Lúcia: Ih! Uma colher ou duas?

Regina: Não tinha adoçante quando éramos crianças, tinha?

Lúcia: Ai, minha filha, eu nunca engordei um grama.

(FALABELLA; DANIEL FILHO, 2001, p. 54-57)

Na verdade, ao que parece, o aparelho de chá é muito mais que um simples brinquedo de criança, o que fica evidente, na hora em que se negocia a partilha do mesmo. É o momento em que entra em cena a personagem “Bá Tonha”, que tem uma função aglutinadora na família. Trata-se da doméstica que acompanha a família, desde a infância das irmãs. Aparece logo no início da história, após tê-las informado pelo telefone a respeito da morte da matriarca e acolhendo-as quando chegam: “Chorando muito, Bá Tonha abre a porta para Selma, que veste roupas simples e práticas. A velha negra a abraça. As duas choram [...].” (FALABELLA; DANIEL FILHO, 2001, p. 8)

Bá Tonha, portanto, reúne os membros daquela família, que parecia tão dispersa. Mas, apesar de dispersa e aparentemente desligada, todas as questões não resolvidas entre as irmãs afloram e reaparecem, imediatamente, logo aos primeiros momentos do reencontro.

Muitas pessoas imaginam que, uma vez que deixarem a própria casa, estarão amadurecidas: seriam adultas, independentes e livres da influência da família de origem. Mas como Bowen enfatiza, apesar de tudo, a família permanece sempre dentro de nós e, para onde quer que vamos, carregamos a reatividade emocional não resolvida. Esta reatividade acaba transformando-se em vulnerabilidade para repetir, incessantemente, os mesmos antigos padrões em todo o relacionamento novo e intenso que restabelecemos. Os relacionamentos não resolvidos com nossas famílias de origem são os negócios inacabados mais importantes de nossa vida. (NICHOLS; SCHWARTZ, 1998)

Bowen (1991) define a diferenciação intrapsíquica como sendo a capacidade de separar o sentimento do pensamento, em que as pessoas não diferenciadas dificilmente distinguem os pensamentos dos sentimentos; seus intelectos estão inundados de sentimentos que eles são quase incapazes de pensar objetivamente. Dessa forma, a ausência de diferenciação entre o pensamento e o sentimento ocorre juntamente com a ausência de diferenciação entre si próprio e os outros. Como são menos capazes de pensar claramente, as pessoas indiferenciadas reagem

emocionalmente aos ditames dos membros da família ou de outras figuras de autoridade. (BOWEN, 1991 apud NICHOLS; SCHWARTZ, 1998)

A fusão emocional entre os membros da família pode assumir a feição de dependência ou de uma luta irada e conflituosa. Quanto maior fusão emocional entre as pessoas, maior probabilidade de rompimento. Assim, alguns buscam distância, mudando-se para bem longe, outros evitam temas pessoais na conversa e se isolam na presença de outras pessoas. No caso do filme, apesar da distância entre as irmãs, uma vez perto, rapidamente se emaranham em conflitos antigos e alguns rituais são utilizados para amenizar essas dificuldades.

Do mesmo modo como o tomar chá foi usado como um rito de aglutinação, novamente, o alimento, no filme, cumpre a função de quebrar momentos de tensão e juntar as pessoas, harmonizando o clima entre as irmãs. É Bá Tonha que permanece nos bastidores da narrativa principal, durante quase todo o tempo, quem impede que o aparelho de chá seja repartido e, com a divisão dele, se esfacele o sistema familiar. Além disso, ela se faz presente, toda vez que o sistema está tenso, soando, por vezes, até meio alheia a toda a discussão que está acontecendo, em volta. O modo como ela se comporta segue um padrão, portanto, que se repete:

Bá Tonha está num canto da cozinha. Nele há um pequeno altar com imagens de santos, velas e fotografias. Ela reza silenciosamente enquanto escuta a discussão das meninas. (FALABELLA; DANIEL FILHO, 2001, p. 65)

[Em outro momento, em meio a uma grande discussão] Totalmente calma, Bá Tonha entra na sala de estar e diz: A torta de morango está quase pronta. Bá Tonha mostra o seu jogo de chaves. [...] Bá Tonha calmamente solicita: Luiz Fernando [marido de Selma], preciso de *chantilly*. Você pode dar um pulo na padaria? (FALABELLA; DANIEL FILHO, 2001, p. 140)

Selma: Eu quero saber quem vai ficar com o aparelho de chá *Quick da Toddy*.

Lúcia: Nós podemos dividir.

Regina: Eu quero ficar com a panela. A Laura pode ficar com o bule...

(Bá Tonha entra.)

Bá Tonha: A torta de morango já está quase pronta.

Regina: Um minutinho só, Bá, que a gente está acabando de dividir o aparelho de chá.

Bá Tonha: Quanta criancice.

(As quatro irmãs se olham e depois olham para Bá Tonha.)

Bá Tonha: O bebê netinho vai gostar de brincar com esse aparelho de chá.

Vocês já estão muito velhas.  
Bá Tonha começa a recolher o aparelho de chá.  
(FALABELLA; DANIEL FILHO, 2001, p. 144)

Não só o aparelho de chá tem uma função simbólica, na história, como também as chaves carregadas por Bá. Ela, na sua sutileza e quase invisibilidade, intervém em momentos tensos na família, como se buscasse uma chave para aqueles conflitos que se desenrolam perante seus olhos. Ela serve de fio condutor da energia que une aquele sistema familiar, passando a cuidar até do neto de Selma, que nasceu, e que é uma menina:

Selma: E vendo a Bá lhe dar banho, percebi que vivemos em círculos. [...] É um círculo. Ou talvez, nessa família, um quadrado.  
(No filminho [que estavam fazendo da família] Bá Tonha, que faz, do jeito que consegue, um take torto da família. Congela-se a imagem da família.) (FALABELLA; DANIEL FILHO, 2001, p. 148)

## Considerações finais

Assim, o ciclo de vida vai sempre se cumprindo e, mesmo que o enquadramento familiar possa parecer torto, já que a vida é como ela é, e não como cada um gostaria que fosse, nada para. E a existência segue adiante. Não importa a forma que tenha a vida, não importa a configuração que os arranjos familiares venham a tomar, tudo continua...

O filme foi utilizado para enfatizar temas relevantes nos estudos de terapia de família, como diferenciação e indiferenciação, mitos e ritos, bem como, diferentes arranjos familiares, dentre outros. Para isso, o diálogo entre a Semiótica e os conceitos sobre família serviu de estratégia de ensino e aprendizagem, privilegiando uma abordagem lúdica e capaz de ilustrar, ao vivo e a cores, ideias relevantes sobre a temática em questão.

Os valores existenciais e o sentido da vida foram também alvo de reflexão, ao se focalizar um sistema familiar em que os diversos personagens se defrontavam, com frequência, com o vazio existencial. Estavam sempre buscando sobreviver, ao mesmo tempo em que tentavam, desesperadamente, entender o sentido da vida, cada um ao seu modo.

## Referências

- AHRONS, Constance R. *O bom divórcio*. São Paulo: Objetiva, 1980.
- BERNARD, Jessie. *The future of marriage*. New Haven: Yale University Press, 1982.
- BORDENAVE, Juan. *O que é comunicação?* São Paulo: Brasiliense, 1997.
- BOWEN, Murray. *De la familia al individuo: la diferenciación del sí mismo en el sistema familiar*. Buenos Aires: Paidós, 1991.
- BURMARK, Lynell. *Visual literacy: learn to see, see to learn*. Virginia: Alexandria, 2002.
- DANIEL FILHO, João Carlos. *Entrevista com Daniel Filho*. Maio, 2001. Disponível em: <http://www.cornflakepromises.hpg.ig.com.br/apartilha.htm>. Acesso em: 15 abr. 2006.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Coleção Debates).
- FALABELLA, Miguel; DANIEL FILHO, João Carlos. *A Partilha*. São Paulo: Objetiva, 2001.
- IMBER-BLACK, Evan et al. *Os segredos na família e na terapia familiar*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.
- JOHNSON, Thomas; KEREN, Michael. As famílias de mulheres lésbicas e homens gays. In: MCGOLDRICK, Mônica. *Novas abordagens da terapia familiar: raça, cultura e gênero na prática clínica*. São Paulo: Roca, 2003. p. 367-378.
- LIMA, Lauro de Oliveira. *Piaget para principiantes*. São Paulo: Summus, 1980.
- MASON, Marilyn. Vergonha: reservatório para os segredos na família. In: IMBER-BLACK, Evan. *Os segredos na família e na terapia familiar*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994. p. 40-54.
- MCGOLDRICK, Mônica; CARTER, Betty. *Mudanças no ciclo de vida familiar*. Porto Alegre: Artmed, 1995.
- MOTTA, Nelson; QUEIROZ, Rubens. Dancin' Days. Intérprete: As Frenéticas. In: *Caia na Gandaia*. [S.l.]: [s.n.], 1978. 1 disco sonoro.
- NICHOLS, Michael P.; SCHWARTZ, Richard C. *Terapia familiar: conceitos e métodos*. Porto Alegre: Artmed, 1998.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica e filosofia*. Tradução de Octanny Silveira de Motta e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975.
- ROCHA, Everardo. *O que é o mito?* São Paulo: Brasiliense, 1994.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica?* São Paulo: Brasiliense, 1994.

SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Thomson, 2002.

SATIR, Virginia. *Terapia do grupo familiar*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

# Culturas diversas em o *Casamento grego*

## Um conto de fadas multicultural e seus desafios

A história que vamos analisar, *Casamento grego*, intitulada em inglês *My Big Fat Greek Wedding*, de Joel Zwick, lançado em 2002, é uma produção independente de Tom Hanks e a esposa, Rita Wilson, que assistiram à peça homônima e decidiram adaptar o enredo para o cinema. No elenco, destacam-se Nia Vardalos no papel da protagonista Toula, e seu pai, que é a própria caricatura do patriarca grego, estrelado pelo ator Michael Constantine, o qual se vê na obrigação de zelar pela tradição da família grega.

Trata-se de um conto de fadas contemporâneo que se passa em Chicago, onde a protagonista, filha de imigrantes gregos nos Estados Unidos, trabalha como garçonete no restaurante da família. De acordo com a tradição grega, as mulheres estariam fadadas apenas a três objetivos na vida: casar-se com gregos, gerar filhos gregos e alimentar uma família grega. A heroína dessa história, Toula, aos trinta anos, ainda não tinha se casado e também não demonstrava o menor interesse em cumprir a meta dos pais de constituir sua própria família grega.

Seus parentes não se cansavam de apresentá-la a possíveis pretendentes gregos, sempre rechaçados pela moça, que insistia em desempenhar o papel de tola, desajeitada, mal-arrumada e sem qualquer atrativo. Recusava-se também a aceitar os convites do pai para ir à Grécia, onde poderia encontrar um marido à altura das expectativas da família. Sonhadora, Toula queria seguir a própria carreira e quebrar o padrão familiar de ser apenas mãe e dona de casa.

Após uma série de conflitos com a família, a moça resolve fazer um curso para desenvolver os seus conhecimentos de informática, quando decide trabalhar na agência de viagens da tia e, também, mudar o seu modo de vestir, de andar e de se comportar. É quando se livra de um par de óculos que só faziam envelhecê-la e lhe dar um aspecto

desengonçado. Nesse momento, como quem renasce ao sofrer uma metamorfose, sente-se atraente.

Esse desejo de mudar de aparência decorre também do seu interesse em conquistar um professor que conhecera ainda na época em que trabalhava no restaurante do pai. Reencontra o professor Ian Miller, algum tempo depois, na agência de viagem em que trabalhava e os dois começam a se envolver afetivamente. O problema é que o perfil do rapaz não coincidia com o que os pais de Toulá tinham sonhado para ela, pois era americano e, conseqüentemente, com princípios e tradições completamente distintos daqueles que a família grega preconizava. O contraste dos costumes das famílias dos noivos acaba gerando uma série de constrangimentos e situações embaraçosas, que culminam com um previsível final feliz em que os jovens se casam e enfrentam todos os preconceitos de uma família grega.

Essa história que narra a metamorfose da protagonista nos remete a um clássico da literatura irlandesa, a comédia *Pigmaleão*, datada na sua primeira versão de 1913 e de autoria do dramaturgo George Bernard Shaw (1949). A fonte de inspiração da peça foi um mito grego que haveria de tornar-se o favorito de todos os tempos, em meio à cultura ocidental.

O nome grego *Pigmaleão* remonta a origens fenícias e tem a ver com a mudança de cor do réptil homônimo que, a depender do ambiente em que se encontra, assume a coloração do entorno. Esse mito conta a história de um escultor que vivia em Cipro, uma ilha no Mediterrâneo, perto da Turquia, originalmente uma colônia britânica. Como costumava colocar defeito em todas as mulheres, decidiu ficar solteiro, pois nenhuma esposa lhe servia. Mas ao esculpir a estátua de uma linda mulher em marfim, que chamou de Galatea, achou a sua criação tão perfeita que acabou se apaixonando por ela e pedindo aos deuses que a transformassem em uma mulher de carne e osso. A deusa do amor, Vênus, decidiu então ouvir suas preces, dando à estátua uma alma. *Pigmaleão* acabou casando-se com Galatea e, assim, garantindo um final feliz para a história. (CIVITA, 1973)

O autor Bernard Shaw revisitou esse mito, dando-lhe várias versões diferentes, em momentos diversos. A protagonista de Shaw, Eliza Doolittle, assim como a estátua de mármore do mito grego, bem como a protagonista Toulá do filme *O Casamento Grego*, sofrem uma



metamorfose. De uma florista simplória, analfabeta, suja e desengonçada, que articulava mal as palavras, a personagem de Shaw transformou-se em uma dama educada, bem vestida, cortês e charmosa, que passou a se expressar de modo elegante e bem distinto da sua origem humilde, capaz de seduzir qualquer jovem aristocrata da época.

Na base da cognição humana estão esses mitos primitivos das primeiras narrativas que ajudariam o homem a dar sentido ao mundo ou conhecê-lo melhor, em uma época em que seu conhecimento ainda não havia se desenvolvido para explicar de modo mais racional os fenômenos da natureza e a condição humana. É possível argumentar que a natureza essencial do mito tem a origem não no nível racional, mas da imaginação criativa cujo poder se faz sentir sobre os nossos mais profundos arquétipos e esquemas de pensamento. (DANESI; SANTERAMO, 1992)

Portanto, múltiplos são os arranjos que um mito pode sugerir, pois, a partir de uma velha receita ou de um signo repetidamente desconstruído, o mesmo pode assumir novas feições ou configurações, de acordo com o lugar de fala de cada público alvo. É importante desconstruir um signo para ter consciência do que está implicado nele. Conforme explica Derrida (1998) em “Carta a um amigo japonês”, a palavra desconstruir, apesar do seu prefixo negativo, tem uma conotação positiva porque é necessário desmontar as partes de um todo para decompor suas estruturas a fim de conhecê-las melhor e saber como tornar a reorganizá-las.

O filme *Casamento grego*, além de fazer referência ao mito grego de Pigmaleão, também explicita mitos familiares diversos, que visam a perpetuação da identidade familiar. (BENNETT; WOLIN; McAVITY, 1991) Segundo esses autores “A identidade familiar é o sentido subjetivo que tem os membros de uma família sobre a sua continuidade no tempo, a sua situação atual e seu perfil familiar [...] e são esses fatos que a diferenciam das demais famílias.” (BENNETT; WOLIN; McAVITY, 1991, p. 300) Ou seja, a identidade familiar representa a família na mente dos seus membros e tem a ver com o sistema de crenças compartilhadas e que compreendem os papéis, as relações, os valores que governam a interação das famílias. Esse sistema de crenças é sustentado pelos temas, pelas regras, pelos mitos e constructos familiares.

A noção de mito familiar foi primeiro estudado por Ferreira (1966, p. 86), que trouxe à baila a questão do sistema de crenças compartilhadas. Ele define esse mito como “[...] um número de crenças

sistematizadas, compartilhadas por todos os membros da família, referente aos papéis desempenhados dentro da família e suas relações [...].” O mito familiar representa, portanto, um determinado aspecto da existência da família e de como ela lida com as dificuldades, com os obstáculos que enfrenta. Ao mesmo tempo, serve para modelar os seus descendentes, bem como outras pessoas que convivem com a família.

A família cria seus mitos com base nas próprias histórias e nos contos que se perpetuam de geração em geração. Combinam fato e ficção ou fantasia, incorporando acontecimentos relevantes, pessoas consideradas como importantes para aquele núcleo, seja como heróis ou como vilões. Os mitos podem ter múltiplas versões e oferecem exemplos concretos de atitudes familiares, tendo como função informar ou recordar a todos os seus membros quem são eles, em que devem acreditar e como se comportar, de maneira que assim promovem a continuidade da identidade da família, ao longo do tempo. (KROM, 2000)

Os mitos vão sendo fabricados logo no início do casamento, quando cada um colhe dados da sua família de origem, os quais vão sendo reinterpretados no curso da interação familiar. Com o tempo, esse repertório é enriquecido com detalhes da própria experiência do casal e vai sendo reelaborado, porém, raramente contestado. Já quando os filhos estão adultos, eles questionam os mitos, que os acompanharam ao longo do crescimento. Então, buscam esclarecimentos e novas informações sobre tais mitos, de forma que tenham outras perspectivas sobre eles. O comportamento que se costuma observar entre os filhos é que ou eles se rebelam contra os mitos e assim eles tendem à extinção, ou podem ser ratificados e perpetuados na próxima geração. Dessa forma é que a família demonstra os diversos graus que tem de apego aos seus mitos.

Nas famílias mais radicais, os mitos podem ser muito elaborados e complexos, raramente contestados pelos mais velhos; logo, são aceitos incontestes. No extremo oposto, as histórias familiares são sem substância e podem soar contraditórias, restando-lhes apenas algumas crenças a que se apegar. Mas a maioria das famílias se coloca em uma faixa intermediária, com uma bagagem de narrativas e descrições acerca de si próprias, que tanto podem fazer parte realmente de suas vivências quanto serem fruto da imaginação de seus membros.

É importante destacar que os ritos familiares expressam, através da conduta dos membros da família o que os mitos sugerem de forma narrativa. Assim, mitos e ritos ratificam a identidade familiar. Os rituais, portanto, dramatizam a identidade familiar através da *performance*. Como uma forma simbólica de comunicação, os ritos costumam se repetir de modo estereotipado, proporcionando satisfação e sentido aos seus participantes. Sua prática põe em relevo os papéis, delinea as fronteiras e define as regras familiares. Por meio da repetição serve para estabilizar e tornar a família mais previsível, ajudando a reafirmar o sistema de crenças compartilhadas.

Os ritos se dividem em três grupos (BENNETT; WOLIN; McAVITY, 1991), que seriam as celebrações, as tradições e as rotinas. Eles são simbólicos porque representam uma síntese de uma determinada organização familiar, que pode ser expresso da seguinte forma: “É assim que fazemos em nossa família”. Os ritos ou rituais envolvem todos os membros da família e dizem quem deve ou não coordenar as atividades necessárias para colocá-los em prática. Por conseguinte, seu planejamento e implementação exigem a cooperação familiar.

As primeiras são as festas e as ocasiões difundidas por uma cultura e que cada família considera e as vivencia de modo particular. Pertencem a essa categoria os ritos de passagem, como os casamentos, funerais, batizados, o *bar mitzvá*, as celebrações religiosas anuais como o natal, a Páscoa, o Dia de Ação de Graças, dentre outros eventos. Esses rituais se caracterizam por certa padronização na maioria das famílias de uma determinada sociedade. Assim, a família que não inclui nos seus rituais tais acontecimentos poderia ser considerada atípica dentro da sua cultura.

Tais festas e ocasiões oferecem aos indivíduos a oportunidade de esclarecer a sua posição dentro da família, demonstrando e fazendo valer a sua identidade coletiva como família. Ainda nas celebrações, os rituais de passagem cumprem outra função de definir quem pertence ou não à família e marca momentos de destaque no desenvolvimento do indivíduo. Os rituais festivos ajudam a transmitir a identidade étnica de geração em geração.

As tradições familiares não são tão específicas de uma cultura como as celebrações, mas lhes são peculiares. Embora não tenham a periodicidade anual das festas religiosas, por exemplo, nem a padronização

dos ritos de passagem, tais tradições são recorrentes em cada família. É comum que cada uma descreva o seu próprio conjunto de tradições, a saber, como passam as férias, como são as visitas à família extensa, de que forma celebram os seus aniversários e como preparam as suas comidas típicas, dentre outras coisas.

Além dessas tradições compartilhadas, há ainda as rotinas familiares que funcionam como pautas de comportamentos adotados pelos seus membros, como os horários definidos para dormir, para fazer as refeições, para tratar os amigos, para passar os fins de semanas, para se cumprimentar, para se despedir, enfim, como esses comportamentos previsíveis acontecem. Essas rotinas ou interações são um meio de organizar o dia a dia da família. (KROM, 2000)

A família contribui na formação da identidade de cada um dos seus membros com dois elementos: a tendência à separação e ao pertencimento. A primeira, que encoraja a autonomia do indivíduo, estimula o crescimento pessoal autóctone, sem que a pessoa dependa do respaldo da família. A segunda característica enfatiza o fato de determinado indivíduo pertencer àquela família, de se sentir apoiado em qualquer dificuldade que possa enfrentar. Todos da família têm o direito de opinar e participar da busca de soluções para eventuais obstáculos que apareçam.

O fato é que as famílias apresentam ambas as características referidas, alguma com mais ênfase, na primeira característica, outras mais na segunda. As famílias em que o pertencimento é o prioritário, designa-se de famílias emaranhadas e aquelas em que a individualidade é mais enfatizada, denomina-se de famílias desligadas. Assim, se nas famílias emaranhadas se ganha em pertencimento, perde-se em autonomia. Enquanto que nas famílias desligadas, cada membro ganha em autonomia e perde em pertencimento. De forma que todas as famílias estão distribuídas nesse *continuum* que vai da família desligada até à família emaranhada. Considera-se que aquelas situadas mais nos extremos dessa linha teriam dificuldades de funcionamento, pois tenderiam a seguir princípios mais rígidos. As famílias melhor adaptadas seriam aquelas que estivessem na parte intermediária desse *continuum*, na qual não haveria tanta rigidez. O indivíduo que pertença às famílias não situadas nos extremos pode desfrutar tanto ao sentimento de pertencer a um grupo que lhe daria apoio em momentos de dificuldades, como também tem a permissão de se desenvolver independente do grupo a que

pertence, mesmo às custas de não acatar plenamente todos os valores do sistema da sua família de origem. (FISHMAN, 1996; MINUCHIN, 1976; NICHOLS; SCHWARTZ, 1998)

A estrutura familiar é um sistema regido por transações repetidas que estabeleceram padrões de como, quando e com quem os seus membros devem se relacionar. O sistema familiar cumpre as suas funções através de subsistemas, que nada mais são do que subgrupos formados dentro da família, que pode ser constituído de um só indivíduo, ou pode estabelecer díades ou ainda serem compostos por interesses e tarefas comuns a desempenhar. Cada indivíduo na família pertence, por sua vez, a diferentes subsistemas nos quais detém níveis de poder diversos e onde desenvolve habilidades mais variadas. Em cada subsistema ele participa de diferentes relações complementares, nas quais exerce múltiplos papéis. Um subsistema é delimitado por fronteiras, que são as regras que definem quem participa dele e como. A função da fronteira é proteger a diferenciação do sistema, ou seja, é uma forma de impedir que outras pessoas interfiram na intimidade desse ou daquele subsistema. (MINUCHIN, 1976)

Para o funcionamento adequado da família as fronteiras dos subsistemas devem ser nítidas. Nas famílias emaranhadas, as fronteiras dos subsistemas estão difusas, o que permite a diminuição da distância entre seus membros, o que tem como consequência um aumento da comunicação e uma preocupação entre os membros da família. Esse tipo de família responde a qualquer variação do habitual com excessiva rapidez e intensidade. Entretanto, na família desligada, as fronteiras dos subsistemas são rígidas, o que dificulta ou até impede a comunicação entre os seus membros, às vezes, em momentos de maiores riscos. (MINUCHIN, 1976)

As formas de concretizar a identidade familiar têm como pano de fundo a cultura em que estão inseridas e que lhes dá uma conotação especial. O termo “cultura”, que se origina da palavra latina *culter* significa, dentre outros sentidos, a parte do arado que serve para revolver a terra, e assim, ajudar as sementes a crescerem e desabrocharem. Logo, no sentido metafórico, remete à ideia de crescimento. (EAGLETON, 2005) São expressões da cultura a literatura, o folclore, a arte, a música e os artefatos, portanto, as criações humanas que corroboram para o crescimento de cada um. (KATAN, 2004)

Dentro do viés etnográfico, a ideia de cultura remete a todo um leque de conhecimentos hábitos, costumes, crenças, bem como comportamentos aprendidos dentro de uma sociedade. Um dos aspectos muito analisado dentro desse viés seria a questão dos choques culturais, conceito criado em 1954 pelo antropólogo Kalvero Oberg (1960) para descrever os sentimentos de saudade da terra de origem, de ansiedade e perda de estabilidade emocional que costumam acometer o imigrante que tem dificuldade para enfrentar a nova cultura. O tema da privacidade e da distância física permitida ou não entre as pessoas apresenta-se como um problema crucial nos choques culturais. Até o modo de cada um se vestir, comer, aceitar, ou fazer convites ou encontros costuma mudar de uma cultura para outra e a sensação de não pertencimento ou de constituir uma minoria em um grupo, são fatores desconfortáveis, especialmente nos locais em que a cultura do imigrante é pouco considerada. Além disso, também as crenças e os legados de cada cultura incluem questões relacionadas aos valores da família e inclusive algumas premissas de gênero que norteiam o modo como a mulher é inserida na sociedade.

Tais premissas tradicionais sobre o desenvolvimento da mulher acabam gerando inúmeros preconceitos, que frequentemente distorcem as relações familiares, dificultando a sua adaptação no mundo contemporâneo. Essa atitude preconceituosa tem requerido da família diversas adaptações para que ocorra o ajuste da mulher em um mundo em constante transformação. (BOSS; WEINER, 1988)

Destacam-se, dentre essas premissas, as seguintes: a necessidade de atender aos interesses alheios, pois uma mãe não deve negar-se a atender uma solicitação de ajuda, especialmente da família. Segundo essa premissa, o papel da mãe é cuidar das relações afetivas da família, e se o sistema estiver emocionalmente conturbado, a culpa lhe será muitas vezes atribuída. Espera-se, ainda, que ela se sinta realizada com o sucesso do marido e dos filhos, sendo valorizado o saber doar-se, mesmo mediante sacrifícios pessoais. Segundo essa ótica, muitas vezes, as mulheres se perguntam: “Estou me doando o bastante?”; “Deveria me doar mais?”; “Será que eu poderia ter evitado algum conflito se tivesse me doado mais?”

Responder às necessidades dos outros pode ser gratificante às mulheres, mas o preço que, com frequência têm de pagar é depender dos

maridos, desfrutando do poder, *status* e autoridade fora do lar apenas indiretamente através dos seus companheiros. (WALTERS et al., 1988) Assim, segundo essa premissa, a mulher não se realizaria plenamente se não tivesse marido e filhos.

Outra premissa é ver a mulher, acima de tudo, como mãe. A maternidade é o seu papel principal e, conforme essa premissa, ela deve conquistar um homem e com ele ter um filho, mesmo que tenha de colocar em segundo plano o crescimento profissional. Nessa ótica, caso ela não conquiste o homem ou seu filho venha a ter alguma dificuldade, deve-se a uma incapacidade da mulher.

Observa-se ainda que entre as crenças tradicionais relativas ao papel de gênero na sociedade ocidental, em geral, estimula-se o desenvolvimento cognitivo mais no homem do que na mulher, já que, segundo essa ótica, espera-se que ele seja o grande provedor da família. Pretende-se ainda que a mulher desenvolva mais a sua sensibilidade, tornando-se a responsável pelo equilíbrio afetivo da família. (ROCHA-COUTINHO, 2007)

Essas premissas são todas questionadas no mundo contemporâneo e mostram-se bastante ambivalentes, pois, ao mesmo tempo em que a mulher é estimulada para que centre sua atenção nos outros e não em si mesma, ela também se vê criticada por, muitas vezes, depender do marido ou dos filhos. (JABLONSKI, 2007)

Para ilustrar de uma forma engraçada e descontraída, as mudanças ocorridas na sociedade quanto às relações familiares e de gênero, o filme *Casamento grego* será utilizado. O diretor mostra como é ser casado com uma mulher de origem grega e como se relacionar com uma família grega inserida na sociedade norte-americana.

O filme se inicia com um produto da cultura grega, que entra sob o signo da música, combinada com tomadas panorâmicas da cidade de Chicago à noite. A câmera vai descendo e se aproximando das ruas da cidade até tomar um *close* de um carro dirigido pelo pai da protagonista Toula e a própria moça. O contexto norte-americano, nessas primeiras tomadas, junto com o pano de fundo da música grega, já indicia um traço de hibridismo e possíveis choques culturais a serem explorados no filme.

Na abertura, cada palavra que compõe o título do filme vai aparecendo aos poucos, de modo a ampliar o sintagma que indica

traços da família a serem explorados na história: a ideia do casamento/um grande casamento/um casamento farto/um casamento grego. (CASAMENTO..., 2002) O próprio título já dá indícios do tipo de família que vai estar dramatizada no enredo, uma família emaranhada, pois nela todos os eventos são fartos, grandes, exagerados mesmo e com a participação ativa de todos. A própria entrada do título, cujos elementos vão se expandindo, paulatinamente, sugerem um grande signo:

Toula: Minha família é enorme e barulhenta... e estão sempre se metendo na vida e nos negócios dos outros. Você nunca consegue ficar só, e estão sempre comendo. (CASAMENTO..., 2002)

Nessa família, os pequenos eventos acabam se tornando grandes e até um pequeno jantar íntimo não pode prescindir de convidar toda a família extensa, como se pode perceber em uma conversa entre Toula e a mãe:

Toula: Está tudo bem? O que está fazendo?

Mãe: Descascando batatas.

Toula: Por que está descascando batatas? Eu as descasquei de manhã.

Mãe: Eu sei, mas precisaremos de mais.

Toula: Para quantos está conzinhando?

Mãe: Um monte de pessoas.

Toula: São apenas três deles. E nós. Então são sete.

Mãe: E a família.

Toula: A família? Você convidou a família inteira? Mãe: Claro.

Toula: Mãe, eu os convidei para um jantar simples para conhecer meus pais.

Mãe: Eles podem conhecer logo a família inteira. (CASAMENTO..., 2002)

Na verdade, nesse tipo de família extensa, a privacidade é impossível, pois todos estão sempre presentes, e todo mundo se mete na vida de todo mundo. Todos ficam sabendo de tudo o que se passa em um átimo de tempo, como se pode constatar nas seguintes falas, e é interessante perceber como a família de Toula e do seu noivo são diferentes, a dela mais emaranhada, a dele tendendo mais a ser desligada:

Noivo: É muito bom finalmente conhecer um membro da família da Toula.

Prima de Toula: Sim, bem. Eu sou o menor de seus problemas. Escute, a família já sabe. Na noite passada, Vicki Pavalopolis viu vocês se beijando na garagem do Denny. Ela contou pra mãe, que contou pra minha mãe, que contou pra sua... [dirigindo-se à Toula]. Deixe-me dizer desse jeito. Vocês



estão encrencados.

[...]

Noivo de Toula: Sá tenho dois primos. Eles moram no Wisconsin.

Toula: Só tem dois primos?

Noivo: Sim. Quantos você tem?

Toula: Mais do que dois. Você tem dois primos. Eu tenho vinte e sete só em primeiro grau.

Noivo: Vinte e sete só de primeiro grau?

Toula: E minha família é enorme e barulhenta, e estão sempre se metendo na vida e nos negócios dos outros. Você nunca consegue ficar só, e estão sempre comendo. As únicas outras pessoas que conhecemos são outros gregos porque gregos se casam, para terem filhos gregos que serão barulhentos, comilões e terão mais bebês gregos.

[...]

Não tenho vida própria. (CASAMENTO..., 2002)

Logo, as notícias voam nesse tipo de arranjo familiar, porque todos os seus membros participam ativamente da vida do outro. Toula parece ter vergonha desse tipo de família grega a que pertence, que pode parecer tão estranha para um norte-americano como o seu noivo, mas acaba assumindo o seu próprio lugar dentro dela, ao dizer, no final: “Eu compreendi algumas coisas. Minha família é grande e barulhenta, mas eles são minha família. Nós brigamos e nós rimos. E sim, nós assamos carneiro no quintal. E aonde eu for, o que quer que eu faça, eles sempre estarão lá.” (CASAMENTO..., 2002)

Ao comparar como é apresentada a protagonista no princípio e no final do filme, observa-se que houve um crescimento da personagem que, aos poucos, vai aceitando a sua família de origem. Na cena, o pai de Toula enfatiza a necessidade dela se casar com um grego. Essa cobrança é enfatizada logo nesse primeiro diálogo e em outros momentos do filme, em que fica claro, dentre os valores da família grega, o papel que a mulher desempenha e o que se espera dela:

Pai: É melhor você se casar logo. Está começando a ficar velha.

Toula, pensativa, lembra: ‘Meu pai me dizia isso desde que eu tinha 15 anos porque acha que as boas gregas devem fazer três coisas na vida: casam-se com rapazes gregos, têm filhos gregos e os alimentam até o dia que morrem’

[...]

Toula: Eu me casarei, pai. Eu prometo.

Pai: Você ainda tem muito tempo, Niko.

Você sempre terá a Toula para cuidar do restaurante.

Tia: É verdade. Toula nunca te deixará. [...]

Toula: Garotas gregas que não arrumaram marido trabalham no restaurante da família. E aqui estou, dia após dia. Ano após ano. Uma trintona, próxima da data de vencimento. [...]

Não tenho vida própria. (CASAMENTO..., 2002)

Já nesse primeiro diálogo aparece a crença mítica de que o papel da mulher é de casar com um grego, ter filhos e alimentá-los. Há, portanto, uma segregação de papéis de gênero, em que as cobranças feitas às mulheres são distintas daquelas dos homens. Como se pode ver no diálogo acima, o tratamento dado ao irmão Niko é completamente diferente, pois ele não deve ter pressa de se casar, ao contrário de Toula. Mas caso fique solteira, cabe-lhe a incumbência de trabalhar nos negócios da família e morar com os pais. Para o irmão, as expectativas são bem diversas: “Toula: Meu irmão tem dois trabalhos. Cozinhar [no restaurante da família] e casar-se com uma grega virgem.” (CASAMENTO..., 2002)

As mulheres, de acordo com a cultura grega mostrada no filme, não têm o direito sequer de definir a sua própria vida e nem mesmo estudar para se aprimorar ou seguir uma carreira. O pai de Toula, um grego radical e machista assim se expressa, quando a filha lhe pede para sair e fazer um curso de computação que poderia beneficiar os negócios da família:

Toula: Pensei que talvez pudéssemos atualizar nosso sistema. Poderíamos comprar um computador. Não sei se o senhor lembra, mas eu tive boas notas em computação. Mas há muitas coisas novas pra se aprender... Então, se o senhor deixar, gostaria de ir à escola e fazer alguns cursos.

Pai: Por quê? Por que você quer me deixar?

Toula: Não estou deixando o senhor, não. Não quer que eu faça alguma coisa na minha vida?

Pai: Sim! Case! Tenha filhos! Você parece tão velha! (CASAMENTO..., 2002)

Mas a protagonista acaba, com a cumplicidade de sua mãe, fazendo o curso que desejava e se emprega na agência de turismo da tia. Essa mudança de contexto desencadeia tantas outras reviravoltas na vida de Toula, quer no seu modo de se vestir, de se arrumar, o que vai interferir na própria autoestima. Começa então a se relacionar com um jovem que não era grego e que lhe interessava, mesmo reconhecendo que teria de enfrentar sérios preconceitos na família. No que concerne aos preconceitos, o seguinte diálogo os evidencia com clareza:

Pai: Eu não disse que era um erro... educar uma mulher? Mas ninguém me ouviu. Agora temos um namorado em casa. E ele é um bom rapaz grego? Não, não é grego! Um sérvio! Um xeno! Um xeno com os cabelos compridos...

[...]

Pai: Ela é esperta demais para uma garota.

Mãe: Você acha que é mais esperto que eu?

Pai: Não, eu queria dizer, você sabe... (CASAMENTO..., 2002)

Como se pode observar, a fala do pai da protagonista denuncia preconceitos não apenas de gênero, mas também contra toda a cultura que lhe é estranha, assim revelando um traço de xenofobia. Além disso, rejeita ainda a aparência que, para ele, não condiz com a figura masculina, quanto ao cabelo comprido do pretendente de Toula. Mas apesar de todo o machismo que se configura no diálogo do filme, o que fica evidente é que as mulheres têm as suas próprias estratégias para conseguir os que desejam junto aos maridos. E o mais hilariante é que isso acontece de forma tão sutil, que induzem os maridos a pensar que estão com as rédeas das situações. A mãe de Toula chaga a expressar essa habilidade feminina da seguinte maneira: “O homem é a cabeça da casa. [...] O homem é a cabeça, mas a mulher é o pescoço. E ela pode virar a cabeça do jeito que quiser.” (CASAMENTO..., 2002)

Além desses preconceitos, aparecem também superstições próprias da cultura grega, como cuspir nas pessoas para dar sorte e afastar os demônios, ou comer partes do corpo de um animal para ficar esperta, como se observa nos diálogos abaixo:

Ian, noivo de Toula: [surpreso e com um certo estranhamento] Ela cuspiu nele?

Toula: Sim, pra dar boa sorte. Mantém o demônio longe.

[...]

E então minha tia Voula corre atrás de mim com o olho [do carneiro]... tentando fazer com que eu o coma, pois isso me fará ficar mais esperta. (CASAMENTO..., 2002)

Como todo sistema de minorias tende a ser mais coeso e mais rígido nas suas crenças, para garantir a sobrevivência do grupo, e seus legados, a família Portokalos mantém as fronteiras bem delimitadas, através de signos diversos: da indumentária da matriarca da família, avó de Toula, sempre de preto e com a cabeça coberta; da música das

danças, da forma de comer exagerada e gordurosa, bem como dos tipos de alimentos preferidos; do estímulo aos seus membros trabalharem nos negócios da família; do modo como só se relacionam entre si com pessoas do próprio grupo; da religião ortodoxa grega, cultuada por todos que nela devem se batizar para pertencer àquele grupo; bem como da arquitetura da casa onde a família mora, sustentada por clássicas colunas gregas; ou ainda das esculturas de deuses gregos que ornamentam o jardim; da bandeira grega hasteada em frente à casa.

Toula: Vivíamos num bairro normal de classe média em Chicago, com casas modestas e de bom gosto. Nossa casa, no entanto, foi inspirada no Partenon, com colunas coríntias e estátuas de deuses. No caso dos vizinhos terem alguma dúvida sobre nossas origens, podiam observar nosso singelo tributo à bandeira. (CASAMENTO..., 2002)

Tal comportamento radical está bem explicitado e caricaturado no filme, particularmente na figura do Sr. Portokalos, que tem orgulho em ser grego e diverte os espectadores ao insistir que todas as palavras têm origem grega, até mesmo aquelas que ninguém pensaria em associar com a Grécia, como se pode constatar:

Pai: Meu pai acreditava em duas coisas. Os gregos devem ensinar aos não gregos a serem gregos. Todas as manhãs, meu pai nos lia histórias de pessoas do nosso povo – a grande civilização grega. Agora cite três coisas que os gregos fizeram primeiro.

Athena, a filha mais velha: Astronomia, Filosofia e democracia.

Pai: Bravo, muito bem! Agora me diga uma palavra. Diga-me uma palavra, qualquer palavra, e te provarei que sua raiz é grega.

[...]

Amiga de Toula: Ok, Sr. Portokalos. Que tal a palavra ‘kimono’?

Pai: Kimono... É claro, kimono vem do vocábulo grego ‘cheimonas’, que significa inverno. Então, o que se usa no inverno para se manter quente? Casaco. Veja, ‘casaco’, ‘kimono’. Aí está. [...]

Deveria estar orgulhosa por ser grega. (CASAMENTO..., 2002)

Como se pode notar, o pai tinha uma resposta pronta para qualquer desafio, por mais estranho que pudesse parecer, demonstrando orgulho por ser grego. Para ele. Só existiam dois tipos de pessoas: Toula, há dois tipos de pessoas: os gregos, e os que desejam ser gregos.” (CASAMENTO..., 2002)

Esse comportamento cheio de orgulho pela terra natal, de preconceitos e com fronteiras rígidas dificulta a integração, especialmente dos mais velhos, a aceitar o outro, o diferente. Trata-se de um fenômeno cultural de mão dupla, em que ambos os lados sentem esse estranhamento. Não apenas da parte da família grega de Toula, como também da americana do noivo. Vale observar como ambas as famílias reagem em relação à outra:

Pai: Eu tentei. Você tentou. Todos fomos gentis com eles, você viu. E eles nos olhavam como se viéssemos do zoológico. Isso não funcionará, Maria. Eles são pessoas diferentes. Tão secas. Aquela família é como um pedaço de torrada. Sem mel, sem geleia, apenas seca. Minha filha...vai casar com Ian Miller. Um xeno com família 'torrada'. Nunca pensei que isso pudesse nos acontecer. Eu tentei pôr um pouco de marmelada... Oh, não, eles não gostaram.

[...]

Toula: Meu casamento está matando o papai?

Mãe: Toula, seu pai é seu pai. Ele só quer ver você feliz.

Toula: Mas eu sou feliz.

Mãe: Me escute. Minha vila viu muitas guerras. Turcos, alemães...

E minha mãe dizia. Somos sortudos por estarmos vivos. E eu pensava: Nós não temos sorte por estarmos vivos. Não somos sortudos, enquanto nos dizem...como devemos viver, o que devemos comer. Ninguém tem esse direito. E aí, veio você, Athena e o Niko.

Vimos pra cá [EUA] por vocês. Assim poderiam viver. Te dei a vida para que você pudesse vive-la. (CASAMENTO..., 2002)

Apesar de forte reação do pai de Toula contra o casamento, a mãe dela, ao contrário, consegue identificar-se com a filha quanto ao seu desejo de romper com as crenças e tradições familiares. Dá-lhe então a permissão de enfrentar os obstáculos e não desistir dos seus sonhos. Lembra que ela própria tivera de enfrentar a emigração para os EUA, na busca de se apegar ao sonho americano de liberdade, como evidenciado no diálogo acima.

O que ocorre é que para os imigrantes, o novo contexto requer ajustes diversos e é muitas vezes difícil, especialmente para os mais velhos, integrar-se a ele. O que ocorre é que os filhos têm um pouco mais de facilidade por ainda estarem em formação, mas apresentam certa ambivalência. O fato de estarem mais inseridos no novo contexto do que os pais colaboram para que assimilem esses valores. Mas os

choques entre culturas diferentes que convivem em um mesmo local são inevitáveis. (SILVA; MELO; ANASTÁCIO, 2009)

O conceito de choque cultural foi criado em 1954 pelo antropólogo Kalvero Oberg (1960) para descrever os sentimentos de saudade da terra de origem, de ansiedade e perda de estabilidade emocional que costumam acometer o imigrante que tem dificuldade para enfrentar a nova cultura. A questão da privacidade e do quanto é permitido em relação à distância física entre as pessoas apresentam-se como aspectos problemáticos nos choques culturais. Até o modo de cada um se vestir, comer, aceitar ou fazer convites ou encontros costuma mudar de uma cultura para outra e o sentimento de não pertencimento ou de se sentir minoria em um grupo também é desconfortável, especialmente onde a cultura do imigrante é pouco considerada.

Para fazer frente a essa marginalização, os imigrantes costumam formar guetos com fronteiras mais rígidas, se isolando do novo contexto. Acabam encontrando, então, maneiras de criar novas redes de apoio para substituir as relações que perderam. Isso pode resultar em um isolamento social, que tende a aumentar o estresse que o indivíduo tem em relação a outras mudanças.

Apesar de tudo, a aculturação, que é a miscigenação das culturas com uma certa assimilação das diferenças, acaba acontecendo. Pode-se perceber isso, através do aumento da tolerância, ao tempo em que ocorre também a diminuição do sentimento de rejeição, reações que o filme mostra de modo convincente, especialmente nas seguintes tomadas:

Sr. Portokalos: Estava pensando, noite passada...a noite antes da minha filha casar com Ian Miller que a raiz da palavra 'Miller' é uma palavra Greek. E 'Miller' vem da palavra grega 'milo', que significa 'maçã'. Aí está. Como muitos de vocês sabem, nosso nome 'Portokalos' vem da palavra grega 'portokali', que significa 'laranja'. Assim, ok...hoje aqui temos maçãs e laranjas. Somos todos diferentes mas, no final, todos frutas. Sim, somos todos frutas. (CASAMENTO..., 2002)

Como se pode ver, há todo um esforço para que a acomodação aconteça, já que a convivência, nesse acaso, é inevitável. Esse movimento de integração de culturas fica patente nas cenas finais do filme quando o passado e as tradições gregas são reverenciados mas, atualizados para o momento presente, quando novos elementos sugerem diferentes arranjos de família e de valores:

Toula: É hora de nossa filha ir à aula de grego. [...] Mas prometo uma coisa [disse, falando com a sua filha]. Mas você poderá se casar com quem quiser. (CASAMENTO..., 2002)

O que fica implícito é que as novas gerações representam uma esperança de abertura de rompimento com a rigidez a que os grupos minoritários se impõem. Pode-se observar que o filme *O casamento grego* conseguiu abordar, de um modo bem humorado e sensível, questões familiares e choques culturais importantes, que envolvem o público-alvo. Apesar do seu tom cômico, apresentou uma argumentação bem articulada, sólida e consistente, uma argumentação capaz de ilustrar relações interpessoais de grupos minoritários, especialmente em se tratando de emigrantes gregos nos EUA.

## Referências

- BENNETT, Linda A.; WOLIN, Steven J.; McAVITY Katherine J. Identidad de la familia ritual y mito: una perspectiva cultural de las transiciones e el ciclo vital. In: FALICOV, Celia Jaes (Org.). *Transacciones de la familia: continuidade y cambio en el ciclo de vida*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991. p. 299-329.
- BERRY, John W. (Ed.). *A handbook of cross cultural psychology*. Boston: Allyn & Bacon, 1997.
- BOSS, Pauline; WEINER, J. Pamela. Reconsideración de las premisas sobre el desarrollo de la mujer y la terapia familiar. In: FALICOV, Celia Jaes (Org.). *Transacciones de la familia: continuidade y cambio en el ciclo de vida*. Buenos Aires: Amorrortu, 1988. p. 331-354.
- CASAMENTO grego. Direção: Joel Zwick. Produção: Gary Goetzman, Tom Hanks e Rita Wilson. Intérpretes: Nia Vardalos; John Corbett; Michael Constantine; Lainie Kazan e outros. Roteiro: Nia Vardalos. [S.l.]: Playtone/HBO Films/ Gold Circle Films/ MPH Entertainment, 2002. 1 DVD (95 min.), son., color.
- CIVITA, Victor. *Dicionário de mitologia greco-romana*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- DANESI, Marcel; SANTERAMO, Donato (Ed.). *Introducing semiotics: an anthology of readings*. Toronto: Canadian Scholars Press, 1992.
- DERRIDA, Jacques. Carta a um amigo japonês. In: OTTONI, Paulo (Org.). Tradução: a prática da diferença. Campinas: Ed. Unicamp, 1998. p. 19-25.
- EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

FERREIRA, Antonio. Family myths. *Psychiatric Research Reports*, Washington, v. 20, p. 85-90, 1966.

HALL, Edward T. *Silent language*. New York: Anchor Books, 1990.

JABLONSKI, Bernardo. O cotidiano do casamento contemporâneo: a difícil e a conflitiva divisão de tarefas e responsabilidades entre homens e mulheres. In: FÉRES-CARNEIRO, Terezinha (Org.). *Família e casal: saúde, trabalho e modos de vinculação*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007. p. 203-228.

KATAN, David. *Translating cultures*. Manchester: St. Jerome, 2004.

KROM, Marilene. *Família e mitos: prevenções e terapia: resgatando histórias*. São Paulo: Summus editorial, 2000.

MINUCHIN, Salvador. *Famílias funcionamento e tratamento*. Porto Alegre: ArtMed, 1976.

OBERG, Kalvero. Cultural shock: adjustment to new cultural environments. *Practical Anthropology*, [S.l.], v. 7, p. 177-182, 1960.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. Família e emprego: conflitos e expectativas de mulheres executivas e de mulheres com um trabalho. In: FÉRES-CARNEIRO, Terezinha (Org.). *Família e casal: saúde, trabalho e modos de vinculação*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007. p. 203-228.

SHAW, Bernard. *Sixteen self-sketches*. Londres: Dodd, Mead & Company, 1949.

SILVA, Célia Nunes; MELO, Maria das Graças Pedrosa Lacerda de; ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. *Nômades contemporâneos: famílias expatriadas e um mosaico de narrativas*. Rio de Janeiro: Vieira & Lente, 2009.

WALTERS, Marianne et al. *La red invisble: pautas vinculadas al género em las relaciones familiares*. Buenos Aires: Paidós, 1988.



# Narrativas como releituras de vida no filme *Escritores da liberdade*

## Introdução

Na abertura do filme *Escritores da liberdade*, o que o espectador observa como pano de fundo são imagens de manuscritos que indiciam a importância da escrita como um elemento relevante da temática a ser focalizado. Este capítulo pretende analisar o filme considerando como a abordagem narrativa pode estimular a ressignificação e a reautoria das histórias de vida de jovens que vinham sendo profetizados como delinquentes e tendo semelhante profecia tudo para se realizar. Ao tomarem consciência de como a não aceitação das diferenças teria levado a humanidade ao holocausto, na Segunda Guerra Mundial, esses jovens perceberam que a falta de tolerância entre eles era também a responsável pelas guerras entre os diversos guetos daquela comunidade.

Essa arena de conflitos teve a Escola Woodrow Wilson, em Los Angeles, nos Estados Unidos, como o cenário em que grupos étnicos diversos costumavam entrar em choque, em 1992, especialmente como uma consequência da política de integração voluntária que fora imposta àquela instituição. Tal política consistia em juntar, em uma mesma sala de aula tida como “especial”, guetos rivais compostos por sujeitos marginais, que constantemente brigavam entre si. Essa política buscava impor sobre a escola uma integração dos indivíduos provenientes dos mais diversos grupos, visando minorar as discórdias raciais.

Contudo, nem o proponente dessa política, nem a direção da escola acreditavam na possibilidade de conseguirem tal integração, que pretendia estar em consonância com os ideais democráticos da cultura norte-americana. As autoridades envolvidas acreditavam que o fracasso de semelhante proposta de integração era decorrente, em grande parte, da *minus valia* daquele alunado. Mas, para quebrar a cadeia que levaria à perpetuação dos conflitos da sala especial na Escola Wilson, cada jovem

foi convidado a reescrever sua história de uma forma mais criativa e esperançosa.

Como este filme, baseado em fatos reais colhidos do diário de uma das alunas da escola, Eva, poderá servir de ponto de partida para reflexões sob a perspectiva da terapia narrativa é o que o presente estudo se propõe a fazer. Que conceitos pilares da abordagem narrativa estão expressos no filme e como a arte pode ser uma aliada importante no resgate da espontaneidade e criatividade das histórias do sujeito?

## Os pilares da abordagem narrativa e suas histórias

Cada ser humano é protagonista de um rico acervo de narrativas, que vão sendo construídas, desconstruídas e reconstruídas, ao longo da vida. Elas, por sua vez, são percebidas por diversos observadores e filtradas sob a ótica pessoal de cada um, que é sempre passível de novas interpretações a cada releitura. Segundo Omer e Alon (1997), na introdução do livro *Constructing therapeutic narrative* descrevem:

Os clientes chegam até nós, trazendo auto-relatos muito poderosos, mas cheios de auto-retratos [...] reducionistas e significados que geralmente os desmoralizam. Como podemos competir com essas histórias que não só têm sido bem ensaiadas, ao longo da vida, mas também se fundamentam em uma evidência seletiva tendenciosa, enfatizando especialmente os seus aspectos negativos? Seriam essas histórias tão persuasivas que o cliente não mais consegue vê-las como simples histórias, mas como partes da própria vida? [...] Precisamos de um novo auto-retrato no lugar do antigo retrato, um novo enredo no lugar do velho enredo, um novo tema no lugar do velho tema, um novo sentido no lugar do antigo sentido, mas não basta simplesmente escrever uma nova história para substituir a antiga. Para ter sucesso, a nova história deve situar-se, por um lado, o mais perto do possível da experiência do cliente para que ele possa se ver nessa nova história; por outro lado, deve ser o suficientemente diferente da antiga história para fazer emergir novos significados e novas opções. (OMER; ALON, 1997)

Nesse ponto, questiona-se se essas histórias seriam tão persuasivas a ponto de o cliente não mais conseguir vê-las como simples histórias, mas como partes da própria vida. Assim, é preciso criar um novo autorretrato no lugar do antigo retrato, um novo enredo no lugar do velho enredo, um novo tema no lugar do velho tema, um novo sentido

no lugar do antigo sentido, mas não basta simplesmente escrever uma nova história para substituir a antiga. Para ter sucesso, a nova história deve situar-se, por um lado, o mais perto possível da experiência do cliente para que ele possa se ver nessa nova história; por outro lado, deve ser o suficientemente diferente da antiga história para fazer emergir novos significados e novas opções.

O livro de Watzlawick, *The Invented Reality* (1984), é uma compilação de artigos escritos por autores que viam o real como algo que deve ser construído e não descoberto. Essa nova abordagem, conhecida como “construtivismo”, teve uma influência decisiva sobre o estudo das narrativas, sendo que o construtivismo psicoterapêutico tem se ramificado de várias formas, fundamentando-se nos seguintes pressupostos:

- a) o conceito de verdade como relativo, múltiplo, histórico e contextual;
- b) a atividade humana como uma atividade hermenêutica [ou seja, que sempre quer interpretar e dar um sentido aos relatos]; [...]
- c) o papel da linguagem, como construtora da realidade social e como parte integrante dos sistemas vivos. (GRAZIANO; APPOLINÁRIO, 1998, p. 241)

Um dos desdobramentos práticos do paradigma construtivista ou narrativo tem sido a exploração dos autorrelatos, o que desbancou a objetividade da verdade histórica e privilegiou a atitude humilde “do não saber”, assumida pelo terapeuta. (ANDERSEN, 1987; HOFFMAN, 1985, 1988, 1992 apud ALON; OMER, 1997) Esse “não saber” privilegia a busca de uma atitude sem preconceitos, que costuma rotular previamente o sujeito, sem considerar as suas singularidades.

A autora Harlene Anderson, no seu livro *Conversação, linguagem e possibilidades* (2009, p. 35), enfatiza o conhecimento como uma construção, mais especificamente, uma construção social:

Dessa perspectiva, idéias, verdades ou autoidentidades, por exemplo, são produtos dos relacionamentos humanos. Ou seja, tudo tem um autor ou, mais precisamente, múltiplos autores, em uma comunidade de pessoas e relacionamentos. Os significados da linguagem, ou seja, chegamos aos significados que atribuímos às coisas, aos eventos e às pessoas em nossas vidas e a nós mesmos por meio da linguagem que as pessoas utilizam – por meio do diálogo, da troca e das interações sociais que construímos socialmente.

Também o psiquiatra norueguês Tom Andersen, quando se propôs a trabalhar com uma equipe reflexiva (*reflexive team*), enfatiza a construção social do conhecimento. Reconhece a necessidade de se estabelecer um diálogo aberto em que terapeutas e clientes participam de conversas amplas sobre o processo. Dentro dessa linha do “não saber”, juntos, eles exploram a ressignificação dos relatos pessoais; se engajam, então, numa negociação que privilegia o ainda-não-visto, o ainda-não-pensado e também encontra compreensões alternativas do que era considerado como problemático. (ANDERSEN, 1991)

A nova história não apenas deve superar a primeira, mas reconhecer e ressaltar a anterior como relevante, rendendo-lhe homenagens. Também os relatos não são indissociáveis do seu contexto cultural, estando eles inseridos no tempo e no espaço em que as experiências interpessoais acontecem. (SHOTTER, 1995)

Uma autora que também lida com as narrativas contextualizadas no âmbito social é Marilene Grandesso. Em seu livro *Sobre a reconstrução do significado*, ela trabalha com a questão dos autorrelatos na pós-modernidade e afirma que as “[...] narrativas que construímos permitem tornar a vida possível”, dando sentido à nossa existência. (GRANDESSO, 2000, p. 9) Segundo ela, as narrativas não são estáticas, mas, ao contrário, estão sempre abertas a ressignificações e releituras transformadoras.

Também reconhecendo a força do discurso na vida do indivíduo, M. White desenvolve um tipo de “terapia de mérito literário”. (WHITE; EPSTON, 1993) Nos registros é o próprio cliente que constrói a sua história, em coautoria com o terapeuta ou até com a ajuda de testemunhas externas que sejam, por ventura, convidadas a participar da sessão.

As perguntas de externalização do problema constituem uma estratégia utilizada por White para enfatizar ao cliente que quando as pessoas estão empenhadas em descrever os seus problemas através de um discurso externalizador, se separam do problema e se dão conta de que ele e o seu sintoma não constituem uma coisa só. Ao falarem dos efeitos desses problemas sobre sua vida e do modo como eles próprios influenciam a vida dos problemas podem tornar-se sujeitos do discurso, na medida em que conseguem ter um distanciamento das questões que os afligem.

Quando os indivíduos se enxergam apenas dentro de uma história saturada ou de descrições problemáticas, eles só enfatizam as narrativas negativas e não consideram outras tantas experiências além delas. Um recurso libertador seria o uso das metáforas amplamente utilizadas por White e Epston, que ajudam no processo de (re) construção do sujeito. Os problemas externalizados durante a sessão servirão de elementos para a coconstrução de narrativas mais saudáveis. White e Epston, ao externalizar o problema, utilizam formas que dão vida ao problema, ou seja, usam a antropomorfização da dificuldade.

Russell e Carey (2004, p. 13-16), discípulos de White, sugerem algumas estratégias a serem utilizadas para externalizar o problema:

– Que também as qualidades pessoais sejam externalizadas, qualidades, tais como auto-confiança, fortaleza e auto-estima. Quando estas qualidades aparecem sem ênfase durante uma conversa, caberia ao terapeuta maximizar tal qualidade ou qualquer conquista feita pelo cliente, pedindo-lhe que repita, enfaticamente, o que acabou de dizer, em alto e em bom tom, agora do modo mais pausado e mais veemente, para que todos que estiverem ali possam ouvir e o próprio cliente se dê conta do que está dizendo. Além disso, o terapeuta destaca tal conquista com a ajuda de perguntas do tipo: ‘Como foi que você conseguiu tal façanha?’ Tudo isso leva, conseqüentemente, a uma melhora da auto-estima, uma vez que a pessoa deixa de ser o problema. Além do que, ao separar o sujeito do problema, estimula-se a boa vontade dos demais para detectar outras estratégias que estimulem o domínio do sujeito sobre o problema;

- Que também sejam explorados como o cliente interfere na vida do problema. Questionamentos tais como: ‘Teve algum momento em que você poderia ter sido dominado pelo problema, mas você resistiu e acabou não se deixando levar por ele?’; ‘Como você conseguiu isso?’; ‘Alguém presenciou você conseguir tal façanha?’; ‘O que acha que essa pessoa teria pensado sobre você ao vê-lo(a) resistir à força do problema?’; ‘O que teria contribuído para você conseguir tal intento?’ ‘Que outros passos você poderia dar para demonstrar que não vai ceder ao problema?’ É inusitado para o cliente e para as demais pessoas que assistem a luta deste com o problema, descobrir que ele alimenta o problema, e que, portanto, tem poder sobre tal problema, influenciando positivamente o desenrolar desta ou daquela história;

– Que, nas perguntas externalizadoras, o terapeuta troque alguns adjetivos que o cliente utilizou na descrição da sua história saturada por substantivos correspondentes. Por exemplo, quando o paciente referir-se a si próprio como: ‘Eu sou uma pessoa medrosa’, o terapeuta irá puxar ou exorcizar o medo de dentro da pessoa, com perguntas do tipo: ‘Há quanto tempo esse medo tem influenciado você?’; ou: ‘O que o medo lhe diz a respeito de você’

mesmo?’ É importante, então, que se observe o efeito desse questionamento, pois, ao se criar um distanciamento entre o medo e o sujeito, o indivíduo consegue enxergar melhor o seu problema.

Há toda uma filosofia por trás desse ensaio, que aposta na importância do sujeito não se sentir engessado em estruturas fixas, estigmatizado ou rotulado por ter este ou aquele problema, podendo chegar a ser confundido com a dificuldade. O importante é que através das conversas externalizadoras, as pessoas podem enfraquecer os efeitos do problema sobre as suas vidas. “Externalizar” não significa isentar a pessoa de assumir plena responsabilidade sobre as suas ações, nem desvincular o sujeito das suas atitudes. O ponto básico da externalização é fazer uma exploração minuciosa dos efeitos do problema, através de um detalhamento desses efeitos que leve o cliente a uma mudança de atitude.

O próximo passo, após a externalização do problema, é rastrear os “acontecimentos extraordinários”; ou seja, aqueles momentos em que o sujeito poderia ter sido dominado pela dificuldade, mas que, resistindo bravamente, não se submeteu. Como esses acontecimentos destoam da história dominante, o indivíduo normalmente exclui esse fato do seu relato como se ele não houvesse ocorrido e não tivesse valor algum. É hora, então, de explorar, destacar e maximizar esses momentos especiais e únicos, que poderão constituir parte das histórias alternativas, tendo como consequência a construção de uma nova identidade que exclua ou que não enfatize a limitação causada pelo problema. (RUSSELL; CAREY, 2004)

Sempre que se detectar um “acontecimento extraordinário”, este poderá tornar-se um elemento catalisador para a cocriação de uma história alternativa. O relato negativo é, então, reeditado a partir do “acontecimento extraordinário” – que é um fato que contradiz a história saturada. Busca-se, então, atribuir-lhe um significado especial e explorar se esse acontecimento estaria ligado a outros fatos e outros temas.

A prática de reautoria baseia-se na ideia de que nenhuma história pode conter a totalidade da experiência da vida de alguém, havendo sempre inconsistências e contradições nesses enredos. Haverá sempre outras perspectivas que podem ser criadas a partir de outros eventos que cada um geralmente omite por contrariarem a história oficial adotada. Assim, a vida de cada indivíduo não é composta por uma única

história, já que nenhuma delas pode dar conta de todos os eventos ocorridos em uma existência. Cada um é maior do que sua própria história oficial, já que o sujeito é sempre constituído por múltiplas histórias.

A consequência dessa nova interpretação de vida, sem enfoque no problema, ajuda a construir uma identidade imbuída da esperança de um futuro mais promissor. Cria-se então a oportunidade para o sujeito pensar sobre certos acontecimentos até então tidos como irrelevantes, sobre os próprios recursos e sobre as habilidades de que dispõe para vencer o problema. Este momento pode ser decisivo para o cliente, que toma consciência de certas facetas de sua personalidade que, até então, não eram consideradas, o que, possivelmente, o levará a se ver de modo diferente.

Portanto, percebe-se como a reedição ou reautoria das histórias que delineiam uma nova identidade do sujeito está ligada a várias práticas narrativas, como as conversas de externalização (RUSSELL; CAREY, 2002; WHITE; EPSTON, 1990), as conversas de memorização ou reassociação (RUSSELL; CAREY, 2002; WHITE; EPSTON, 1997) e práticas envolvendo testemunhas externas, bem como cerimônias de definição (WHITE, 1995, 1999), além do uso de cartas e documentos úteis nas sessões terapêuticas. Enfatizam-se sempre vários tipos de metáforas que possam ajudar o cliente a visualizar melhor a situação do impasse descrito, na medida em que esse tropo permite incluir aspectos de sua personalidade que sequer eram conhecidos pelo próprio sujeito. Dentre essas metáforas, enfatizam-se algumas mais usadas, como: a metáfora do “clube da vida”; das metáforas arquitetônicas: das viagens; do “jogo comunicativo”; da “cerimônia de definição”; da “catarse” do “rito de passagem”. (CECCHIN, 1996; MYERHOFF, 1986; RUSSELL; CAREY, 2004; WHITE, 2004; WHITE; EPSTON, 1990; WIGLEY, 1996)

White e Epston (1997) introduziram o termo “reassociação” na terapia narrativa para expressar a ideia de que a identidade de cada um é delineada e construída através de experiências relevantes que ele metaforizou em torno do que chamou de clube da vida. Essa metáfora introduz a ideia de que todos participam de um clube em que nele cada um desempenha papéis importantes. Dentro desse clube, dá-se mais atenção ou credibilidade a umas pessoas do que a outras, valorizando-se aquelas mais significativas, cujas opiniões são mais consideradas e que influenciam a identidade dos demais, por isso merecendo mais apreço e

respeito. Através desse clube, as pessoas que participaram dele ajudam o sujeito a elaborar e dar um significado às suas experiências de vida.

A metáfora da vida como um clube cria, então, novas possibilidades para conversas terapêuticas, considerando que as “práticas de reassociação” permitem às pessoas pensarem em quem fez parte da sua própria vida, oferecendo-lhes um contexto oportuno para revisitarem esse clube. Assim, se a vida for compreendida desse modo, às vezes, é preciso renegociar, reduzir ou até revogar a posição de um membro no clube. Isso porque é possível condicionar certas normas ao contrato assumido para as pessoas se filiarem a tal clube, tais como: ter mais respeito pelo outro, espírito de solidariedade, de união e outros valores similares. Caso contrário, seria preferível buscar suspender o acesso ou a importância de certos sócios ao seu clube. Todos esses são arranjos em torno da metáfora “clube da vida”, que podem ser temas relevantes nas narrativas terapêuticas. (RUSSELL; CAREY, 2004)

Todo esse movimento de desconstrução “arquitetônica” sugere a necessidade de estar sempre refazendo e repensando o cotidiano, o que acaba levando à descoberta de qualidades essenciais inesperadas em todo o sistema familiar. (WIGLEY, 1996) Desconstruir é desmontar um sistema para entender as engrenagens de suas edificações em um determinado contexto. Embora possa soar como um termo pejorativo, já que se inicia com o prefixo “des”, que significa negação, o próprio filósofo Derrida, que muito refletiu sobre esse conceito, nos diz em seu artigo “Carta ao amigo japonês” que só desmontando as peças de um sistema é que se pode entender como funciona para reconstruí-lo de maneira eficiente (DERRIDA, 1998, p. 20):

Desfazer, decompor, dessorimentar as estruturas [...] não era uma operação negativa. Mais que destruir, era preciso também compreender como um ‘conjunto’ tinha que ser construído e, para isso, reconstruí-lo. Desconstruir é mais que uma demolição. É por isso que essa palavra, pelo menos, por si só, nunca me pareceu satisfatória (mas qual palavra é?) e deve ser sempre circunscrita por um discurso.)

Logo, esse desmonte das narrativas do cliente é positivo para se entender as “engrenagens” das histórias familiares trazidas ao *setting* terapêutico. Nesse encaixe de novos enredos, o que ocorre é um movimento lúdico, em que se busca descobrir os jogos que existem em



cada sistema. Assim, a “metáfora do jogo comunicativo” em que a terapia e a vida surgem como uma (re) construção narrativa emerge dessas manobras, que encorajam a edificação de histórias, as quais, por sua vez, levam a outras histórias sem fim, em uma semiose infinita. (CECCHIN, 1996)

Falando ainda de espaço, White desenvolve a “metáfora das viagens” ou dos deslocamentos. No seu livro *Narrative practice and exotic lives: resurrecting diversity in every day life* (2004), ele dedica todo um artigo para falar das metáforas relacionadas a viagens, mais especificamente, a “viagens terapêuticas / *therapeutic journeys*”. White considera a terapia como uma grande viagem, e antes de se encontrar pela primeira vez com o cliente, costuma experimentar uma sensação de expectativa e apreensão. Trata-se da expectativa de novas viagens a destinos que não poderia nunca prever onde iriam dar, passando por vias que sequer seria capaz de mapear previamente. Essa metáfora sinaliza, portanto, movimento, mudança, oportunidade de alguém ser transportado para outros lugares que, de alguma maneira, vão marcar o modo do sujeito ver o mundo. (WHITE, 2004)

Dentre as práticas narrativas, outro recurso utilizado e que tem a ver, de certo modo com viagens, é o da testemunha externa. A testemunha externa aparece quando uma audiência é convidada a participar da conversa terapêutica. No caso de haver mais de uma testemunha, especialmente quando um grupo estiver trabalhando em conjunto, então esses membros ajudar-se-ão uns aos outros a fazer reflexões. Esse tipo de audiência pode ser relevante para o processo terapêutico, pois, ao convidar amigos ou membros da família para participar de uma sessão, o cliente terá mais chance de transpor para o seu cotidiano os ganhos ali alcançados.

O fato é que não se pode negar a importância dessas conversas para a criação das identidades, pois como Grandesso (2006, p. 16) afirma:

As conversações em família inventam a vida privada, garantem a transmissão de tradições, valores, experiências acumuladas, padrões, mitos e rituais próprios da cultura familiar, criando uma identidade em movimento constante, conforme se mantêm ou mudam as narrativas organizadoras da experiência de vida em família, com seus arranjos e papéis.

Em realidade, quando uma testemunha reflete sobre o que ouve, tudo o que disser deve ser em benefício do cliente. Mas ao dar as suas respostas, as testemunhas estarão associando a vida do cliente e a própria vida. Ao fazer esse balanço, o terapeuta observa que a experiência foi enriquecedora para ambas as partes porque as conexões tecidas em torno de valores compartilhados são significativas não só para as testemunhas, para o cliente e também para o terapeuta. A ressonância que essas testemunhas experimentaram ao ouvir os relatos narrados durante a sessão contribui para que o cliente construa seus relatos alternativos. Por outro lado, a emoção que todos sentiram inevitavelmente aproxima pessoas cujas histórias se entrelaçam e se espelham em outras tantas histórias similares.

Finalmente, para falar de ressonância, dessa resposta emocional vivenciada no *setting* terapêutico, seria oportuno adicionar mais uma ideia proposta por White, a *catarse*. Esta remete a *performance* da tragédia grega clássica, em que a audiência tinha uma resposta emocional forte ao testemunhar os dramas da vida levados ao palco. Lá são os dramas gregos, aqui são os dramas cotidianos da vida testemunhados nas conversas terapêuticas, aos quais são atribuídos determinados significados. Uma experiência catártica, portanto, é capaz de comover a plateia tão profundamente que ela se sente transportada para outro lugar, outra época, e essa experiência, segundo White, faz com que:

- Tenhamos uma nova perspectiva da vida, da história e da própria identidade;
- Passemos a ter contato com aspectos negligenciados ou esquecidos da nossa própria história;
- Consigamos atribuir novos significados a experiências que anteriormente não havíamos compreendido;
- Possamos dar passos na nossa vida que nunca havíamos considerado antes;
- Possamos enxergar muito além da rotina do nosso dia-a-dia. (WHITE, 2004, p. 50)

Há todo um protocolo para documentar os conhecimentos alternativos adquiridos. Recomenda-se que os clientes se expressem através de vídeos, fitas de áudio, anotações autobiográficas, diários, entrevistas escritas e outras. Eles explicam, então, como conseguiram passar de um *status* problemático para outro de resolução, pontuando os eventos

significativos ou momentos extraordinários e as etapas que foram vencidas, ao longo do processo.

De fato, todas essas estratégias narrativas mencionadas acima são recursos eficientes para ajudar a dissolver o problema, transmutando-o com outras roupagens que levantem a autoestima, a autoconfiança e a autoimagem do cliente. Ou emprestando-lhe novas estratégias para lidar com o problema que tanto lhe atormenta. Com essa releitura, o cliente deverá sair dali mais fortalecido, e não assumindo uma atitude rígida, engessada, dentro da moldura de uma narrativa saturada do problema. Mas sim, vendo as histórias de vida como um caleidoscópio de metáforas, que cada um é capaz de mexer para lá e para cá, forjando sempre novas molduras para encaixá-las, instaurando novas configurações e ressignificações. Assim, ao fazer isso, o cliente se sente profundamente aliviado, mais autoconfiante e resiliente.

O resgate da autoestima pode ocorrer quando o cliente, expressando uma imagem negativa de si mesmo, chamando-se, por exemplo, de “burro”, use as conversas de reassociação como um antídoto para essa autoimagem negativa. Este é o momento para se formular perguntas que mostrem ao cliente que, apesar de se descrever negativamente, houve pessoas, na sua história, que o valorizaram, apoiando-o e considerando-o. (RUSSELL; CAREY, 2004) Quando o sujeito começa a perceber essa forma marginal de se ver no mundo, alguns traços da nova identidade acabam entrando na sua história de vida. Considerando que deve ter havido pessoas que tenham contribuído para a formação de outra imagem mais otimista do cliente.

Convém mencionar que, nessas conversas de reassociação, o cliente também pode se identificar com pessoas com quem não tenha nenhuma relação direta, como, por exemplo, o autor de um livro que esteja lendo, um artista de cinema, um ator de novela que, por algum motivo, pense que poderia compreendê-lo ou apreciá-lo melhor. Ou pode ser também, um personagem imaginário ou ficcional. Ou uma figura mítica, um personagem da história, um animal ou mesmo um brinquedo da infância, e o terapeuta poderia questionar: “o que o seu amigo imaginário, o seu ursinho de pelúcia, diria sobre isso?”. Enfim, as habilidades, os engajamentos, os valores, as crenças e os objetivos do sujeito não aparecem em um *vacuum*, mas são fruto da história pessoal de cada um,

da sua relação com o outro, e o importante é encontrar meios para fazer emergir essas conexões.

White e Epston (1993, p. 94-95) resumem que a terapia narrativa:

1. encara a vivência pessoal do sujeito como muito relevante;
2. favorece a percepção de um mundo mutante e coloca as experiências vividas dentro da dimensão temporal;
3. invoca o modo subjuntivo ao levantar suposições, além de trabalhar com significados implícitos e gerar perspectivas múltiplas;
4. estimula a polissemia e o uso da linguagem coloquial, poética e pitoresca, na descrição das vivências e na tentativa de construir novos relatos;
5. convida o indivíduo a adotar uma postura reflexiva e apreciar a participação de cada um nas interpretações dos relatos;
6. estimula o sentido de autoria e re-autoria da própria vida, bem como das relações de cada pessoa ao contar e recontar a própria história;
7. reconhece que as histórias devem ser constantemente co-construídas [...];
8. introduz insistentemente os pronomes 'eu' e 'tu' na descrição dos eventos.

O fato é que todos os dados trazidos pelo cliente são continuamente reajustados e as perspectivas de suas histórias sempre revistas, readaptadas aos novos contextos do cliente. Tudo depende do modo como se vê uma circunstância. Há, inclusive, uma anedota popular que diferencia o pessimista do otimista, pois diante de uma mesma meia garrafa de vinho, o pessimista diz: “Mas já está quase vazia!”, ao que o otimista retruca: “ Mas está quase cheia!”.

## **Uma releitura do filme *Escritores da liberdade* pela ótica das teorias narrativas**

O filme, baseado no diário de uma das alunas latino-americanas, chamada Eva, inicia mostrando, em primeiro plano, o mote: “Sem justiça não há paz”. Em um segundo plano, há cenas de violência, incluindo sangramentos, incêndios, prisões, tudo isso tendo como protagonistas policiais, bombeiros e jovens correndo. Todo esse movimento serve para contextualizar a história de uma professora inexperiente a quem é dada a incumbência de ensinar uma turma especial constituída, na

maior parte, por jovens de grupos étnicos distintos e vários deles sendo provenientes de reformatórios ou com algum antecedente criminal.

Eva narra como ela se tornou parte de uma gangue, que vivia em conflito com tantas outras, em uma verdadeira guerra urbana:

– Eva: Vi a guerra pela primeira vez [quando] [...] prenderam meu pai para retaliar. Era inocente, mas o prenderam porque ele era respeitado pelo meu povo. Chamaram nosso povo de gangue por lutarmos pela nossa América [...] Quando fui iniciada na gangue, me tornei a terceira geração. [...] Em Long Beach, tudo depende da sua aparência. Se você for latino, oriental ou negro pode ser baleado toda vez que sair de casa. Disputamos o território. Nos matamos por raça, orgulho e respeito. (ESCRITORES..., 2007)

A ideia de segregação está presente nesta fala e percebe-se que, por puro preconceito e sem nenhuma evidência, o pai da jovem fora acusado de criminoso por pertencer à outra etnia, além de ser um líder comunitário. Seria um “bode expiatório” para a violência que estava ocorrendo na cidade, como se a polícia, ao punir exemplarmente aquele homem buscase inibir outros atos de violência no local. Poderia ser esta uma forma de represália contra as minorias que costumavam ser acusadas de algum crime, até mesmo sem qualquer prova contra elas; só assim, se poderia explicar tamanha violência urbana, aparentemente descabida. Eva, pelo simples fato de pertencer àquela minoria era considerada quase uma criminosa.

Também na escola, os preconceitos apareciam em vários níveis, incluindo a diretora e os demais professores. Todos eles só esperavam o pior dos alunos: rotulando-os de pouco inteligentes e incapazes de grandes realizações ou de assimilar conhecimentos mais complexos por serem pessoas simplórias e sem grandes perspectivas. Assim, ao ouvir o conteúdo programático daquela turma, a diretora retruca, argumenta com a nova professora:

Diretora: Se vir as notas deles, estas listas de vocabulário e alguns desses livros, como *A Odisséia* de Homero, serão complicados demais para eles. Éramos uma das melhores escolas da região. Mas desde que a integração voluntária foi introduzida perdemos mais de 75% de nossos melhores alunos.

[...] Professora: Bem, na verdade, escolhi a Wilson por causa do programa de integração. Meu pai participou do movimento pelos direitos civis. [...] eu planejava fazer direito. E eu pensei: Céus, quando se defende um garoto no

tribunal, já se perdeu a guerra. A verdadeira luta deveria acontecer aqui na sala de aula. (ESCRITORES..., 2007)

Portanto, o trabalho de sala de aula pode funcionar como preventivo para que não se concretizem as profecias autorrealizáveis lançadas sobre aqueles jovens. A propósito do tema, Watzlawick (1994, p. 97) afirma: “Uma profecia autorrealizável é uma suposição ou vaticínio que só por ter sido feita converte em realidade o evento suposto, esperado ou profetizado e, dessa forma, confirma sua própria exatidão.” Segundo a profecia autorrealizável, um evento do futuro cria as condições necessárias e suficientes para que o profetizado se realize no presente; ou seja, o futuro e não o passado determina o presente, tratando-se de uma lógica distinta da causalidade linear.

Visando lidar com as dificuldades daqueles alunos, a professora resolve abordar o problema da indisciplina a partir de reflexões sobre o cotidiano dos jovens. Para tanto, a professora se utiliza da arte, mais especificamente de uma caricatura feita por um aluno com o intento de ridicularizar um deles. Busca então sensibilizá-los sobre questões de preconceitos raciais e das dificuldades de se conviver com o diferente, o que pode gerar violência e até beirar o extermínio de uma etnia:

Professora [apontando para o desenho]: O que está acontecendo? O que é isso?

Aluno: Deixa para lá.

P: Acha engraçado? Engraçado, e se fosse você no desenho?

A: Não é.

P: Fechem os livros. É melhor falarmos de arte. O Tito é talentoso mesmo, não acham?

A: É, é.

P: Muito bem, Tito. Querem saber de uma coisa? Vi um desenho parecido num museu. Só que não era de um negro, era de um judeu. E em vez de lábios grandes, ele tinha um narigão... parecido com o de um rato.

Mas não era de um judeu em especial... ele representava todos os judeus. E esses desenhos eram colocados nos jornais... pela gangue mais famosa da história.

[...] Acham que sabem tudo sobre gangues? Vocês são amadores. Essa gangue ia botar vocês no chinelo. A gangue começou pobre e irada, e todos a desprezavam. Até que alguém decidiu dar a eles orgulho... identidade e alguém para culpar. Vocês tomam bairros? Não é nada comparado a eles. Eles tomavam países. E querem saber como? Eles simplesmente apagavam todos.

A: É.

P: É. Apagavam todos que não gostavam... e que culpavam por terem uma vida dura. Uma das maneiras de terem sucesso era fazendo isto. Imprimiam desenhos assim nos jornais. Judeus com narigões. Negros beíçudos. Também publicavam provas científicas... demonstrando que judeus e negros eram espécies humanas inferiores. Judeus e negros eram animais. E por serem só animais... não importava se viviam ou morriam. Na verdade, a vida seria bem melhor se todos estivessem mortos. É assim que acontece um holocausto.  
[...] Começa com um desenho destes... depois, alguém morre baleado e ninguém sabe quem atirou. (ESCRITORES..., 2007)

Assim, a professora fez uma comparação entre o contexto de discriminação dos alunos com o que ocorreu no período que antecedeu a Segunda Guerra Mundial quando judeus e tantas minorias sofriam verdadeiras atrocidades. O desenho, que circulava entre eles, provocou toda uma reflexão, aludindo ao fato de que os nazistas formavam uma grande gangue que buscava a purificação da raça, tentando exterminar tudo o que fosse diferente ao que entendiam como raça pura. Perante semelhante gangue, aqueles jovens eram iniciantes na arte da violência. Contudo, se os alunos não colocassem um freio à sua intolerância, eles jovens poderiam gerar também muito mais violência entre eles.

A: Você não sabe de nada! Não conhece a nossa dor. Não sabe o que temos de fazer. Não respeita nosso jeito de viver. Temos de ficar aqui, aprendendo uma merda de gramática... e aí temos de voltar pra lá. E o que vai me dizer disso, hein? O que você está ensinando aqui que fará diferença na minha vida? [...] Nos formamos à cada dia da vida... porque não tememos morrer protegendo os nossos. Ao menos quando se morre pelos seus, morre-se com respeito, feito guerreiro. Moça, pare de tentar mostrar que entende nossa situação... e banque a babá aí na frente. Acha que tudo se resume a isso? Não tem nada mais. Quando olho para o mundo... não vejo ninguém parecido comigo com o bolso cheio... que não seja fazendo um rap ou batendo uma bola. O que mais você tem para mim? E se não souber fazer rap ou bater bola?  
[...]

P: Vocês todos acham que vão se formar pensando assim?

A: Entrei no colegial. Ninguém me deteve.

- Moça, terei sorte se chegar aos 18. Estamos em guerra. (ESCRITORES..., 2007)

Apesar da professora, com o comentário sobre o holocausto querer construir uma história alternativa para os alunos, ela não logrou êxito porque não se utilizou nem da linguagem nem do contexto dos alunos.

Partiu de dados da História universal que os jovens nem conheciam; sequer reconheceram a palavra holocausto, que a professora achava fazer parte do censo comum. Logo, a distância entre mestre e alunos parecia muito grande por terem mundos e valores diferentes; nem sequer aqueles jovens tinham direito a muitos livros da biblioteca da escola, apenas às obras condensadas e mais simples, que os professores achavam que seriam adequados às limitações intelectuais deles:

Professora aos alunos: Levante a mão quem souber o que é o Holocausto.

Levante a mão... se alguém nesta sala já levou um tiro.

[...]

P: Estávamos discutindo o Holocausto.

Diretora: Não, não vão conseguir ler.

P: Podemos tentar. Os livros estão aqui parados. Veja suas notas de leitura.

D: Se der esses livros para eles, nunca mais os verei. E se der, vão ser danificados.

P: E este? Romeu e Julieta. Uma ótima história de gangues. (ESCRITORES..., 2007)

Portanto, os alunos desconheciam o mundo fora dos guetos em que viviam e, como também não tinham acesso fácil aos livros, essa condição limitava as suas possibilidades de construir soluções alternativas para os impasses que tinham de enfrentar. Considerando a dificuldade para se aproximar dos alunos, a professora dá-se conta de que precisava se aproximar da realidade deles para despertar a motivação da turma.

O gancho para construir com aquele grupo histórias alternativas para suas vidas viria, então, através da leitura de um diário, *O diário de Anne Frank*, cuja protagonista parecia de certo modo próxima da realidade deles por ter vivido em uma situação adversa. Outro ponto de aproximação entre professora e alunos foi através de um jogo que ela propôs à turma, utilizando-se da linguagem, dos temas, das revoltas, dos medos e das preocupações que os jovens expressaram nos seus diários, com os quais a mestra teve a oportunidade de se familiarizar:

Professora [com a diretora]: Acho que histórias como *O diário de Anne Frank*... Ela seria ótima para meus alunos... [...] eles podem se identificar com essas histórias... levando em consideração tudo que vivem. Ah, claro. É uma história universal.

Professora [com os alunos]: Vamos fazer um jogo, está bem? É bem divertido. Eu prometo. [...] Este é o Jogo da Linha. Vou fazer uma pergunta. Se tiver a ver com você, pise na linha...e, depois, volte a seu lugar para a



próxima pergunta. Fácil, certo?

Aluno: É, sei lá.

Professora: Primeira pergunta... quantos aqui têm o novo CD do Snoop Dogg?

A: Você roubou?

P: Certo, de volta aos seus lugares. Próxima pergunta... Quantos aqui viram Boyz 'n the Hood - Os Donos da Rua? [Os alunos se movimentam] Certo. Próxima. Quantos aqui moram em conjuntos habitacionais? Quantos conhecem alguém, amigo ou parente... que já esteve ou está preso ou num reformatório? Quantos aqui já estiveram num reformatório...ou presos, pelo tempo que for? Detenção não conta.

A: Campo de refugiados conta?

P: Você decide. Quantos aqui sabem onde comprar drogas agora? Quantos conhecem um membro de gangue? Quantos são membros de gangues? Bela tentativa. Bela tentativa. Certo, que pergunta burra, né? A escola proíbe a participação em gangues. Peço desculpas por perguntar. Foi mal. Certo, vou perguntar algo mais sério. Pise na linha quem tiver perdido um amigo por violência de gangue. Fique na linha quem tiver perdido mais de um amigo. Três. Quatro ou mais.

Vamos mostrar nosso respeito por eles agora. De onde vocês estão, digam apenas os nomes deles.

A: James. Beatriz...

P: Muito obrigada. Tenho uma coisa para vocês. Todos têm a sua história... e é importante que contem a sua, mesmo que para si mesmos. Então, o que faremos é... vamos escrever todos os dias nestes diários. Podem escrever o que quiserem, o passado, o presente, o futuro. Podem escrever como um diário ou podem escrever... músicas, poemas, coisas boas, coisas ruins, qualquer coisa. Mas têm de escrever todo dia. Deixem uma caneta por perto. Sempre que tiverem inspiração. Não darei notas para eles. Como dar A ou B por escreverem a verdade, certo? E não vou ler a não ser que me deem permissão. (ESCRITORES..., 2007)

Essa familiaridade foi o primeiro passo para conquistar a confiança dos alunos e, assim, ter acesso às crenças, aos pressupostos, às leis, aos princípios e às regras que norteavam os pensamentos e as ações dos jovens. Se, por um lado, a escola fazia profecias autorrealizáveis de incompetência dos alunos; por outro, tais alunos movidos por lealdade a essas regras também perpetravam uma série de injustiças contra grupos étnicos diferentes, o que, por sua vez, perpetuava os conflitos.

Paulatinamente, os alunos se identificaram com a proposta da professora porque agora ela estava falando a linguagem deles. Sensibilizados pelo interesse e pela capacidade de doação da professora, que trouxera um caderno para cada um para que ali escrevessem os seus diários de

forma confidencial, passaram a narrar suas tragédias pessoais “A: Aos 16, já vi mais cadáveres do que um coveiro. Sempre que saio de casa, corro o risco de levar um tiro. Para o mundo de fora, é só mais um cadáver na esquina. Não sabem que ele era meu amigo.” (ESCRITORES..., 2007) No filme, quando a professora pediu aos alunos que escrevessem um diário, ela teve acesso ao modo como os conflitos que enfrentavam atingiam a vida deles, influenciando as suas diversas áreas. E quando ela tomou conhecimento das crenças e regras que norteavam os pensamentos e as ações dos jovens, foi um passo para, paulatinamente, os envolvidos começarem a dar-se conta de que eles próprios também ajudavam a nutrir os seus problemas e a perpetuá-los. Nesse filme, esses problemas vão sendo expostos em um mosaico de narrativas, que compõem os diários dos alunos.

A narrativa desses conflitos acabaria gerando o que White e Epston (1993) chamam de “história dominante”. Na história do filme, o problema da dificuldade de aprendizagem, por exemplo, se devia ao fato da turma “especial” ser formada, em sua grande maioria, por alunos considerados pelos professores da escola como “burros”, incapazes e incompetentes. Ou seja, aquela dificuldade era atribuída a uma característica interna dos alunos, que se sentiam derrotados, até desanimados, impotentes, uma vez que as tentativas de sair daquele impasse sempre terminavam em fracasso.

A fim de lidar com as histórias dominantes, White e Epston (1993) sugerem externalizar o problema, ou seja, desconstruir esses impasses, separando o indivíduo do problema. Com este artifício, o sujeito pode dar-se conta de que ele não é o problema; mas sim, tais dificuldades teriam sido atribuídas a ele, através de um artifício de linguagem em que, ele próprio, acabava acreditando e perpetuando os conflitos. Eles, sem se dar conta, acabam internalizando esses rótulos. White e Epston (1993) sugerem para a externalização do problema que se utilize de “perguntas de influência relativa”, nas quais se descreve tanto a “influência do problema na vida do indivíduo”, como também a “influência do indivíduo na vida do problema”. Para esses autores, então: “[...] o problema é o problema e, portanto a relação da pessoa com ele se converte no problema.” (WHITE; EPSTON, 1993, p. 55)

Para a terapia narrativa, é de vital importância saber como o indivíduo alimenta o problema e isso se dá através de suas crenças

particulares, bem como das práticas culturais em que está inserido. Segundo Morgan (2007, p. 53):

As crenças da cultura que ajudaram o problema a aparecer na vida da pessoa, e as crenças e idéias que estão ajudando a sustentar a vida do problema são consideradas como 'dado por certo', como 'verdades' [...]. Através de perguntas e conversas os terapeutas podem trabalhar com as pessoas e examinar essas idéias e práticas, defini-las, afastá-las e traçar sua história.

Essas crenças são visíveis em *Escritores da liberdade* através de narrativas construídas em *flashback*, compondo uma montagem que expõe para o público a situação real daqueles jovens. Para isso, utiliza-se também de uma técnica de sonorização fílmica conhecida como *voice over*. Esse recurso ocorre quando se ouve uma voz pairando sobre a imagem na tela, revelando o que se passa na mente do personagem. No filme *Escritores da liberdade* é usado para criar um efeito de contar histórias por personagens sonhando acordados, pensando ou lendo os seus diários. Assim, o espectador fica sabendo de detalhes do passado sem que se veja o próprio personagem na tela articular qualquer palavra:

[Aluna pensando e escrevendo no seu diário] Ninguém se importa com o que faço. Por que deveria vir para escola? Meus amigos são soldados, não da guerra, mas das ruas. Eles lutam por suas vidas. Odeio sentir o frio de uma arma na minha pele. Isso me faz tremer. É uma vida louca. Depois que entrou, não tem como sair. Sempre que bato em alguém... para torná-lo parte da gangue, é outro batismo. (ESCRITORES..., 2007)

Ainda empenhada em sensibilizar os alunos e ampliar os seus horizontes de conhecimento, a professora leva toda a turma para visitar um museu dedicado ao holocausto. Este seria um passo importante para deflagrar uma série de mudanças na vida de todos os envolvidos:

Aluno: No começo do passeio, nos deram um cartão com a foto de uma criança. Dava para saber quem era e para que campo fora enviada. E, no fim do passeio, dava para saber se tinha sobrevivido.

Peguei uma menininha italiana. Atacaram e incendiaram [...] centenas de sinagogas. Mais de sete mil lojas de judeus foram destruídas. Mais de cem judeus foram mortos.

[...] Meu menininho morreu. Ele saiu do trem e foi morto. Não sei por que isso me incomodou tanto. Vi mortes a vida inteira. Mas ele só tinha cinco anos.

A dona G nos deu um belo jantar no hotel onde trabalha. Convidou sobreviventes do Holocausto do museu para nos conhecer.

[...] P: Vamos fazer um brinde pela mudança. Isso quer dizer que, a partir deste momento...todas as vozes que disseram ‘não dá’ foram silenciadas. Toda justificativa de que as coisas nunca mudarão, desapareceu. E as pessoas que eram antes deste momento... essa pessoa virou a página. Agora é a sua vez. (ESCRITORES..., 2007)

Seria possível fazer uma analogia entre a “metáfora das viagens” de White e Epston e o recurso do deslocamento utilizado no filme. Professora e alunos se deslocam para uma viagem, que acaba fazendo-os perceber todo um panorama novo para as suas vidas, a partir do qual novas histórias serão, pouco a pouco, construídas. Assim, as mudanças começam a acontecer dentro e fora de sala de aula. Para ilustrar, segue um depoimento de um dos alunos:

A: Minha mãe não tem família com quem contar, nem dinheiro entrando.

‘Por que me abalar até a escola ou ter boas notas se não tenho teto? O ônibus pára na frente da escola. Tenho vontade de vomitar. Uso roupas do ano passado, tênis velhos, sem corte novo de cabelo. Fico pensando que vão rir de mim. Em vez disso, sou cumprimentado por alguns amigos... com quem fiz inglês ano passado. E me toco que a Sra. Gruwell... minha doida professora de inglês do ano passado... é a única pessoa que me fez pensar em esperança. Falar com amigos das aulas de inglês do ano passado e das viagens... me fez começar a me sentir melhor. Pego o horário e a primeira professora é a Sra. Gruwell na Sala 203. Entro na sala e parece que... todos os problemas da vida não têm mais importância. Estou em casa. (ESCRITORES..., 2007)

Aquela vivência que os alunos estavam tendo na escola com uma professora que partia da linguagem deles, do contexto deles, sempre os respeitando e tratando-os com dignidade passou a constituir um “acontecimento extraordinário” e capaz de trazer esperança, como diriam White e Epston. Outro testemunho que mostra esses “acontecimentos extraordinários” aparece no diálogo abaixo:

P: Em 1961, um grupo inter-racial pelos direitos civis viajou pelo Sul... num ônibus para desafiar a segregação. Negros sentavam na frente e brancos, atrás. Eles foram atacados, jogaram bombas, mas continuavam indo. Em Montgomery, Alabama, Jim Zwerg se ofereceu para descer primeiro... sabendo que uma multidão os aguardava. Ele quase foi espancado até a morte para que os outros fugissem.

Aluno: Esse tipo de coragem é inacreditável para mim. Tinha medo de apenas estar nesta sala, e tinha vergonha... porque sempre fui o burro da escola, mesmo entre meus amigos. Mas não sou mais. Eu devo ter alguma coragem... porque poderia ter mentido para sair, mas eu fiquei. (ESCRITORES..., 2007)

Essas atitudes, que contrariam aquelas que os alunos costumavam ter, acumulam mais e mais evidências desses momentos brilhantes, que constituem sementes promissoras na construção das histórias alternativas. Além disso, a professora, ao escolher *O diário de Anne Frank* para leitura dos alunos, busca expressar essas histórias alternativas – usando as palavras de White e Epston –, na medida em que os alunos vão se identificando com aquela protagonista e também com a pessoa que ajudara a esconder a família de Anne:

P: Eva, o que foi?

E: Por que não me disse que ela morre? Por que não me disse que ela é pega no final? Odeio você e este livro. Eva. Se ela morre, e eu? Que chance eu tenho? – P: Anne Frank morreu, mas...

A1: Não acredito que a pegaram! Não deveria acontecer na história! Não está certo!

A2: [chega outro aluno; um aluno conversa com o outro] Por que é verdade?

A1: Não falei com você!

A2: Está falando perto de mim. É a mesma coisa. Para mim, ela não morreu não. Quantos de seus amigos que morreram foram assassinados?

A1: Demais para contar.

[...]

A2: Ela tinha nossa idade. Anne Frank entende nossa situação, a minha situação. E a tal da Miep Gies, a que ajudou a escondê-los? Eu gosto dela. Peguei todos os livros sobre ela na biblioteca.

P: Uau. Usou seu cartão da biblioteca?

A2: Não.

P: Muito bem, escutem. Marcus me deu uma idéia. Em vez de fazerem um trabalho sobre *O diário de Anne Frank*... quero que escrevam uma carta para Miep Gies... a mulher que ajudou a abrigar a família Frank. Ela ainda está viva e mora na Europa. Quero que contem na carta o que acharam do livro. Contem suas experiências. Tudo o que quiserem. Mas quero cartas perfeitas... então, se preparem para mais de um rascunho, está bem?

A: Ela vai ler as cartas?

P: Por ora é só um trabalho. Eu vou ler.

A: Deveríamos enviá-las para ela ler. Pode fazer isso, certo, dona G?

P: Bem, não sei.

A: Quem sabe ela venha falar conosco. (ESCRITORES..., 2007)

Dentro da releitura que um dos alunos faz da história de Anne Frank, ele enfatiza a importância da protetora de Anne e sua família, mesmo pondo em risco a própria vida. Entra em cena, então, a criatividade da professora, que aproveita a relevância que o jovem dera à protetora de Anne e modifica, prontamente, a sua proposta de trabalho. Pede que escrevam uma carta àquela senhora, imaginando que ela irá receber esses escritos. Deveriam dizer, nessa carta, o que acharam do *Diário de Anne Frank* e narrar um pouco suas próprias experiências de vida.

Com essa modificação da tarefa, a professora usou uma estratégia que poderia, analogamente, ser considerada um recurso para implementar o espessamento das histórias alternativas, que trariam esperança. Os alunos, motivados, se empenham para realizar várias atividades a fim de levantar os recursos necessários para trazer a senhora até eles. A presença dela na escola poderia equivaler a de uma “testemunha externa” da terapia narrativa, a qual valida as histórias alternativas que começam a surgir na vida daqueles jovens.

Curso de Redação Narra Vida de Estudantes Professora inspira alunos escrever suas histórias

Estudantes da Wilson farão show de dança por fundos para palestra  
[...]

UM CONCERTO PELA MUDANÇA

Mulher que escondeu Anne Frank convidada pela Escola Wilson  
BEM-VINDA À WILSON, MIEP GIES

Aluno: A dona G mandou nossas cartas para Amsterdã... para a própria Miep Gies. Quando a dona G toma uma decisão... ninguém a detém, é pra valer.

Depois que levantamos o dinheiro para trazê-la, ali estava ela. Mas, droga, não esperava que fosse tão baixinha.

MiepGies: a recompensa por judeu capturado era de US\$ 2. Alguém desesperado por dinheiro contou a Gestapo. Em 4 de agosto, invadiram meu escritório...um homem me apontou uma arma e disse: ‘Nem um pio. Nem uma palavra’ Eles subiram direto para o sótão. Eu me senti tão desamparada. Ouvia Anne gritando, gente atirando objetos. Então, corri para minha casa. Procurei brincos ou bijuterias, sabe... qualquer coisa que pudesse levar comigo para suborná-los. Levei tudo aquilo comigo... e o soldado sacou sua arma... e a colocou na minha cabeça. Você podia ser morto ou enviado a um campo por esconder um judeu. Então, outro soldado reconheceu meu sotaque. Ele era austríaco, como eu... mas eu tinha sido adotada por uma família holandesa. Então, ele falou para o soldado armado me deixar ir. Não passa um dia sem que me lembre do dia 4 de agosto... e pense em Anne Frank. Sim?

Aluno: Nunca tive uma heroína antes. Mas a senhora é a minha heroína.  
Miep: Ah, não. Não, não, meu jovem, não. Não sou uma heroína, não.  
Fiz o que tinha de fazer porque era a coisa certa a fazer. Só isso. Sabe, so-  
mos todos pessoas comuns, mas mesmo uma secretária comum,  
a dona de casa, um adolescente...pode, dentro de suas limitações,  
acender uma luz pequena...numa sala escura. Já?  
Eu li suas cartas... e sua professora me contou muito sobre suas ex-  
periências.  
Vocês são os heróis. São heróis todos os dias. Nunca vou  
me esquecer de vocês. (ESCRITORES..., 2007)

Essa testemunha externa, ao enfatizar a coragem daqueles jovens ao enfrentarem as suas dificuldades do dia a dia propicia a reconstrução ou reedição de uma nova identidade para eles. Não mais como “burros”, incompetentes e delinquentes, mas como bravos e corajosos heróis. Tal semente plantada pela visitante pode ser comparada com a construção do que White e Epston chamam de “território da identidade”. (RUSSELL; CAREY, 2004, p. 25) Esse recurso encoraja as pessoas a explorarem novas facetas da sua personalidade ou dar-lhes outro significado. Em consonância com o que ocorre na terapia narrativa, os jovens são levados a se tornarem responsáveis por suas próprias escolhas e pelo seu próprio destino, já que tiveram suas próprias habilidades reconhecidas e validadas socialmente. Fica claro que se tratava de sujeitos resilientes, que precisavam apenas de um contexto que acreditasse neles e lhes desse apoio:

P: Escutem. Todos vocês. Não me usem como outra desculpa pelo que não conseguem fazer. Vocês chegaram ao terceiro ano. Pensem em como conseguiram isso. Todos nesta sala têm a chance de se formar. Em alguns casos, serão os primeiros da família. Os primeiros a terem a escolha de fazer uma faculdade. Alguns podem ir mais rápido do que os outros. Mas todos terão a chance. E vocês conquistaram isso. Não eu. (ESCRITORES..., 2007)

Finalmente, como uma estratégia para ampliar o número de testemunhas externas, a mestra solicita que os jovens escrevam um livro, contando os seus testemunhos. Assim, suas histórias alternativas recém-criadas, com suas novas identidades, serão validadas por um público bem maior:

A: A dona G nos pediu para fazer um livro com nossos diários, como Anne Frank. Ela conseguiu que um empresário, John Tu...doasse 35 computadores

para trabalharmos. Ela disse que temos algo a dizer às pessoas. Que não éramos mais apenas alunos numa sala. Éramos escritores com nossas próprias vozes, nossas próprias histórias. E se ninguém mais lesse... o livro iria provar que estávamos aqui...que isto aconteceu, que fizemos a diferença. Mesmo se fosse apenas nós. E não iremos esquecer. A dona G não prometeu que seria publicado... mas nós mesmos podemos distribuí-lo. Ela pediu para inventarmos um título...algo que nos designasse. Diário dos Escritores da Liberdade. (ESCRITORES..., 2007)

Uma das técnicas preconizadas por White e Epston para validar, mais uma vez, as histórias alternativas é dar-lhes um título, que possa fazer com que seus autores relembrem aquelas novas narrativas de vida cujos problemas estariam paulatinamente sendo dissolvidos. Ou seja, as histórias preferenciais estariam sendo construídas no lugar daquelas histórias dominantes em que o problema costumava ocupar um lugar central e, por isso, limitavam a vida dos sujeitos, trazendo-lhes sofrimento, desesperanças, violências e abusos diversos, como foi mostrado pelo enredo do filme analisado.

Ainda buscando consolidar as histórias alternativas, foi proposto que se criasse a Fundação Escritores da Liberdade, na qual os próprios jovens que enfrentaram experiências de superação das suas dificuldades passaram a serem, eles próprios, multiplicadores de histórias alternativas. Seriam, então, testemunhas externas, geradores de esperança para tantas outras pessoas em situações de violência semelhantes às aquelas narradas:

Vários escritores da liberdade foram os primeiros da família/ a se formar no ensino médio e ir para a faculdade. [...] O diário produzido por eles foi publicado em 1999. Erin Gruwell e os escritores da liberdade criaram a fundação Escritores da Liberdade/ dedicada a recriar o sucesso da sala 203/ em escolas de todo o país/ Erin Gruwell e a turma de 2006 dos Escritores da Liberdade. (ESCRITORES..., 2007)

## Considerações finais

A análise do filme *Escritores da Liberdade* possibilitou reflexões sobre a terapia narrativa, trazendo conceitos nem sempre tão facilmente acessíveis ao público interessado. Construiu-se uma analogia entre as estratégias de ensino-aprendizagem utilizadas no filme e as metáforas



que White e Epston sugerem na sua terapia narrativa, ao tornar visível a aplicação de recursos os mais diversos usados na construção de novas histórias, que tira o foco do problema e reedita novas identidades com mais esperança e momentos brilhantes.

## Referências

- ALON, Nahi; OMER, Haim. *Constructing therapeutic narratives*. New Jersey: Book-mart Press, 1997.
- ANDERSEN, Tom. *Processos reflexivos*. Rio de Janeiro: Noos, 1991.
- ANDERSEN, Tom. The reflecting team: dialogue and meta-dialogue in clinical work. *Family Process*. [S. l.], v. 26, n. 4, p. 415-428, dec. 1987.
- ANDERSON, Harlene. *Conversação, linguagem e possibilidades: um enfoque pós-moderno da terapia*. São Paulo: Roca, 2009.
- CECCHIN, Gianfranco. Construcionismo social e irreverência terapêutica. In: SCHNITMAN, Dora Fried. (Org.). *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes médicas, 1996. p. 216-227.
- DERRIDA, Jacques. Carta a um amigo japonês. In: OTTONI, Paulo (Org.). *Tradução: a prática da diferença*. São Paulo: Fapesp, 1998.
- ESCRITORES da liberdade. Direção: Richard La Gravenese. Produção: Danny DeVito, Michael Shamberg e Stacey Sher. Intérpretes: Hilary Swank e Patrick Dempsey. Roteiro: Richard LaGravenese. [S.l.]: Paramount Pictures, 2007. 1 DVD. (123 min.).
- GRANDESSO, Marilene. Famílias e narrativas: histórias, histórias e mais histórias. In: CERVENY, Ceneide Maria de Oliveira. (Org.). *Família e...* São Paulo: Casa do Psicólogo, 2006.
- GRANDESSO, Marilene. *Sobre a construção do significado: uma análise epistemológica e hermenêutica da prática clínica*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.
- GRAZIANO, L.; APPOLINÁRIO, Fábio. A exploração das dimensões narrativas no trabalho de adolescentes: uma experiência. In: FERREIRA, Ricardo; ABREU, Cristiano. *Psicoterapia e construtivismo*. Porto Alegre: Artmed, 1998.
- MYERHOFF, Barbara. Life history among the elderly: performance, visibility and remembering. In: RUBY, Jay (Ed.). *A crack in the mirror: reflective perspectives in anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

MYERHOFF, Barbara. Life not death in Venice: its second life. In: TURNER, Victor; BRUNER, Edward (Ed.). *The Anthropology of experience*. Chicago: University of Illinois Press, 1986.

NEIMEYER, Robert. Psicoterapias construtivistas: características, fundamentos e futuras direções. In: NEIMEYER, Robert; MAHONEY, Michael (Org.). *Construtivismo em psicoterapia*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

OMER, Haim; ALON, Nahi. *Constructing therapeutic narrative*. New Jersey: Book-mart Press, 1997.

RUSSELL, Shona; CAREY, Maggie. *Narrative therapy: responding to your questions*. Adelaide: Dulwich Centre Publications, 2004.

RUSSELL, Shona; CAREY, Maggie. Remembering: responding to commonly asked questions. *International Journal of Narrative Therapy and Community Work*. [S. l.], n. 3, 2002.

SHOTTER, John. Dialogical psychology. In: SMITH, Jonathan; HARRÉ, Rom; VAN LANGENHOVE, Luk (Ed.). *Rethinking psychology*. Londres: Sage, 1995.

WATZLAWICK, Paul (Org.). *A realidade inventada: como sabemos o que cremos saber?* Campinas: Editorial Psy II, 1994.

WHITE, Michael. Definitional ceremony and outside-witness responses. In: WHITE, Michael. *Workshop notes*. [S.l.]: Dulwich Centre Publications, 2005. p. 15-18. Disponível em: <<http://www.dulwichcentre.com.au/michael-white-workshop-notes.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2002.

WHITE, Michael. The narrative perspective in therapy. In: WHITE, Michael. *Re-authoring lives: interviews and essays*. Adelaide: Dulwich Centre Publications, 1995.

WHITE, Michael. Reflecting teamwork as definitional ceremony. In: WHITE, Michael. *Re-authoring lives: interviews and essays*. Adelaide: Dulwich Centre Publications, 1995.

WHITE, Michael. *Narrative practice and exotic lives: resurrecting diversity in everyday life*. Adelaide: Dulwich Centre Publications, 2004.

WHITE, Michael; EPSTON, David. A alta como um rito de passagem: pensando estratégias para uma terapia de inclusão. In: NIEMEYER, R.; MAHONEY, M (Org.). *Construtivismo em psicoterapia*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

WHITE, Michael; EPSTON, David. *Medios narrativos para fines terapéuticos*. Barcelona: Paidós, 1993.

WHITE, Michael; EPSTON, David. *Narrative means to therapeutic ends*. Nova York: W. W. Norton, 1990.

WIGLEY, Mark. A desconstrução do espaço. In: SCHNITMAN, Fried (Org.). *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes médicas, 1996.



# A lição do girassol e a busca do sentido da vida em *Garotas do calendário*

## Introdução

A semiótica fílmica será utilizada no presente capítulo para dialogar com estudos sobre família, para dar acessibilidade a conceitos complexos nessa área, que são passados de forma lúdica e prazerosa. Ao ressaltar tipos diferentes de enquadramento, movimentos de câmera, utilização de luz e som para sugerir efeitos diversos, o diretor Nigel Cole traz à tona temas sobre família na terceira idade. Como os signos cinematográficos vão se entrelaçar para compor diferentes cadeias de sentido é algo que merece atenção, no momento em que se pode observar que até as imagens silenciosas na tela são, com frequência, semanticamente carregadas.

O filme aborda a história de um grupo de mulheres de meia-idade que, sentindo-se entediadas com as reuniões mensais do clube a que pertencem, resolvem mudar aquele *status quo*. Por não suportarem as reuniões do seu clube que privilegiam o debate de assuntos pouco relevantes ao cotidiano de suas vidas, como temas assim intitulados “Tudo o que você sempre quis saber sobre o brócolis”, ou sobre a couve-flor, ou sobre o pão-de-ló; ou, ainda, “Os segredos da tapeçaria”, as amigas Chris e Annie resolvem dedicar-se à construção de um novo e audacioso projeto. O fato de idealizarem um calendário em que apareceriam quase despidas para compor os doze meses do ano acabou suscitando uma série de questionamentos em torno de preconceitos relacionados à terceira idade. Passou-se a indagar o que seria permitido ou não às donas de casa de meia-idade? Será que teriam o direito de expor o corpo, já que esse não mais se enquadrava dentro de um ideal estético aceitável dentro da sociedade a que pertenciam? Será que às mulheres recatadas e religiosas seria permitida tamanha ousadia ou haveriam de ter mais pudor?

De qualquer modo, seria uma maneira de combater a solidão daquela fase da meia-idade, ao mesmo tempo em que estariam contribuindo para uma causa tida como nobre, que seria fazer um bem ao hospital de câncer local ou no combate à leucemia. Afinal, qual seria o sentido da vida daquelas mulheres? Será que poderiam encontrar uma luz, na terceira idade, assim como os girassóis de Yorkshire o fariam? E como enfrentar a doença, a morte, a viuvez e todos os preconceitos relacionados com esses tabus tão difíceis de serem contornados? Além disso, como ficariam os valores éticos e morais dessa sociedade? Haveria uma moral para o homem distinta das mulheres?

Ora, todas essas reflexões vêm à baila no filme *Garotas do calendário*, em que o recurso audiovisual oferece a oportunidade de se levantar uma série de questionamentos, como os mencionados acima. Assim, o filme serve como instrumento de análise dos comportamentos humanos expressos através de diálogos ou atitudes que levam o espectador a repensar temas tão relevantes colocados naquele espaço da tela.

## **Espaço e ética na construção sógnica do filme *Garotas do calendário***

A questão social na terceira idade é um fator determinante para a saúde mental do idoso e a rede social de apoio com que conta este tem como base valores éticos importantes. A respeito da ética, Leonardo Boff (1999, p. 90) afirma que:

*Ethos* – ética, em grego – designa a morada humana. O ser humano separa uma parte do mundo para, moldando-a ao seu jeito, construir um abrigo protetor e permanente. A ética como morada humana, não é algo pronto e construído de uma só vez. O ser humano está sempre tornando habitável a casa que construiu para si. Ético significa, portanto, tudo aquilo que ajuda a tornar melhor o ambiente para que seja uma moradia saudável.

Logo, o sentido de ética e de moradia se equivale, sendo a ética uma atitude aberta à vida e às suas inúmeras possibilidades, conferindo ao indivíduo a ousadia de assumir, com responsabilidade, novas posturas a serviço da “moradia humana”. Esse sentido ético leva a uma abertura de valores, referentes a todos os seres humanos. A ética e a moral são dois conceitos afins, sendo que “[...] a moral vem do latim *mos, mores*,

para designar os costumes e as tradições.” (BOFF, 1999, p. 91) Ela é sempre plural porque existem tantas morais quantas culturas e quantos estilos de vida, sendo que todas as morais estão a serviço da ética.

Quanto à ética, ela flexibiliza e atualiza a moral, ajustando-a a cada situação existencial, acolhendo transformações e mudanças necessárias. Sem essas atualizações ou esses ajustes, a moral se fossilizaria e se transformaria em moralismo. Em síntese, a moral representa um conjunto de atos repetidos, tradicionais e consagrados. A ética corporifica um conjunto de atitudes, que vão além desses atos. O ato é sempre concreto e fechado em si mesmo, enquanto a atitude é sempre abertura à vida com as suas possibilidades. A ética estimula a coragem de abandonar elementos que estejam obsoletos nas várias morais; quer dizer, o sistema fechado de valores vigentes e de tradições comportamentais, que podem representar uma “conserva cultural”. Esta conserva é um:

[...] produto acabado [...], que adquiriu uma qualidade quase sagrada [...]. A conserva cultural passou a ser o mais alto valor que era possível produzir – os livros da Bíblia, as obras de Shakespeare ou as Sinfonias de Beethoven. É uma mistura bem sucedida de material espontâneo e criador moldado de uma forma permanente. Como tal, converte-se em propriedade do grande público, algo de que todos podem compartilhar. Devido à sua forma permanente, é um ponto de convergência a que podemos regressar, a bel prazer, e sobre a qual pode-se assentar a tradição cultural. (MORENO, 1980, p. 159)

Lutando contra essas tradições enrijecidas, a ética prioriza o respeito à espontaneidade, à flexibilidade e criatividade, valorizando também a dignidade do corpo, a defesa da vida sob todas as suas formas, o amor à verdade, a compaixão, solidariedade para com os sofredores e indefesos. A essa altura, poder-se-ia questionar como o sentido da ética tornaria a vida do idoso mais aconchegante e mais funcional?

A questão do *ethos* tem sido amplamente discutida pelos filósofos e estudiosos sociais, que buscam refletir sobre os referidos conceitos, tais como a compaixão e a solidariedade, acima mencionados. Acerca da solidariedade, Leonardo Boff, no seu livro *A Águia e a Galinha*, afirma que:

Sem solidariedade, sem compaixão e sem sinergia, ninguém recupera as asas da águia ferida que carrega dentro de si. Um fraco mais um fraco não são dois fracos, mas um forte. Porque a união faz a força. Uma asa mais uma asa não são duas asas, mas uma águia inteira, que pode voar, ganhar altura e recuperar sua integridade, sua libertação. (BOFF, 1999, p. 108)

No filme *Garotas do calendário*, o espaço social por elas eleito e que lhes dá uma sensação de pertencimento, que estimula a solidariedade é o clube de mulheres, onde a atmosfera de sonolência, de tédio que, muitas vezes, domina aquele local tem a ver com o próprio estereótipo associado aos preconceitos da terceira idade. O fato é que, na sociedade ocidental, o velho é tido como chato, ranzinza, inútil, desinteressante, e é esse o tipo de representação social que sobressai quando a câmera passeia por cada rosto, por cada olhar de passividade, desinteresse e aborrecimento, no momento em que os palestrantes do mês se apresentam no clube de mulheres do filme.

Trata-se de um território em que a construção simbólica de pertencimento é construída e vinculada a uma série de comportamentos sociais ali desenvolvidos, em que as identidades parecem estar marcadamente delimitadas pelo espaço, em especial, pela interação de cada um com o meio e com o outro. O tom daquele espaço do clube de mulheres é dado pelo hino a Jerusalém, antiga cidade santa entre Israel e Jordânia, conhecida como a principal da Palestina e centro de peregrinação. Na verdade, há uma sintonia implícita entre o signo referente à cidade de Jerusalém e outro signo que remete à flor girassol, pois existe um tipo de alcachofra denominada “alcachofra de Jerusalém”, que é descrita como um tipo de girassol cujo caule e raízes são comestíveis.

Pode-se deduzir, assim, que nada na semiótica fílmica é gratuita, que os signos nunca são neutros, mas sempre remetem a algo, substituindo algum referente ausente. Ou servem para sinalizar alguma ideia que se quer sugerir e que é simultaneamente passada de diversas formas, como ocorre com o ícone do girassol.

Logo, o girassol é um tema que permeia todo o filme, como se fosse capaz de se infiltrar pelos diversos órgãos dos sentidos, como: o visual, auditivo, gustativo, olfativo e tátil. É um ícone relevante na história, que a câmera não se cansa de explorar através de *closes* múltiplos, durante toda a filmagem, além de servir como a metáfora dominante e que insinua sutilmente a busca de sentido de todo aquele grupo de mulheres de meia-idade.

No filme, o personagem que introduz esse signo do girassol é John, marido de uma das mulheres, a Annie, o qual sofria de leucemia. Ao ser convidado para dar uma palestra no Instituto de Mulheres, prepara um texto inspirado no girassol e na sua busca pela luz do sol, mesmo



tendo que se contorcer sobre o próprio caule para atingir o seu objetivo. John, no seu discurso, fala dessas flores com admiração e reverência especial. Para ele:

Minha flor favorita não é nativa das ilhas britânicas, muito menos de Yorkshire. Eu acho que não há nada neste planeta que celebre a vida mais do que o girassol. Para mim, essa é a razão da flor ter esse nome. Não porque se pareça com o sol, mas porque segue o sol. Durante o curso do dia, a cabeça acompanha a viagem do sol pelo céu. Um satélite para a luz do sol. Onde quer que haja luz, com intensidade ou não, essas flores acham e isso é bastante admirável. É também uma lição de vida.

[...] As flores de Yorkshire são iguais às mulheres de Yorkshire. Cada fase de seu crescimento é mais bonita do que a última. A última fase é sempre a mais gloriosa. Depois, todas elas murcham rapidamente. (GAROTAS..., 2003)

Influenciada por essa lição de vida e pelas palavras de John, que sugerem uma analogia entre o girassol, antes de desabrochar, e as mulheres de Yorkshire de meia-idade, ambas, segundo ele, na “sua fase mais exuberante”, uma das senhoras, a Chris, decide angariar fundos para o hospital local. Junto com Annie, esposa de John, convence outras mulheres do clube a fazer um calendário em que cada uma delas seria a representante de um mês do ano. A ideia é que seriam fotografadas realizando atividades tradicionais desenvolvidas no instituto, como: assar bolo, prensar maçãs e tricotar, só que sendo fotografadas nuas. Após um discurso apaixonado proferido por Chris, pedindo apoio na reunião anual do instituto, em Londres, o grupo resolve levar avante o projeto do calendário.

O filme, na verdade, tem a vida real como inspiração, pois toma como base fatos verídicos. Quanto ao seu roteiro, o que chama a atenção do espectador é que a focalização da história se concentra não em explorar a tragédia da doença que aflige o marido de uma das protagonistas, mas em ressaltar as coisas belas da vida, através do olhar e das palavras de John. Ao invés de enfatizar a doença, portanto, deixa-se que ela perpassa as cenas e siga o seu curso natural. Focaliza-se, então, o aspecto positivo da luta de Annie e Chris para arrecadar dinheiro no combate à leucemia.

O sucesso do calendário é de tal ordem, que as protagonistas se veem transformadas em celebridades internacionais. São, então, contratadas para fazer propaganda em Hollywood de um sabão em pó. Em

pleno estúdio, Annie desiste e se retira abruptamente, ao perceber que estavam sendo manipuladas como alvo de exploração sexual. Ao se virem interpeladas para participarem da propaganda sem roupas, Chris também abandona o estúdio, seguindo Annie e lembra a sua amiga da motivação inicial de suas ações, que era arrecadar mais dinheiro para lutar contra o câncer. Em contrapartida, Annie responde: “Mas o seu sabão está me deixando suja”, o que pode soar como um paradoxo. E Chris acrescenta: “[...] afinal, não somos strippers.” (GAROTAS..., 2003)

Nesse momento, é o enquadramento de cenas que dá uma panorâmica do ambiente e a câmera, bem do alto, focaliza a imagem das duas mulheres, cujo efeito cinematográfico causa a impressão de pequenez das protagonistas. Elas, apesar de aparecerem como minúsculas, têm as suas respectivas figuras ampliadas por imensas sombras, mostrando, talvez, o risco que corriam das suas sombras ou das suas máscaras ser bem maiores que elas próprias, ou até suplantando-as, de certa maneira. Como ficaria a questão ética em que se viam envolvidas, naquele contexto social manipulador da mídia e da propaganda, em que as estratégias de sedução dominam o discurso? Poder-se-ia indagar, que valores estariam sendo eleitos por ambas, ou pela mídia, ou por todo o grupo de mulheres integrantes do calendário? Afinal, cada contexto remete a um determinado sistema que, de qualquer forma, se influenciam mutuamente.

Assim introduzindo a questão de sistemas para lidar com os espaços e os valores éticos do filme as *Garotas do calendário*, seria relevante focalizar o espaço de intimidade do clube de mulheres ao qual pertencem e em que atuam essas mulheres-girassóis, como parte de um polissistema em que várias camadas se interpenetram como vasos comunicantes. Para dar sustentação a essa visão sistêmica do filme, seria possível utilizar o aporte teórico do russo Urie Bronfenbrenner (1996) sobre o estudo da ecologia do desenvolvimento humano, como um “microsistema”.

Ao transitar por uma célula social, que é o microsistema, o ser humano vai se moldando ao meio, enquanto incorpora valores, conhecimentos e papéis em cada um desses microsistemas, constituído quer pela sua família nuclear, ou pela extensa, quer pela sua escola, quer pela vizinhança a que pertence. Logo, nessa trajetória, o sujeito consolida diferentes relações e exercita papéis específicos dentro de cada contexto,

ao tempo em que tal processo de socialização ajuda a promover o seu desenvolvimento pessoal.

Essa passagem por cada contexto ou microsistema é chamada, por Bronfenbrenner, de *transição ecológica*, a qual, para ocorrer de forma saudável e eficaz, o ser humano precisa se sentir apoiado e receber atenção pessoal ou face a face de pessoas que lhe são significativas, com as quais passa a estabelecer um vínculo afetivo estável. É fundamental que as relações estabelecidas tenham como características: a reciprocidade (o que um indivíduo faz em um determinado contexto influencia o outro, e vice-versa); o equilíbrio de poder (em que, aquele que detém o poder na relação passa gradualmente tal poder para o sujeito em desenvolvimento); e o afeto (que gera sentimentos, preferencialmente positivos, ao longo do processo). O conjunto dos microsistemas relevantes, que formata o desenvolvimento do ser humano, Bronfenbrenner denomina de mesossistema.

Além das categorias do micro e mesossistema, o autor considera outra camada desses contextos que atingem o desenvolvimento do indivíduo, a saber, a do exossistema. Este afeta o seu desenvolvimento em ausência, ou seja, de forma indireta, portanto, não requerendo uma interação direta do indivíduo com essa instância de poder. Para ilustrar tal conceito, considere-se que as decisões tomadas pela direção de uma escola, os programas propostos por uma associação de bairro ou paróquia, ou as relações dos pais de uma criança com o seu ambiente de trabalho são exemplos do funcionamento desse exossistema.

Por fim, Bronfenbrenner se refere a uma última camada de contextos sociais, o *macrossistema*. Essa camada abrange crenças e sistemas de valores que permeiam as diversas culturas, abrigoando o indivíduo em um amplo contexto histórico-sócio-cultural. O presente ensaio, que se propõe a estudar os preconceitos e mitos na terceira idade terá características ecológicas, na medida em que os seus resultados mencionem aspectos relativos aos diversos sistemas e suas possíveis influências dentro do processo estudado.

Repensando os espaços em que ocorrem as narrativas de vida das “garotas do calendário”, para ilustrar o conceito de Bronfenbrenner sobre microsistema, poder-se-ia identificar a igreja frequentada por aquelas senhoras, ou cada família, em especial, ou o Instituto de Mulheres de Yorkshire, como contextos que exemplificam diferentes

microssistemas. Cada um desses microssistemas funciona como um centro de apoio, de solidariedade, de pertencimento capaz de perpetuar a moral vigente; mas essa moral tradicionalmente aceita e esses hábitos tão arraigados dentre os membros do clube de Yorkshire acabam estimulando um grupo de mulheres a rebelar-se contra o *status quo*.

Esse grupo acha entediante o fato de participar de reuniões tão pouco interessantes, apesar do que, o desejo de rebeldia que as move a abraçar uma nova causa, nelas suscita, ao mesmo tempo, um conflito interior. O conflito advém dos estigmas e preconceitos vigentes no macrossistema daquela comunidade com relação ao idoso e que, por sua vez, repercute nos diversos microssistemas em que estão inseridas. Esses preconceitos são alimentados pelos próprios temas das reuniões do clube, também corporificados na figura da líder do movimento de Yorkshire; trata-se de valores que lhes são impostos, que encontram eco nas conservas culturais enrijecidas, refletindo o tédio existencial de cada uma delas.

Poder-se-ia destacar, dentre os mais evidentes preconceitos representados no filme, no que se refere à terceira idade: em primeiro lugar, diz-se que mulher idosa não mostra sua nudez, nem mesmo para o marido, quanto mais para um público maior, o que revela um excessivo pudor que a comunidade espera das senhoras de meia-idade; outro preconceito é de que mulheres decentes devem ser apenas donas de casa, pois, afinal, “lugar de mulher é dentro de casa”; ou, que o fato de uma mulher folhear uma revista que mostra a nudez feminina poderia ser tomado como um atestado de lesbianismo; ou, que uma viúva poderia decepcionar o marido morto, caso mostrasse a sua nudez; ou que uma mãe recatada não deve se expor sem roupa para que seus filhos não sejam alvo de chacota; ou ainda, que um marido explicitamente infiel tem o direito de chamar sua esposa de prostituta ao vê-la no jornal como modelo de um dos meses do calendário, apesar de tratar-se de uma falsa moral, que ele próprio não vivencia.

Quanto ao conceito de mesossistema, que nada mais é do que o somatório dos vários microssistemas, no filme, ratifica toda a sorte de preconceitos contra o idoso, nos diversos contextos em que as protagonistas atuam. Esses preconceitos reinantes nos microssistemas acentuam os conflitos internos vividos pelas senhoras, mas, apesar de tudo, as

“garotas do calendário” resolvem lutar por uma causa nobre, enfrentando, criativamente, tais conflitos.

Por fim, para contemplar no filme o conceito de exossistema, que sintetiza a força indireta proveniente de vozes que tenham autoridade no sistema, pode-se mencionar, no filme, o filho de uma das mulheres de Yorkshire, a Chris. Ele se sente envergonhado quando os colegas o ridicularizam ao ver fotos de sua mãe no jornal, por ter posado como modelo nu de um calendário alternativo. A voz que tem poder nessa situação é a da mãe que, mesmo sem a participação do filho na sua decisão de servir de modelo, acaba influenciando indiretamente a vida do filho. Trata-se, portanto, de um efeito na vida do indivíduo, mesmo *in absentia*, e por isso se diz que essa força traz consequências indiretas sobre o sujeito; não importa o contexto onde tal indivíduo esteja inserido, ele sempre pode ser atingido pelas decisões de alguma autoridade situado em outro espaço, por mais distante que o sujeito se encontre.

Lidando com a questão do espaço no cinema, percebe-se a utilização intermitente de uma estratégia fílmica para fazer a audiência visualizar os sentimentos de angústia, inquietação e vergonha do filho de Chris, ao se ver ridicularizado na escola por causa da exposição de sua mãe na mídia. Nesses momentos, ele se refugia no alto de um precipício que, pela própria altura, dá certa vertigem ao espectador, que teme até que o rapaz se jogue dali, devido a seu discurso tão angustiante. Logo, o momento limite na vida do personagem coincide com um limite espacial, que é a borda do precipício, com toda a carga conotativa que essa tomada cênica possa sugerir.

Na verdade, este é um recurso utilizado na literatura e que foi levado para o cinema, tendo sido cunhado como *objective correlative*, pelo psicólogo norte-americano do século XIX, William James, irmão do também famoso romancista Henry James. Esse termo serve para externalizar, quer através de descrições no texto literário, quer através de tomadas cênicas, os sentimentos de um protagonista. Trata-se de uma forma de encontrar um correlato objetivo ou correspondente, no mundo circundante, para as emoções que ocorrem no íntimo do sujeito e que podem ser explicitados, até mesmo sem a utilização de palavras. (HUMPHREY, 1972)

Aliás, os espaços no filme exercem um papel preponderante, sendo as tomadas cinemáticas, com frequência, semanticamente carregadas.

Percebe-se esse tipo de efeito no momento do funeral de John, marido de Annie. Sem quaisquer signos verbais explícitos, as impressões icônicas da cena dão conta de todo o clima sombrio daquele momento, em que se manipula a luz no enquadramento da câmera para mostrar um céu fechado e carregado de nuvens escuras, assim antecipando o funeral.

O *travelling* da câmera vai registrando panorâmicas de um campo de relva verde, que sugere para o espectador um ambiente de paz, aliás, condizente com a atitude tranquila de John durante a vida, com o seu modo sereno de encarar a doença que o acometera e o levara à morte. A câmera, então, rodando em *slow motion*, tem o efeito de prolongar a cena, aumentando o suspense do que vai acontecer que é a cena do enterro. Ocorre, em seguida, um *fade in*, ou um efeito em que a imagem surge, gradualmente, do claro para o escuro, ou seja, da relva luminosa para a lápide escura do cemitério.

Há um rápido congelamento de cena ao ser mostrada a lápide para, em seguida, ocorrer nova tomada em *slow motion*, que vai revelando, pouco a pouco, as pessoas presentes àquela cerimônia. Para fechar a tomada de cena, o ângulo da perspectiva mostra, em *close up*, um girassol, que Chris deposita sobre a sepultura, como uma última homenagem a John e, quem sabe, no nível conotativo, estaria sugerindo a busca de luz e de um sentido transcendente para a morte.

Outro símbolo, relacionado ao espaço, que poderia remeter aos questionamentos da terceira idade é o do “ninho vazio”. Ao falar da importância do ninho, o filósofo Gaston Bachelard o caracteriza como “uma imagem primordial, que desperta em nós uma primitividade”, que tem a ver com a tendência que o ser humano possui de gostar de “recolher-se ao seu canto”, como um lugar “bastante seguro”. Pois, para o *pássaro*, o ninho é uma cálida e doce morada. É uma casa de vida: continua a envolver o pássaro que sai do ovo. Para este, o ninho é uma penugem externa antes que a pele nua encontre uma penugem corporal. (BACHELARD, 1993)

Logo, ao fazer uma analogia com a família, é nesse ninho que o ser humano se abriga, se desenvolve, se aconchega, em via de regra, até atingir a idade adulta, quando já será capaz de ter uma autonomia sobre a própria vida. É então que, normalmente, os filhos saem de casa, e o termo ninho vazio foi cunhado por Evelyn Duvall (ROSA, 1979) para

denominar a etapa do ciclo evolutivo da família na qual os filhos adultos deixam a casa dos pais.

É compreensível que esse momento implique em um desafio para o casal de meia-idade, que tem de lidar com a solidão, especialmente porque os filhos já não estão em casa. Além disso, os cônjuges voltarão a ter uma convivência mais estreita, apesar de não alimentarem mais tanta atração física pelo outro, e também, por estarem, muitas vezes, emocionalmente distantes, até pelas próprias contingências da vida. No entanto, se o casal conseguiu passar pelos desafios da vida sem se afastarem emocionalmente um do outro, essa etapa pode ser bastante gratificante e agradável, pois é o momento de terem até uma segunda lua de mel. Ou de poderem viajar com mais tempo e mais despreocupação, tendo até a oportunidade de visitar filhos que morem distante.

No filme *Garotas do calendário*, uma das protagonistas, Annie, é quem vivencia a solidão da etapa do ninho vazio, após a morte de seu parceiro, John. Tratava-se de um casal unido e bem-humorado, já que ambos sabiam desfrutar momentos de intimidade até mesmo quando John já se encontrava doente. A prova desse relacionamento gratificante pode ser percebido no seguinte diálogo de Annie e Chris:

Chris: Um monte de pessoas perdem seus pais por causa dessa doença. Aposto que elas não costumam receber tantas cartas de fãs. Será que tudo isso faz de você uma celebridade, ou uma mulher de sucesso que perdeu o seu companheiro? Ou uma viúva famosa? [...] Annie: Eu não sou nenhuma santa porque estaria pronta a roubar cada centavo da renda desse calendário se pudesse, com esse dinheiro, comprar uma hora a mais com ele. (GAROTAS..., 2003)

E, a partir dessa lacuna deixada pelo marido, é que Annie havia reunido forças para empreender a tarefa de montar o seu calendário. Afinal, entende que “[...] o calendário seria feito pelo John, inspirado no John, em prol do John e por causa do John.” (GAROTAS..., 2003) É quando desabrocham as potencialidades de cada uma das mulheres daquele grupo ou quando elas se permitam serem movidas pela criatividade e pela motivação da empreitada. Afinal, a terceira idade não tem de ser, necessariamente, uma fase chata e monótona. Assim, muitas vezes, é nessa fase da vida, que as grandes potencialidades humanas se concretizam, e ser velho, portanto, não significa ser improdutivo. Segundo John, personagem do filme, seria essa etapa “a mais gloriosa”. O que ele

faz é uma redefinição da terceira idade, entendendo-se por esse termo: “[...] um enquadramento conceitual e/ou emocional em relação ao qual uma citação é sentida, e colocá-la em outra moldura que satisfaça ‘os fatos’ da mesma situação concreta tão bem ou melhor, e assim, mude todo o seu significado.” (ANDOLFI, 1980, p. 101)

Apesar de pertencerem à terceira idade, as mulheres de Yorkshire deixam-se fotografar sem roupa, ao entenderem que, por uma razão maior, como a causa que defendiam, tudo era válido. Além do que, elas compreendem que “[...] um fotógrafo não vê apenas uma mulher nua, mas um modelo vivo. [...] Vai olhar como um artista.” (GAROTAS..., 2003)

Também o escritor Longfellow propõe, ao escrever os seus versos intitutados *Morituri Salutamus*, “A Morte saudamos”, uma releitura ou redefinição relacionada à terceira idade. Para o poeta, “[...] é de noite que se avistam as estrelas; são invisíveis durante o dia.” (LONGFELLOW apud ROSA, 1979, p. 65) Logo, a depender do prisma de onde se fala, um mesmo signo pode oferecer significados diversos, mais ou menos otimistas, com mais ou menos esperança. Tudo depende do olhar do observador, da moldura que venha a compor determinada situação, emprestando-lhe uma nova configuração.

## Considerações finais

O filme *Garotas do calendário* se presta a várias releituras a respeito do sentido da vida, ao trazer à tona uma doença grave como a leucemia, que rapidamente leva o indivíduo à morte. Mas o diretor não se detém na tragédia que acomete o indivíduo e sua família, contudo, enfatiza as estratégias criativas que vão emergindo no grupo das mulheres de Yorkshire para enfrentar a situação adversa, mostrando, inclusive, a luta que travam para combater as dificuldades que se lhe apresentam. Ao contrário, é enfatizado o modo como são colocadas as suas forças, energias e inteligências a serviço do outro, o que acaba dando um sentido às suas vidas.

Retomando a metáfora do girassol, que é seminal no filme, fica a sua lição de vida que é a busca da luz, mesmo tendo que dobrar-se sobre si próprio ou contorcer-se até se voltar para uma nova direção. Que, por sua vez, provoca uma nova perspectiva, um novo olhar, ou uma



releitura de mundo. Essas flores, que ao se movimentarem deixam para trás a escuridão, enfrentam, na sua última florada, a etapa mais gloriosa. Tal como as protagonistas do filme, que representam as mulheres na terceira idade. Também elas estariam, quem sabe, na sua fase mais exuberante, no momento em que têm a chance de ressignificar as suas vidas com um objetivo que lhes transcenda.

## Referências

ANDOLFI, Maurizio. *A terapia familiar*. Lisboa: Veja, 1980.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BOFF, Leonardo. *A águia e a galinha: uma metáfora da condição humana*. Petrópolis: Vozes, 1999.

BRONFENBRENNER, Urie. *A ecologia do desenvolvimento humano: experimentos naturais e planejados*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

FRANKL, Viktor. *Em busca de sentido*. Petrópolis: Vozes, 1985.

GAROTAS do calendário. Direção: Nigel Cole. Produção: Nick Barton e Suzanne Mackie. Intérpretes: Helen Mirren; Julie Walters; Linda Bassett; Annette Crosbie; Celia Imrie; Penelope Wilton e outros. Roteiro: Tim Firth e Juliette Towhidi. [S.l.]: Touchstone Pictures, 2003. DVD (108 min.), son., color.

HUMPHREY, Robert. *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkeley: University of California Press, 1972.

MORENO, Jacob L. *Psicodrama*. São Paulo: Cultrix, 1980.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. *Envelhecimento e imagem: as fronteiras entre Paris e Rio de Janeiro*. São Paulo: Annablume, 2000.

ROSA, Merval. *Problemas da família moderna: perspectiva cristã*. Rio de Janeiro: Juerp, 1979.



# Segredo, incesto e lealdade familiar em *O Padre*

## Introdução

Incesto, segredo e lealdade familiar são temas em que os conflitos éticos predominam. Na problemática do incesto, ocorre um abuso de poder por parte de um adulto para com o (a) seu (sua) próprio (a) filho (a) menor, o que gera um tabu ou segredo intocável e inenarrável, além de provocar um conflito de lealdade, em que o (a) filho (a) mostra-se ambivalente quanto ao que está vivenciando. Por um lado, se sente agradecido (a) pelos cuidados parentais desempenhados por seu genitor, mas por outro lado, revolta-se com o abuso de autoridade e poder que este ora exerce.

Este trabalho tem como objetivo explorar as implicações dos conflitos éticos mostrados no filme *O padre*, levado às telas em 1995, pela diretora inglesa Antonia Bird. Trata-se de um drama vivido por um padre homossexual, que no confessionário, ouve uma adolescente que está envolvida em uma relação incestuosa com seu pai e não consegue livrar-se do abuso, em decorrência dos conflitos de lealdade familiar que ora enfrenta. O padre mostra-se angustiado e dividido entre o sigilo da confissão e a necessidade de proteger a jovem. No filme, os temas levantados foram, dentre outros: o abuso da autoridade, a questão das hierarquias, as várias faces da verdade, a vulnerabilidade dos personagens, a busca da construção de identidade, a construção de gênero através de *performances*.

A função do cinema não é imitar nem redimir a realidade tal como ela se apresenta, mas recriar essa realidade, dando-lhe uma nova interpretação e fazendo uma releitura, em que preocupações de ideologia política e social devam perpassar a produção fílmica, levando o espectador a se questionar e se posicionar frente ao drama apresentado. Enfatiza-se a importância desempenhada pelas artes performáticas para

demonstrar conceitos e denunciar problemas do cotidiano, e o texto é inovador na medida em que insiste que a subjetividade é social, relacional e construída; que as identidades parecem fazer parte de um jogo de máscaras, visando uma certa coerência. Assim, a narrativa fílmica em questão explicita conflitos éticos relacionados a temáticas diversas, tais como: incesto, segredo, lealdade familiar, além de questionar o papel do cinema contemporâneo como denunciador de transgressões e tensões no que se refere à construção de identidades.

## Considerações sobre incesto

Incesto é caracterizado como toda atividade de caráter sexual, implicando um (a) jovem de zero a 18 anos, e um adulto que tenha para com ele (a), seja uma relação de consanguinidade, afinidade ou de mera responsabilidade. Seixas (1999, p. 120), discriminam duas maneiras de envolvimento de adolescentes em violências sexuais: uma categoria inclui crianças que têm “[...] experiências sexuais com adolescentes ou crianças mais velhas. Essa categoria inclui crianças de doze anos ou menos e outra pessoa com menos de dezoito anos; mas, no mínimo, cinco anos mais velha que a criança.” A outra categoria inclui “[...] adolescentes que têm experiências sexuais com adultos [consanguíneo]; inclui as experiências entre adolescentes de 13 a 16 anos, com adultos com pelo menos 10 anos ou mais que os adolescentes.”

Já a Associação Brasileira Multiprofissional de Proteção à Infância e Adolescência (2002, p. 08), definiu abuso sexual como: uma situação em que uma criança ou um adolescente é usado para gratificação sexual de um adulto ou mesmo de um adolescente mais velho, com base “[...] em uma relação de poder que pode incluir desde carícias, manipulação da genitália, mama ou ânus, exploração sexual, ‘voyeurismo’, pornografia e exibicionismo, até o ato sexual com ou sem penetração, com ou sem violência.”

Embora alguns sobreviventes de abuso sexual infantil pareçam ter consequências mínimas ou não visíveis, outros desenvolvem graves problemas sociais e/ou psiquiátricos, incluindo distúrbios de comportamento, dependência de drogas, disfunções sexuais, depressão profunda, tendências suicidas e distúrbio do estresse pós-traumático. Em crianças de idade pré-escolar, os sintomas mais registrados foram:

ansiedade, pesadelos, condutas sexualizadas, e um conjunto de sintomas que integram a categoria diagnóstica de estresse pós-traumático (PTSD). Em idade escolar, os sintomas mais frequentes foram: medo, agressão e conduta antissocial, além de pesadelos, problemas escolares, de imaturidade e conduta regressiva. (CEREZO, 1995, p. 148)

Alguns fatores têm sido repetidamente associados a reações mais graves, sendo que a frequência do abuso, o uso da força, a significação afetiva da criança com o abusador, e a idade da vítima modulam os efeitos do abuso. Assim, o abuso sexual perpetrado por um pai ou um padrasto parece resultar em uma sintomatologia mais grave. (DEBLINGER; HEFLIN, 1995) A ameaça e o uso da força, no decorrer do abuso, também têm sido consistentemente associados a resultados mais negativos. Além disso, o contato sexual mais invasivo ou íntimo tem causado reações mais traumáticas, e o ajustamento das crianças após terem sofrido abuso pode ser significativamente influenciado pelo nível de apoio que recebem de adultos não ofensores, após a sua revelação. (DEBLINGER; HEFLIN, 1995)

## **Implicações do segredo**

A lei exige a denúncia de abuso sexual de crianças, não apenas em casos conhecidos (ou substanciados), mas em qualquer caso no qual haja apenas a suspeita. Não é mais possível presumir-se que as preocupações sexuais da criança com o membro parental do outro sexo façam apenas parte do seu desenvolvimento emocional. Em vez disso, esta preocupação sexual com o pai do sexo oposto deve ser investigada como uma possível resposta às atividades sexuais iniciadas por adultos e existem boas razões para confrontar-se a história de silêncios e segredos levantados sobre o assunto.

Uma das razões é que a raiva e o medo vinculados ao segredo não revelado do incesto distorcerão o senso de integridade e coesão da criança; outra razão imperiosa para revelar o segredo é que a revelação conecta uns aos outros, dentro da família, rompendo o silêncio e o sofrimento da vítima. Logo, contar o segredo do incesto permite à criança obter proteção e apoio provindos de diversas fontes. Sem sombra de dúvidas, o incesto é um abuso de poder pelo adulto e não ocorre em

benefício da criança; a violação física é frequentemente dolorosa e amedrontadora para a criança.

O indivíduo abusivo perpetra a violação sem qualquer empatia com a experiência da vítima. Então, o abuso gera um conflito de lealdade na criança, pois o perpetrador não apenas é uma poderosa figura provedora de cuidados na sua vida, mas, paradoxalmente, pode ser a pessoa mais presente e mais amorosa de suas relações. Assim, por vezes, a criança não consegue tolerar a “maldade” no membro parental onipotente e conclui que ela é que é uma pessoa má, e esta transferência permite ao membro parental ser visto como “bom”. (MILLER, 1994) A criança, muitas vezes, prefere manter o segredo a expor o seu pai abusador, mas este segredo a faz sentir-se sobrecarregada e presa à outra pessoa.

O segredo, portanto, protege o pai de uma possível exposição pública, mantendo o incesto invisível perante os demais. Mas se a família tem um sistema comunicacional relativamente aberto – isto é, se os seus membros têm permissão de comentar acontecimentos constrangedores, a criança estará menos propensa a unir-se com os demais integrantes da família, na vergonha. Já as famílias mais fechadas e que adotam regras de não falar, não confiar, não sentir, frequentemente, criam mitos familiares ou histórias desonestas para esconder os seus segredos. Contudo, o intrigante é que, quem se sente envergonhada é a vítima.

Assim, o senso de vergonha de um indivíduo está ligado ao comportamento de algum outro membro da família – em outras palavras, a violações do código social. A não permissão de falar sobre alguns tópicos isola os seus integrantes, e as crianças são ensinadas, de modo não declarado e através de injunções, o que pode ver, ouvir, sentir e comentar. “Não está acontecendo nada – e não conte a ninguém” são injunções que frequentemente ocorrem no incesto e com as quais estas famílias convivem. Esta regra familiar isola os membros, mantendo a vergonha e os segredos. (MASON, 1994)

Larson e Maddock (1986) descreveram quatro estilos diferentes de famílias sexualmente abusivas: com “trocas de afeto”; “trocas eróticas”; “trocas agressivas” e “expressão de raiva”. 1. As famílias de “trocas afetivas” parecem aos estranhos como muito amorosas e carinhosas. Há muita necessidade de seus membros expressarem afeto e cuidados, especialmente do ofensor em relação à vítima, e o episódio sexual

parece ocorrer parcialmente como resultado dessa necessidade de afeição. Raramente, há abuso físico nesse estilo de família e a maioria dos membros deseja ficar junta depois que o abuso vem a público; esse estilo corresponde ao tipo mais frequente, com 62% da casuística dos autores. 2. Nas famílias de “trocas eróticas”, a maioria das interações é sexualizada.

Estas famílias tomam a sexualidade como uma filosofia libertina, adotando uma visão de sexualidade familiar mais liberal; a pornografia é abertamente colocada, a nudez é esperada e há comentários sexuais explícitos entre as gerações; também as atividades sexuais grupais são aceitas na família. O abuso sexual entre mãe e filho é mais comum neste estilo de família do que nos outros três tipos, correspondendo a 8% da casuística. 3. A tentativa de interação sexual entre os membros de uma família de estilo “troca-agressiva” é hostil. Há muita raiva, expressão de hostilidade e interação negativa; também o abuso físico é frequente, e o sexual é uma extensão do abuso físico. Por exemplo, depois de uma discussão calorosa, pode o pai abusar sexualmente de sua filha, como uma forma de punição ou humilhação. Incesto entre irmãos é mais frequente nesse estilo de família abusiva, ocorrendo em 16% da casuística. E, finalmente a 4. a família de “expressão de raiva”, que recebe mais atenção da mídia, sendo uma das menos comuns, com apenas 8% dos casos. É a mais dramática e, geralmente, resulta em piores danos a longo prazo para a vítima.

O abuso ocorre com muito mais dano físico concomitante, frequentemente, chegando quase a um nível de sadismo. Esse tipo de abuso nunca aparece como consensual, mas ao contrário, é um estupro. O membro familiar ofensor geralmente é portador de uma séria psicopatologia, incluindo desordens psicóticas, incomuns nos três outros estilos de famílias abusivas. (TREPPER; NIEDNER, 1996)

## **Obrigações, méritos e lealdade familiar**

O conceito de lealdade familiar foi descrito por Boszormenyi-Nagy e Spark (1994) e implica em cada membro da família criar expectativas ou até haver uma cobrança de que o outro atenda as suas necessidades e os seus pedidos. Logo, havendo uma rede de expectativas familiares estruturadas no grupo, todos os seus membros selam um compromisso,

estando o componente de obrigação ética na lealdade vinculada ao sentido de dever, equanimidade e justiça. Mas a incapacidade de cada um cumprir essas obrigações gera sentimentos de culpa, que constitui, então, uma força reguladora do sistema. Fazendo uma analogia, os compromissos de lealdade são como fibras invisíveis, porém resistentes, que mantêm unidos fragmentos complexos de “conduta” relacional, tanto nas famílias, como na sociedade em geral.

O que acontece é que toda pessoa contabiliza sua percepção dos balanços do “toma-lá-dá-cá” do passado, presente e futuro. O quanto se tenha “investido” no sistema por meio de uma disponibilidade ou acessibilidade pessoal e o quanto tenha sido extraído em forma de apoio recebido, tudo isso gera uma contabilidade e, a fim de conceituar a lealdade como força sistêmica, deve-se considerar a existência de um “livro maior de justiça”, invisível, em que ficam registradas tais contas de obrigações passadas e presentes entre os membros da família.

A necessidade de gratificação recíproca entre os seus integrantes transcende as carências individuais, e a “folha” do registro contável de cada filho já está, por assim dizer, cheia antes mesmo dele começar a atuar como adulto. A depender do quanto seus pais se dedicaram a ele, quer em excesso, quer descuidando daquele filho, nascem obrigações em dívidas a serem pagas; o fato de que os pais e antepassados também se viram envolvidos em expectativas similares, gera uma estrutura de obrigações multigeracionais.

Logo, a dívida do filho para com os pais é determinada pela quantidade e qualidade da acessibilidade e cuidados que os pais lhe tenham dispensado. O adulto ansioso por passar sua própria orientação em relação a normas e valores a seu filho cuida dele e, então, se converte em “credor”; e este filho se transforma em “devedor”. Finalmente, o filho salda a dívida contraída no sistema de realimentação multigeracional, internalizando os compromissos previstos, satisfazendo as expectativas e, com o tempo, transmitindo-as a sua prole.

Assim, cada pai tem obrigações essencialmente unilaterais para com seu filho pequeno, que depende dele, e este tem direito de ser assistido, mas a sociedade não espera dele que compense os pais pelos benefícios recebidos, no momento em que está sendo educado e cuidado; o filho obtém mais benefícios do que no momento pode dar, e só mais tarde, quando adulto, é que este filho terá de ressarcir a dívida



para com os seus pais. Cada ato de compensação de uma obrigação recíproca aumenta o nível de lealdade e confiança na relação entre as pessoas pertencentes a um sistema, sendo que toda relação, caracterizada por lealdade, se baseia em méritos e requer uma distribuição equitativa desses méritos dentro de todo o sistema de relações. A norma de reciprocidade é um mecanismo concreto e específico, que mantém o sistema social estável.

“Exploração” é um conceito de contabilização de deméritos e se relaciona com poder, manipulação e dominação. Os pais tendem a comparar a “quantidade” de solicitude e afeto que – supostamente – deverão dar a seus filhos com o que – supostamente – receberam dos seus próprios pais. É como se estivessem todos buscando um equilíbrio intrínseco entre aquilo que o pai recebeu e aquilo que deverá dar ao seu filho. Além disso, um dos membros da família pode ser explorado, de maneira aberta ou sutil, quer não dando ou não recebendo na proporção que, a seu tempo, obteve dos seus próprios pais.

O sentido da palavra “retribuição” inclui tanto a recompensa pelo recebido, como o castigo administrado ou exigido como uma compensação pela exploração de que foi alvo. O conceito de Buber (1957) sobre a justiça da ordem humana exprime a possibilidade de uma quantificação conceitual da exploração, tendo em conta que aquelas ações que infringem uma culpa existencial em relação ao outro agride uma ordem estabelecida dentro do universo humano.

Boszormenyi-Nagy e Spark (1994) chamam de “folha-rotativa” a conta não saldada, que permanece aberta entre uma pessoa que foi explorada e o seu explorador. O sentimento de raiva gerado pela sensação de exploração pode ser transferido do malfeitor para qualquer outra pessoa. Então, a criança não atendida em suas necessidades basais pode, quando adulta, usar uma terceira pessoa inocente, tomada como vítima, para saldar a “conta” pendente, assim descarregando nela a sua ira acumulada, ao longo do tempo. De modo que, a justiça faz parte de um “livro maior” historicamente gerado, que registra o balanço recíproco do “toma-lá-dá-cá” e deve-se considerar a “folha rotativa” como um princípio dinâmico, que explica a aparente irracionalidade das projeções e dos prejuízos em pessoas inocentes.

De acordo com sua própria fórmula de contabilidade, toda pessoa está programada para buscar um justo equilíbrio do “toma-lá-dá-cá”

entre si mesma e o mundo. Na origem dessa contabilidade de justiça, o ser humano inclui não apenas a sua relação passada com os pais, mas também outras relações emocionalmente significativas. A extensão do desequilíbrio que se percebe nesse balanço de justiça existencial determina o grau em que o ser humano haverá de explorar todas as relações posteriores. (BOSZORMENYI-NAGY; SPARK, 1994)

## **Aplicação de conceitos éticos no filme** ***O padre: transgressão e performance***

Como o cinema é um produto cultural que reflete as relações humanas que ocorrem dentro de uma determinada sociedade, ele pode ser usado como arma política que serve tanto para transmitir a ideologia reinante, como para denunciar as injustiças vigentes. Assim é que o poder da representação visual para determinar a imagem que o sujeito constrói sobre si próprio e sobre o outro tem sido um foco importante das críticas pós-modernas. Segundo André Bazin, deve-se analisar os filmes dentro de um contexto democrático, pois estes desempenham uma função político-social, em que o espectador atua como copartícipe da criação do texto, com a sua recepção crítica. (NAREMORE, 2000)

Sendo conhecido como ativista, o cinema contemporâneo é um “contra-cinema,” que tem um plano revolucionário, de cunho político e polêmico; um produto ideológico, que retrata personagens tensionados, divididos, fragmentados por suas questões existenciais. Esta fragmentação seria utilizada pelo (a) cineasta como uma “ferramenta analítica”, que frequentemente recorre a uma justaposição de imagens díspares ou dissonantes na tela para causar um impacto emocional. Assim, o (a) cineasta desafia a realidade, deslocando uma variedade de imagens através de montagens capazes de criar efeitos especiais e chocar o espectador com os conflitos éticos de seus personagens, assim convocando o espectador a tomar uma posição frente a esses dilemas. (JOHNSON, 1999)

No filme *O padre*, as montagens rápidas de cenas, com a ajuda de *flashbacks*, bem a gosto de Eisenstein, expõem associações de sentimentos ou ideias aparentemente contraditórios, que apontam para a dupla vida e para os conflitos éticos do protagonista. A montagem é um recurso

literário e cinemático que estimula o poder criativo do receptor, buscando uma sincronização de sentidos através da arte, e, para Eisenstein, trata-se de um efeito cumulativo de imagens perante as quais, cada espectador ativa suas próprias associações. (EISENSTEIN, 2002)

Em *O padre*, a câmera, através de estratégias provocativas, mostra conflitos enfrentados pelo clero, quer ligados a segredos associados ao incesto e quer ligados ao homossexualismo, tudo isso dentro de um clima de opressão que, por sua vez, gera tensões carregadas de sofrimento. Através de um discurso questionador, que busca driblar aforça do poder constituído, o filme explicita a representação de identidades múltiplas, como a do protagonista, o padre Greg; este desafia o poder canônico e soa de modo subversivo, ao desestabilizar o sistema com a sua revolta, arrogância e onipotência.

Referindo-se às transgressões que têm gerado o mal-estar típico do pós-modernismo, Ann Kaplan (1993) vê esse mal-estar como um fator de resistência, questionamento, que coloca em xeque os códigos culturais. As práticas estéticas pós-modernas são, portanto, consideradas transgressoras; são produtos de uma desconstrução, instaurando uma ruptura cultural. Esse movimento cultural transgressor não pode ser pensado sem levar em conta a obra de Bakhtin e Medvedev (1986), que valoriza a forma como os enunciados e seus sentidos são gerados como vozes sociais refletindo uma atitude sócio-ideológica particular.

Para Bakhtine Medvedev (1986), é dentro da cultura que acontecem as pressões sociais, dentro da perspectiva plural pós-moderna, em que predomina a morte de um sujeito essencialmente uno. Acredita-se numa arte que seja capaz de se articular a um sujeito plural, que não se alimente do sistema dominante e em que as diferenças sejam respeitadas. E estas são as máximas pontuadas por White e Stallybrass, ao refletirem sobre a política da transgressão, que se fundamenta no conceito de Bakhtin do carnaval: um espaço negativo que vale como uma metáfora da suspensão e inversão da ordem estabelecida. O carnavalesco inclui a linguagem da transgressão, da subversão, do jogo, das performances, das profanações. O fato é que não só o dito importa, mas a sua performance carrega um significado histórico-social, e este conceito propõe uma transposição para o campo das artes, daquele espírito das celebrações populares, traduzido por uma representação simbólica de liberdade utópica.

Ainda segundo Bakhtin, o carnaval elege uma postura transgressora diante do plano simbólico quando o povo rompe com todas as hierarquias e com a opressão, fazendo uma redistribuição dos papéis sociais. O corpo transgressor, protagonista central nas narrativas fílmicas contemporâneas, pode ser visto como uma forma de quebrar as “normas discursivas”, um protesto em que predominam “[...] a máscara; [...], os silêncios, os instintos, as performances.” (STALLYBRASS; WHITE, 1986, p. 23)

Diz-se que alguém tem uma *performance* quando assume um certo papel, vestindo determinadas roupas, e se comportando de forma a assumir outro personagem, outra identidade. Ou, alguém representa um papel, quando *conscientemente* toma atitudes visíveis, assume um comportamento *consciente*, dentro de um código culturalmente estabelecido, em que

a performance está associada à consciência de uma duplicidade de papéis, e é sempre performance para alguém, uma audiência que reconhece e valida a ação como performance, mesmo quando, ocasionalmente, a audiência é o próprio self do indivíduo. (CARLSON, 2004, p. 71)

Judith Butler explora esse conceito de performance, desenvolvendo uma teoria performática de gênero e sexualidade: “O gênero é [...] um constructo social, [...] é o efeito performático de atos repetitivos [...]. Esses atos [...] são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corporais e meios discursivos.” (BUTLER, 1990, p. 136)

A narrativa contemporânea trata da relação entre corpo e poder, encarando Foucault o corpo como uma entidade cujos limites apresentam fronteiras variáveis, “[...] uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada.” (FOUCAULT, 1978, p. 139) Trata-se de um corpo que é capaz de servir de espetáculo, que chama atenção para si próprio como um campo de batalha para lutas sexuais, raciais e políticas. (SAID, 1978)

Quando no filme *O padre*, o protagonista troca de indumentária para entrar no seu papel homossexual, as roupas aparecem como “símbolos de algo profundamente oculto” (WOOLF, 1956), e a narrativa fílmica leva o espectador a refletir sobre a relação entre as transformações ocorridas no íntimo do personagem e as suas vestes. Este passa, pois, por uma metamorfose que encerra uma transgressão, que estaria

em sintonia com o transformismo subversivo do carnaval de Bakhtin e que as tomadas de câmera subjetiva em *close* ou através de montagens expressivas é capaz de revelar. (HALL, 2003)

## Os meandros do filme: as várias faces da “verdade”

A construção da narrativa fílmica, desde o início, escarnece o discurso autoritário do clero, ironizando as vozes da ideologia dominante e que se arvoram donas da verdade. Assim, a primeira cena apresentada é um ato de transgressão, em que um padre arremessa um grande crucifixo na vidraça do mosteiro, em represália a uma determinação do bispo para transferi-lo de paróquia sem a sua participação e consentimento. Joga-se então, com uma rede de metáforas para articular a narrativa e sutilmente expressar uma crítica social pungente.

Dentre essas metáforas, destaca-se uma bastante elucidativa, apresentada pelo protagonista, o padre homossexual Greg, que em um de seus sermões ecoa parte do seu monólogo interior. Na sua fala aos paroquianos, relembra o conceito de “bode expiatório”, originário de uma crença adotada no antigo judaísmo, em que o povo costumava colocar seus pecados sobre um bode, afugentando-o para as montanhas a fim de que levasse as mazelas sociais para bem longe. Na atualidade, o papel de “bode expiatório” é atribuído à sociedade, de forma que os indivíduos assim se isentam da própria responsabilidade dos atos ilícitos praticados, envolvendo o uso de drogas, prostituição, alcoolismo ou quaisquer outras ilicitudes por eles cometidos.

Essa metáfora do “bode expiatório” talvez retrate um desejo do próprio padre de colocar na sociedade a responsabilidade do seu homossexualismo. Poderia, magicamente, se eximir da culpa que o atormentava, como se Greg tivesse a possibilidade de espantar os seus conflitos sexuais, depositando-os sobre um “bode” e livrando-se, momentaneamente, de uma briga interior.

Em verdade, Greg, ao passar uma imagem de pessoa correta e impecável, acima do bem e do mal, veste-se de uma roupagem “limpa”. Outorga-se de uma autoridade que lhe permite julgar os demais, como se apenas as suas faltas, e não as dos outros, tivessem o dom de

poderem ser dispersas para longe. Portanto, no trato com os demais, Greg assume uma posição arrogante, como ocorre quando descobre que o padre Matthew tem uma relação marital com a sua empregada; então, se investindo novamente de uma postura autoritária, ordena de forma contundente, ao padre Matthew, que se livre dessa relação, a ponto da empregada defender Matthew, apresentando-lhe outra versão daquela “verdade”: “[...] já que você vai julgá-lo, é bom que saiba dos fatos: nós nos amamos e ele quis deixar a batina. Eu não quis porque temia que ele se arrependesse e eu não queria ver nos seus olhos este arrependimento. E devo dizer que fui eu que o seduzi.” (O PADRE, 1994)

Parece que Greg, no seu conflito interior, ora vive sob a liderança de uma faceta de sua personalidade, em que se vê como pessoa impecável; ora, permanece sob a égide de uma faceta mais instintiva e carnal. Neste segundo instante, apenas ao mudar a roupa de padre por outra mais informal, sai à procura de um clube *gay* e se relaciona com um homossexual, sem ao menos saber o seu nome, nem tampouco trocar com ele palavra alguma, antes ou depois de terem um relacionamento sexual.

Essas duas facetas de Greg e tantas outras faces das “verdades” relacionadas ao incesto e à possibilidade de quebra de sigilo do confessor compõem o enredo do filme. Deve este sigilo ser preservado, mesmo a preço de uma vida? Esta é uma questão que a narrativa fílmica se propõe a explorar: ao ter conhecimento de um incesto praticado pelo próprio pai de uma menina de quatorze anos, o padre deve denunciar o que sabe às autoridades competentes para proteger o abuso da criança? Ou simplesmente se ater ao sigilo imposto pela Igreja? Afinal, como lidar com o problema e quais os passos a serem tomados?

No filme, a temática é explorada em um diálogo entre o padre Greg e seu amigo, o padre Matthew. Argumenta Greg: “Se eu intervir, quebro o sigilo do confessor. O que é que eu faço?” Matthew, acatando o sigilo, sugere apenas que ele fizesse insinuações a pessoas relacionadas à Lisa, a jovem que estava sofrendo abuso do pai.

Este conflito chega a um ápice quando Greg, apesar de toda sua fé, se revolta contra Cristo na cruz:

Faça alguma coisa! Você não pode ficar aí pendurado, seu canalha!  
Preguiçoso! Vou contar a alguém [o abuso sexual], ela tem apenas 14 anos. Você não a deixaria sofrer! Você diria que foi por ela e por todo o sofrimento da humanidade que veio ao mundo. Mas a Igreja que se

exploda com as suas regras. O sigilo da confissão, como pode ser bom, se faz prevalecer o mal? Você denunciaria, tenho certeza [...]. [Quem sou eu?] Sou apenas um mero padreco e não posso mudar dois mil anos de história, eu seria crucificado [se denunciasse]. (O PADRE, 1994)

Greg, ainda indeciso quanto ao que fazer, chega a telefonar para o serviço social a fim de denunciar o abuso, mas acaba desligando, sem completar a tarefa. Lisa não desejava que Greg comentasse o assunto com ninguém, o que também demonstrava um conflito por parte dela. Se por um lado, queria ver resolvida a questão do abuso, por outro, Lisa não permitia ao padre denunciar o pai. Logo, Lisa e Greg estão em conflito por motivos diferentes. Lisa, comprometida por uma lealdade invisível ao pai, que apesar de abusar dela sexualmente, lhe havia criado e a ele devia gratidão. Greg, pela sua contingência de padre.

Os conflitos de Greg são aguçados quando Phil, o pai da menina, o ameaça:

Phil: O que Lisa lhe disse em confissão?

Greg: Essa informação é sigilosa e não posso falar sobre o assunto.

Phil: Mas Lisa é minha filha, ela é minha [propriedade]. O incesto é natural, e até o papa Alexandre VI vendeu a um homem o direito ao incesto.

Greg: O incesto é pecado, é anti-natural.

Phil: Aqui o 'entendido' é você, [ironizando], que nunca teve mulher e muito menos filhos. Pergunte a um homem decente, quando ele deixa de dar tapinha na bunda da filha de 12 ou 14 anos? E por que? Onde ele iria parar? Por que ela não gosta? Por que ele não gosta? Passei a vida toda estudando incesto e ninguém pode me dizer nada... [sobre o assunto], muito menos você. Posso lhe dizer o que é pecado [o que é uma presunção por parte de Phil].

Greg: Tenho a sua permissão para falar com alguém? Há ajuda e terapia. [que ingenuidade!]

Pai: Não preciso nem de ajuda, nem de terapia. Não faço parte de nenhum manual sexual, não tenho nenhum desvio, para mim tudo isso é merda. Não é natural? É inconcebível? Por que inventar lei contra isso, por que este tabu existe em todas as sociedades? Eu sei por que, porque é uma coisa que todo mundo quer fazer, aqui no fundo [mostrando o coração].

Greg: E o que Lisa acha?

[Fim da confissão]. (O PADRE, 1994)

Na verdade, parece que Lisa tinha a expectativa de que Greg a protegesse, o que para ela, não ocorria. Segundo sua ótica, nenhuma resposta estava vindo de Greg, e Lisa então começa a apresentar sintomas:

um dia, durante a aula, Greg está ensinando que é importante haver amor em qualquer relação sexual, e Lisa, decepcionada com esta “pregação moralista”, passa mal e desmaia. Trata-se, portanto, de um duplo discurso, que incomoda Lisa, pois, por um lado, Greg defende o amor na relação, mas por outro lado, ele é sabedor de um abuso e não parece levar em consideração o sofrimento da jovem.

Mas apesar de Greg não conseguir efetivamente sustar aquele abuso sexual e fazer algo por Lisa, coube à jovem ajudá-lo e ficar ao seu lado, quando a questão do homossexualismo de Greg veio a público. Então, ele foi marginalizado e criticado por todos os paroquianos, cabendo apenas a Lisa mostrar-lhe solidariedade naquele momento de grande angústia e solidão; justo ela, que compartilhara com Greg momentos de aflição do incesto que fora alvo, na sua família, seria a única a se dirigir à mesa de comunhão para receber o sacramento das mãos de Greg.

Na sequência de cenas que antecedem essa comunhão, em que Greg aparece no altar, consagrando a hóstia, há uma montagem que explicita visualmente o conflito interior de Greg quanto ao seu homossexualismo. Em plena consagração, o corpo de Cristo evoca a imagem de um outro corpo: profano, libertino, transgressor, nu... O do *gay*, com quem tinha um relacionamento sexual. Logo, esta justaposição de corpos evocada pelo fluxo da consciência do protagonista seria traduzida em uma visualidade marcante, que choca o espectador com o seu contraste.

## Considerações finais

A narrativa fílmica apresentada se mostra bastante irreverente e provocativa, manifestando, nas suas cenas finais, uma contraposição de ícones religiosos e elementos profanos, justapostos através de uma montagem chocante. Esta representação fragmentada do protagonista, ou o modo subversivo e transgressor de se abordar a temática em questão remete a estudos sobre carnavalesação desenvolvidos por Bakhtin.

Aliás, a utilização do filme *O padre*, com a finalidade de processar conceitos teóricos apela para os diversos órgãos de sentidos do espectador, apresentando situações vívidas e capazes de gerar questionamentos. Pretendeu-se, com a utilização desse recurso didático, aproximar o lúdico de conceitos acadêmicos densos e, por vezes, de difícil apreensão.



As artes performáticas têm essa capacidade de despertar o prazer da plateia, que se envolve e passa a ter uma recepção crítica em relação ao que vê na tela, sendo convidada a tomar uma posição político-ideológica. Desse modo, uma atividade associada ao lazer serve de suporte para trazer conceitos teóricos ao dia a dia de cada um. Enfim, o cotidiano ajuda a entender o teórico, e este, por sua vez, auxilia a compreensão do cotidiano.

Algumas das marcas teóricas que compõem a primeira parte do trabalho são mostradas e explicitadas, portanto, no enredo do filme. O comportamento ambíguo da jovem que sofrera abuso sexual em *O padre* remete ao conceito de lealdade familiar. Segundo a teoria, a jovem, que ao mesmo tempo é vítima também deve obrigações e gratidão ao seu genitor, que dela cuidara até então, de modo que o seu silêncio, segundo a literatura pertinente, é decorrência da proteção que estas obrigações de lealdade requerem. Por isso, a jovem não permite que o padre denuncie o seu pai para não denegrir a imagem dele.

A presença de abuso provoca sintomas os mais diversos, que, no filme, foram traduzidos por um mal-estar temporário, com quase perda da consciência da jovem. De acordo com a descrição dos estilos de família sexualmente abusiva, o incesto apresentado na tela, parece corresponder ao tipo de "família de trocas agressivas"; nestas, há certa agressividade e o abuso ocorre como uma forma de punição ou humilhação à vítima.

Este abuso foi revelado em um confessionário, causando um conflito ético no padre, que ficara indeciso se poderia ou não quebrar o sigilo imposto pela Igreja. Tal conflito remete a um tipo de tensão que os terapeutas enfrentam na sua lida profissional do dia a dia. Dentro de uma ótica em que as várias faces da "verdade" são questionadas, o religioso ou o terapeuta poderia se indagar se a manutenção de certos segredos ajudarem a salvar uma vida ou a coloca ainda mais em risco?

## Referências

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA MULTIPROFISSIONAL DE PROTEÇÃO À INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA (ABRAPIA). *Abuso sexual contra crianças e adolescentes*. Petrópolis: Editora Autores & Agentes & Associados, 2002.

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich; MEDVEDEV, Pavel Nikolaevich. *The formal method in literary scholarship: a critical introduction to sociological poetics*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- BOSZORMENYI-NAGY, Ivan; SPARK, Gerldine M. *Lealtades invisibles: reciprocidad en terapia familiar intergeracional*. Buenos Aires: Amorrortu, 1994.
- BUBER, Martin. Guilt and guilt feeling. *Psychiatry*, [S.l.], v. 20, p. 114-129, 1957.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble*. Londres: Routledge, 1990.
- CARLSON, Marvin. Introduction: What is performance? *Performance: A Critical Introduction*. Londres: Routledge, 1996. p. 1-9.
- CEREZO, M. A. El impacto psicológico del maltrato infantil: primera infancia y edad escolar. *Infancia y Aprendizaje*, Madrid, n. 71, p. 135-157, 1995.
- DEBLINGER, Esther; HEFLIN, Anne Hope. Abuso sexual infantil. In: DATTILIO, Frank M.; FREEMAN, Arthur (Org.). *Estratégias cognitivo-comportamentais para intervenção em crises*. São Paulo: Psy II, 1995. p. 144-166. (Tratamentos de problemas clínicos, 1).
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *The history of sexuality*. Tradução de Robert Hurley. New York: Random, 1978. v. 1.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine la Guardia Resende. Belo Horizonte: Humanitas, 2003.
- JOHNSON, Claire. Women's cinema as counter-cinema. In: THORNHAM, Sue (Ed.). *Feminist film theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. p. 183-192.
- KAPLAN, E. Ann (Org.). *O mal estar no pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- LARSON, Noel R.; MADDOCK, James W. Structural and functional variables in incest family systems: Implications for assessment and treatment. In: TREPPER, Terry S.; BARRETT, Mary Jo. *Treating incest: a multiple systems perspective*. Nova York: Hawort, 1986. p. 27-44.
- MASON, Marilyn J. Vergonha: reservatório para os segredos na família. In: IMBER-BLACK, Evan et al. *Os segredos na família e na terapia familiar*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994. p. 40-54.

MILLER, Dusty. Incesto: o centro da escuridão. In: IMBER-BLACK, Evan et al. *Os segredos na família e na terapia familiar*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994. p. 185-199.

NAREMORE, James. *Film adaptation*. Londres: Athlone Press, 2000.

O PADRE. Direção: Antonia Bird. Produção: George Faber e Josephine Ward. Intérpretes: Linus Roache; Tom Wilskinson; Robert Carlyle; Cathy Tyson e outros. Roteiro: Jimmy McGovern. Reino Unido: Classic, 1994. 1 DVD (105 min.). son., color.

SAID, Edward. *Orientalism*. Nova York: Pantheon, 1978.

SEIXAS, Ana Helena. Abuso sexual na adolescência. In: BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Políticas de Saúde. Área de Saúde do Adolescente e do Jovem. *Cadernos Juventude, Saúde e Desenvolvimento*. Brasília, DF, 1999. p. 117-135.

STALLYBRASS, Peter; WHITE, Allon. *The politics and poetics of transgression*. Nova York: Cornell University Press, 1986.

STAM, Robert. Mikhail Bakhtin e a crítica cultural de esquerda. In: KAPLAN, Ann (Org.). *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. p. 149-184.

TREPPER, Terry; NIEDNER, Dawn. Intrafamily child sexual abuse. In: KASLOW, Florence W. *Handbook of relational diagnosis and dysfunctional family patterns*. Nova York: John Wiley & Sons, 1996. p. 394-406.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Londres: Harcourt, 1956.



## A força da resiliência no filme *Meu pé esquerdo*

“Ser ou não ser, eis a questão.  
O que é mais nobre? Sofrer na alma  
As flechas da fortuna ultrajante  
Ou pegar em armas contra um mar de dores?  
Pondo-lhes um fim? Morrer, dormir.  
Nada mais; e por via do sono pôr um ponto final.  
Aos males do coração e aos mil acidentes naturais  
De que a carne é herdeira, num desenlace  
Devotadamente desejado. Morrer! Dormir; dormir.  
Dormir, sonhar talvez: mas aqui está o ponto de inter-  
rogação [...]”  
Shakespeare, Hamlet.

“Um homem subiu a um lugar bem alto para con-  
templar o mundo lá de cima. Quando voltou, contou a  
todos o que tinha visto sobre os seres humanos. Disse  
que somos como um mar de fogos. O mundo é assim:  
um mundo de gente, um mar de fogos. Cada pessoa  
brilha com luz própria, no meio de tantas outras. Não  
há dois fogos iguais. Há fogos grandes, fogos peque-  
nos e fogos de todas as cores. Há gente que possui  
um fogo sereno, que não se altera nem com o vento;  
há gente que tem um fogo louco, que emite fagulha  
para todos os lados. Alguns fogos não iluminam nem  
queimam; porém, outros ardem com tanta intensida-  
de, que nem se pode fixá-los sem piscar e quem chega  
perto, até se queima.”  
Eduardo Galeano

O autor Galeano ilustra, com essa história, as características básicas da resiliência. A primeira tem a ver com a ideia de “luminosidade”, ou com uma energia, uma força interna que é desvelada pela própria adversidade. A resiliência, portanto, é construída dentro da situação estressante e o resiliente expressa uma força sequer imaginada pelos que eram testemunhas do obstáculo enfrentado por aquele sujeito. A segunda característica refere-se aos graus diversos de resistência que

diferentes pessoas demonstram diante de uma mesma adversidade. Enquanto algumas pessoas “sucumbem” a tais situações, evidenciando desequilíbrio e transtorno em diversos níveis, outras se desenvolvem com sucesso ao enfrentarem as mesmas dificuldades, podendo até superar a média das pessoas que não tiveram de lidar com semelhantes obstáculos.

Durante muito tempo, a psicologia se dedicou ao estudo das circunstâncias estressantes relacionadas com os desequilíbrios emocionais dos indivíduos e suas famílias. Em uma primeira fase, a ênfase era dada aos fatores relacionados com o desencadeamento da doença e não aos fatores ligados à saúde e à resistência. Por isso, a psicologia não se dedicou inicialmente ao estudo das pessoas que, tendo passado por situações de estresse semelhantes, não haviam desenvolvido um distúrbio emocional. Com a abordagem da resiliência, a prioridade passou a ser sobre essas pessoas vencedoras que, apesar dos desafios, não desenvolviam sintomas psiquiátricos. Ao contrário, muitas vezes ficavam até mais resistentes às crises, quando comparadas ao restante da população. Com a resiliência, a prioridade recaiu sobre aspectos que contribuem para a manutenção da saúde, como habilidades, competências e fatores de proteção que retardem ou impeçam o aparecimento da doença. (WALSH, 1998a, 1998b)

Este ensaio trata da história de um deficiente físico por paralisia cerebral. Filho de uma grande família irlandesa humilde, sua mãe engravidara vinte e duas vezes, sendo que dessas gestações vingaram treze. O enredo transformou-se em uma autobiografia, que depois foi levada às telas pelo diretor irlandês Jim Sheridan, em 1989, com o nome de *Meu pé esquerdo*. Estrelado por Daniel Day-Lewis, que ganhou o Oscar de melhor ator, em 2008, o filme se passa na Irlanda, tendo como protagonista Christy Brown, um indivíduo reconhecidamente resiliente, nascido na cidade de Dublin.

O contexto irlandês serve de pano de fundo para a história, aparecendo traços daquela cultura no desenrolar do filme. O maior autor da Irlanda, James Joyce, que escreveu o romance *Ulysses*, é mencionado por Christy, demonstrando o seu apreço pelo país de origem. De fato, a literatura é um subtema que perpassa a história e o célebre monólogo de *Hamlet*, de Shakespeare, também faz um contraponto com as angústias existenciais do protagonista:

No momento em que este perde a esperança de ter uma solução para os desafios que enfrenta pela sequela da paralisia, demonstra autopiedade como uma forma de expressar depressão. A sua médica o provoca, trazendo-lhe o livro *Hamlet* e pedindo-lhe que leia e reflita sobre o dilema ali exposto. Sinaliza que sentir pena de si próprio não o ajudaria a sair do impasse e faz com que Christy se debruce sobre o famoso monólogo das escolhas “Ser ou não ser, eis a questão”. A partir daí, o jovem inicialmente repete várias vezes os versos de Shakespeare, até que, incorporando as mensagens do texto poético, decide sair do papel de vítima e enfrentar os obstáculos. Resolve então, com o pé esquerdo, pintar e escrever uma autobiografia. Com a venda das telas e do romance chega a ser capaz de ser o principal sustento da família.

É a partir desse pé esquerdo que toda a história se desenrola. Por ter Christy nascido com paralisia cerebral, quase todas as pessoas, até seu pai, achavam que era um retardado mental e que, certamente seria um peso para a família, uma vez que nada se poderia esperar dele. A voz de sua mãe era dissonante, em meio a tanto pessimismo, pois sempre acreditava que podia, através da fisionomia de Christy, decodificar os sentimentos do filho. Por isso mantinha diálogos constantes com ele, na busca de interagir com o filho. O que fez diferença foi o amor incondicional de sua mãe, que mantinha acesa a esperança de vê-lo desenvolver-se a ponto de ter uma vida semelhante à dos outros filhos, apesar da sequela residual da paralisia.

O termo resiliência, que é próprio da psicologia positiva, teve a sua origem não no campo das Ciências Humanas, mas das ciências conhecidas como *hard*. Originou-se na Física e, naquele contexto, a resiliência de um material corresponderia à capacidade de retornar à sua forma original após sofrer deformação máxima, sem que tivesse quaisquer danos residuais permanentes. Assim, diversos materiais apresentam diferentes graus de resiliência. Coube ao cientista inglês Thomas Young estudar a tensão e compressão de barras metálicas, introduzindo, pela primeira vez, a noção de elasticidade, de flexibilidade relacionada à “resiliência”. (YOUNG, 1807 apud YUNES; SZYMANSKI, 2001) Logo, flexibilidade e resiliência andam juntas.

Aplicando esse termo às Ciências Sociais, Grotberg (1995) o definiu como a capacidade que as pessoas, a comunidade e os grupos têm de superar os efeitos nocivos das situações adversas. Mais tarde,

pesquisas realizadas com um grupo de indivíduos, na década de oitenta, mostraram que alguns sujeitos, mais precisamente cerca de um terço da população estudada e que enfrentava situações de conflito conseguia sobreviver e até se saía melhor do que outros submetidos ao mesmo tipo de circunstância conflituosa. Esses resultados despertaram a curiosidade dos pesquisadores, que se indagaram: “Que ensinamentos tirar dessas pessoas resilientes para prevenir e intervir junto a outros menos afortunados? É possível estimular potenciais de resistência que possam revitalizar essas pessoas?” (VANISTENDAEL, 1999, p. 7)

Tais perguntas modificaram a perspectiva dos estudos sobre o tema, pois a ênfase deixou de ser nos pontos débeis e deficientes do ser humano para se concentrar nos pontos fortes de cada indivíduo e em como melhor aproveitá-los. Assim, “resiliente” é mais do que sobrevivente, é aquele que sai fortalecido de uma situação adversa e ainda melhor do que antes. A resiliência é, na verdade, moldada na adversidade e pode ser fortalecida pelo sistema de crenças de cada um, de modo que em meio a fatores “negativos”, tal elemento será capaz de desencadear experiências com resultados “positivos”. É o *coping*, uma forma de lidar positivamente com essas adversidades.

Lazarus e Folkman (1984, p. 141) definem *coping* como: “[...] um conjunto de esforços cognitivos e comportamentais utilizados com o objetivo de lidar com demandas específicas, externas ou internas, que surgem em situações de estresse e são avaliadas como sobrecarregando ou excedendo os recursos pessoais.”

Além disso, associam a palavra *coping* a estratégias, habilidades ou recursos de enfrentamento de problemas. Fala-se de “competência” quando o indivíduo consegue lidar com estratégias de *coping* de forma a reduzir os fatores adversos e obter uma melhor adaptação ao ambiente. Masten e Coatsworth (1998, p. 206) acham que ter competência é ser bem-sucedido “[...] no desempenho de tarefas, dentro de um determinado contexto cultural, de uma sociedade e de uma época.”

O fator essencial para que haja resiliência é que o indivíduo seja capaz de encontrar um significado e um objetivo para a sua vida, para as suas crenças pessoais. Identificar um “sentido” é reconhecer que há algo positivo na vida, independente das condições adversas em que se encontre o sujeito. Esse sentido traz coerência e orientação à existência, movendo o indivíduo para diante. A resiliência é, pois, uma experiência



natural de tenacidade e de crescimento positivo do indivíduo, quando tudo parece levar a um resultado desastroso.

Esse enfoque resiliente pode levar a alguma esperança realista porque, sem negar os problemas, focaliza-se a atenção nas forças positivas do sujeito que, muitas vezes, se encontram escondidas, travestidas em um potencial carente de ser desvelado, mas que, com habilidade e perseverança, podem ser explicitadas em forças que passem a fazer parte do dia-a-dia de cada um. Conseqüentemente, tal abordagem considera a vida como um processo em que intervêm múltiplas variáveis, negando-se uma visão determinista da mesma.

Ademais, a resiliência mostra a importância de valores como paciência, empatia, capacidade de conviver com as diferenças, solidariedade, enfatizando-se que não se deve reduzir o sujeito ao seu problema, pois essa leitura não privilegia a solução, mas sim, provoca a perpetuação de um estigma, de um rótulo. O fator mais relevante da resiliência é que o indivíduo seja alvo da aceitação incondicional de alguém importante na sua rede social de apoio.

A resiliência é uma característica de resistência ao estresse que é relativa porque se pode ser resiliente em alguns aspectos da vida e não apresentar essa mesma característica em outros. Assim, a resiliência não é um atributo fixo do indivíduo, pois, se as circunstâncias mudam, podem alterá-la. O grau de resistência ao estresse, por conseguinte, não é fixo para cada indivíduo, mas varia de acordo com as circunstâncias. Além disso, a resiliência tem componentes constitucionais, como ambientais.

Quanto aos fatores que caracterizam um resiliente, destacam-se: o temperamento mais afetivo e receptivo; melhor desenvolvimento intelectual; maior nível de autoestima; maior grau de autocontrole; e menos incidência de conflitos na família. O componente-chave dessa capacidade de superar obstáculos é o sentimento de confiança que o indivíduo apresenta ao ter certeza de que as adversidades podem ser superadas, uma vez que se encontre um sentido pelo qual valha à pena lutar.

Rutter (1987, p. 325) enfatiza que a resiliência é uma variação individual em resposta ao risco e explicita que os mesmos estressores podem ser experimentados de formas diversas por diferentes pessoas. Quando se considera risco em resiliência, três pontos devem ser apontados:

1. A resiliência aparece quando a pessoa, mesmo tendo enfrentado uma situação de risco, consegue manter sua saúde mental;
2. Os fatores de risco podem repercutir na vida das pessoas de formas diferentes, variando tanto de uma pessoa para outra, quanto pode ter efeitos diversos para uma mesma pessoa, a depender do momento do ciclo de vida em que esse fator de risco venha a incidir;
3. É necessário focar mecanismos de risco e não fatores de risco, pois o que é risco em uma determinada situação pode ser proteção em outro momento.

Conceitos relevantes para se analisar a resiliência, além do fator de risco, são: a vulnerabilidade, o estresse e o fator de proteção, dentre outros. A ideia de risco remete a eventos negativos na vida que, quando presentes, aumentam a probabilidade do indivíduo apresentar problemas físicos, psíquicos e sociais. Podem ser fatores de risco no desenvolvimento das crianças, as seguintes experiências: o divórcio dos pais, a perda de entes queridos, o abuso sexual e físico contra a criança, a pobreza, os desastres e as catástrofes naturais, além das guerras, que constituem outras formas de trauma. A presença de qualquer um desses estressores não constitui necessariamente uma condição de risco.

Tais fatores irão se constituir em risco ou não, a partir da resposta do indivíduo a esses estressores, podendo gerar efeitos negativos na criança. O risco é sempre um processo e não uma variável única que necessariamente tem um efeito nocivo, assim, não é possível fazer inferências do tipo causa e efeito, quando se trata de risco psicológico. Os mecanismos de risco envolvem uma rede complexa de acontecimentos anteriores e posteriores ao evento traumático. Risco implica em uma alta probabilidade de consequências negativas, enquanto que a resiliência seria a resposta positiva do indivíduo.

Resiliência refere-se a processos que operam na presença de risco e produzem melhores resultados do que nas situações em que o risco não esteja presente. O conceito de risco está associado a grupos de pessoas que passem por uma mesma situação adversa, enquanto que o conceito de vulnerabilidade associa-se mais estritamente ao indivíduo em particular e à sua predisposição a respostas negativas. (RUTTER, 1987)

A palavra “vulnerável” origina-se do verbo latino *vulnerare*, que significa ferir, penetrar. Vulnerabilidade refere-se à predisposição à desordem ou à susceptibilidade ao estresse. Opera apenas quando o risco está presente, pois se não há risco, a vulnerabilidade não tem efeito. No

que se refere à resiliência, a vulnerabilidade é usada para definir as susceptibilidades psicológicas e individuais que potencializam os efeitos dos estressores e impedem que o indivíduo responda de forma satisfatória ao estresse. A vulnerabilidade não se refere apenas à predisposição genética, mas também está relacionada à baixa autoestima, a traços da personalidade e à depressão. Condições externas também podem funcionar como vulnerabilidade, a exemplo de práticas educativas familiares ineficazes, que tendem a deixar as crianças mais vulneráveis.

Hans Selye, em 1936, introduziu o conceito de estresse nas Ciências Humanas, definindo-o como uma resposta específica do corpo a uma exigência que lhe foi feita. O estresse depende da percepção que o indivíduo tem da situação, da sua interpretação do evento estressor e do sentido a ele atribuído. (SELEY, 1979) Enquanto isso, Lazarus e Folkman (1984, p. 10) referem-se ao estresse como “[...] uma relação particular entre a pessoa e o ambiente, que apreciado por ela como excedente aos seus recursos coloca em perigo o seu bem estar.”

Parece ser essa característica de resiliência, que é sugerida no filme *Meu pé esquerdo*, o traço que mais chama a atenção do espectador e também do leitor da autobiografia daquele deficiente físico que se destacou como pintor e escritor. A determinação, a vontade de superar os próprios limites e sua inteligência brilhante levou o protagonista a se alfabetizar simplesmente ouvindo a mãe e os irmãos estudando.

Histórias como a de Christy ilustram a essência do que se poderia intitular de superação de obstáculos, realizando aquilo que se achava ser impossível. Não há como não aprender com histórias como a de um indivíduo que soube contornar a adversidade, ajudado pelo amor incondicional e solidariedade da família, persistência, força de vontade e capacidade de suportar privações. As limitações lhe foram impostas pela doença e pela rejeição da comunidade em que vivia, mas a sua perseverança levou-o a superar os preconceitos e o desrespeito das pessoas que não acreditavam no potencial do garoto, vendo-o como um retardado mental e uma carga pesada para a família, como até o próprio pai pensava no início.

As consequências das doenças crônicas como a de Christy decorrem da interseção de três ciclos: da doença, do indivíduo e da família. Quanto à tipologia da enfermidade, Rolland (1995) reconhece quatro características que podem interferir na evolução da doença: o início da

doença; o seu curso; as suas consequências e o grau de incapacitação da enfermidade.

As doenças se distinguem entre aquelas que têm um início agudo e outras que têm um início gradual. O enfarte e o derrame têm um início súbito, enquanto que a artrite, o enfisema e a doença de Parkinson têm um início gradual. Ambos os grupos provocam fatores de estresse diferentes na família. No caso daquelas de início agudo, as mudanças têm de acontecer em um tempo muito curto. Isso exige da família uma mobilização mais rápida para administrar a crise. Algumas famílias estão mais bem equipadas para lidar com as mudanças rápidas do que outras. Aquelas que são capazes de tolerar estados afetivos carregados e são flexíveis tomam as decisões requeridas com eficiência e utilizam recursos da rede social de apoio. Por isso manejam as doenças com início agudo de forma eficiente; enquanto que as doenças de início gradual permitem à família um ajustamento mais paulatino.

Quanto ao curso, as doenças podem apresentar-se de três formas: progressivo, o constante e o recorrente. Uma doença progressiva como o câncer e o diabetes é uma continuamente sintomática e progride em severidade. O indivíduo e a família se defrontam com os efeitos de um dos seus membros perpetuamente sintomático, cuja incapacidade aumenta de modo gradual. Os períodos de alívio em relação às demandas da doença tendem a ser mínimos. Uma tensão crescente nas pessoas que prestam os cuidados é provocada tanto pelo risco de exaustão como pelo acréscimo de novas tarefas ao longo do tempo.

Já uma doença de curso constante é aquela em que ocorre um evento inicial, após o qual o curso biológico se estabiliza. Aí se incluem o derrame, o enfarte, o dano da medula espinhal com paralisia, dentre outros. Depois de um período inicial de recuperação, a fase crônica é caracterizada por uma limitação residual funcional. O indivíduo e a família se defrontam com uma mudança permanente, que é estável e previsível durante um período de tempo considerável.

O terceiro tipo de curso é o recorrente, como a asma brônquica, a enxaqueca, e outros. O que caracteriza esse curso de doença é a alternância de períodos estáveis de duração variada com uma ausência de sintomas ou poucos sintomas e períodos em que há piora. A possibilidade de recorrência paira sempre sobre o indivíduo e a sua família. Nesse caso, a tensão sobre o sistema familiar é causada tanto pela

frequência das transições entre crise e não crise quanto pela contínua incerteza de quando ocorrerá a próxima crise.

A possibilidade de que a doença provoque a morte e encurte a vida interferem no impacto psicossocial da enfermidade. Há doenças que costumam encurtar a vida, outras que não, e existem aquelas que se situam entre esses dois extremos. Nos casos das doenças que ameaçam a vida, o doente teme morrer antes que possa realizar os seus sonhos. Também os membros da família receiam ficar sozinhos após a morte do ente querido. Existe uma tendência à tristeza e à separação antecipatória, pois a família oscila entre o seu desejo de intimidade com o doente e um impulso para afastar-se emocionalmente do enfermo prestes a morrer. O resultado final pode ser o isolamento do doente na família ou tornar-se alvo de superproteção.

Quanto à incapacitação gerada pela doença, ela pode resultar em prejuízo da cognição, da sensação e do movimento, como no caso da paralisia. Os diversos tipos de incapacitação implicam em diferentes ajustamentos requeridos à família e esse efeito sobre os familiares depende do tipo da limitação e dos papéis exercidos pelo doente antes de contrair a enfermidade. O ajustamento à doença é influenciado também pela estrutura, flexibilidade, pelos recursos da família e da presença ou não de uma rede social de apoio. A incapacitação tende a gerar preconceitos, rejeição e estigma.

Esse estigma social é representado no filme, que ilustra o quadro de uma doença de curso constante, em que, após um período inicial, há uma recuperação, seguida de uma fase crônica com algum *déficit*. O pai de Christy, o protagonista, foi alvo de chacota por parte de conhecidos que bebiam com ele no bar quando souberam que a criança era portadora de paralisia cerebral. Tal atitude demonstra a rejeição que se costuma expressar quando do nascimento de uma criança com problema. Um deles chega inclusive a ser grosseiro e inconveniente, acirrando a não aceitação da criança pelo pai, como se pode constatar na seguinte tomada:

– Paddy...Creio que a sua carreira em procriação acabou.

– Quem falou?

– O que vai fazer agora? Vai dar um nó nele?

[Paddy dá um soco no homem que o importunou no bar]

– Ora, Paddy. Não era necessário.

– Em boca fechada, não entra mosca.  
(MEU..., 1989)

O preconceito e a discriminação se expressam, no filme, em diversos níveis, tanto no que se refere à descrença quanto à inteligência da criança, quanto ao fato dela não se mover e, portanto, não ser capaz de agir da mesma forma que os outros. Por isso, acaba sendo considerada um peso para a família. Contudo, a mãe de Christy era incansável e acreditava que o filho compreendia as suas tentativas de comunicar-se com ele. Essa é exatamente a semente da resiliência, ou seja, ter um adulto que olhe com esperança para a criança que passa por uma situação traumática.

O filme *Meu pé esquerdo* mostra, nos seus personagens, algumas características de resiliência, de início pela atitude esperançosa da mãe de Christy, seguida pelo comportamento solidário dos irmãos, que o levam até para jogar bola com eles. Finalmente, pela postura do pai que, mais tarde, acabará reconhecendo Christy como filho, e também da médica Eileen, que sempre o estimula. Esta não estimula Christy a alimentar o papel de vítima que, às vezes, o rapaz assume por ter pena de si mesmo. Ela chega a usar a força do personagem literário *Hamlet* de Shakespeare para levá-lo a encarar as próprias questões existenciais e sair da inércia em que se encontra. A seguir, falas que mostram a rede de apoio de Christy, especialmente o estímulo materno que recebe:

Mãe: Continue, Christy. Deixe sua marca. [o garoto, com esforço, rabisca algumas letras no chão, usando um giz branco, que maneja com o pé esquerdo, enquanto toda a família observa].

Irmão: É um Y. Não, é um X.

Mãe: O que é isso, Christy?

Pai: É apenas um rabisco.

Mãe: Há algum sentido nisso.

Pai: Não alimente ilusões. O menino é um aleijado. Encare os fatos. Dar-lhe tais idéias não adiantará nada. [...]

Garoto: A bola é nossa. A bola é nossa. [...]

Irmão de Christy: Passe a bola, certo?

Outro irmão de Christy: Ele [adversário] encostou a mão na bola. É penalti para os Browns. Nos dê aqui a bola. Deixem o Christy bater.

Garoto do time adversário: Não podem segurá-lo.

Irmão de Christy: Certo. [e bota Christy deitado para bater a bola]

[Um dos adversários sorri, zombando de Christy, que se esforça, dá um chute e faz o gol.] [...]

Christy: “Dormir! Talvez sonhar!”  
Mãe: É o nosso Christy lá em cima? Soa como nosso Christy?  
Pai: Soa muito melhor.  
Mãe: Não para mim.  
Pai: Pela primeira vez você entende seu filho.  
Mãe: Eu sempre o entendi, ninguém mais. [...]  
Eileen: O que você acha de Hamlet?  
Christy: É um aleijado, ele não age.  
Eileen: Ele agiu no final.  
Christy: Foi tarde demais...  
(MEU..., 1989)

Como se pode observar, Christy é capaz de se identificar com Hamlet. Ambos sofriam de paralisia, a de Christy, de ordem motora, e a de Hamlet de cunho emocional. O fato de Hamlet viver em uma eterna dúvida existencial, que o impedia de fazer escolhas, faz com que se mostra incapaz de agir. Tal reflexão serve de mola propulsora para Christy sair da sua momentânea inércia existencial.

[Um dos irmãos de Christy abre a parte traseira de um caminhão cheio de carvão, pretendendo com isso que o carvão caísse quando o veículo andasse, o que não acontece inicialmente.]  
Irmão de Christy: Seu plano não deu certo, Christy.  
Outro irmão: Espere subir a ladeira.  
[Quando o caminhão sobe a ladeira, o carvão cai no chão e os garotos comemoram]  
Irmão de Christy: [recolhendo o carvão] Ficaremos aquecidos todo o inverno, e voltam para casa com o carvão]  
[Garotos batem à porta, que é atendida pela mãe]  
Mãe: Jesus, o que houve com você? [ ao ver o rosto de Christy sujo de carvão]  
Outro irmão: Está tudo bem, mãe. É apenas carvão.  
Mãe: Eu sei onde vocês conseguiram. Sabe que roubar é pecado? Sabe que Deus está te olhando? Este carvão não entra nessa casa.  
(MEU..., 1989)

Christy, desejoso de sair da inércia existencial, utiliza então meios ilícitos, em um primeiro momento, para aliviar a miséria familiar em que vivem e se aquecerem no inverno. Consegue então carvão de forma ilegal, mas sua mãe demonstra resiliência, ao rejeitar aquele produto roubado.

De fato, para um indivíduo ser considerado resiliente, além de enfrentar algum obstáculo, deve transcender essa contingência, apenas

utilizando meios socialmente aceitáveis. Foi o que ocorreu na história de Christy, quando inicialmente mostrou-se frustrado e desesperançoso pela rejeição da mãe ao carvão e recolheu-se em uma atitude de autopiedade. Mais uma vez, a sua médica lhe desafia quando lhe mostra que a atitude de derrotismo não é uma solução. Christy se sente desafiado e fica repetindo parte do monólogo “Ser ou não ser” de Shakespeare, até que, finalmente, renasce das cinzas e busca agir, utilizando-se da pintura e produzindo uma autobiografia.

A mãe de Christy também poderia ser considerada uma resiliente por excelência, pois, pertencendo a uma classe pobre e tendo dado a luz a vinte e dois filhos, não perdia a esperança e estava pronta a passar qualquer privação para angariar dinheiro a fim de comprar-lhe uma cadeira de rodas:

Irmão de Christy: Há algo errado com Christy.

Mãe: O que há com você? O que há?

Christy: O fogo, o fogo.

[A mãe, olhando para a lareira, vê uma latinha]

Mãe: Jesus, Maria, José. [pegando a latinha do dinheiro e se queimando]

Pai: O que você está fazendo? Você está louca? Depressa, vá pegar água rápido.

[A mãe molha a mão, que está queimando, enquanto o pai pega a latinha do dinheiro. O que há nessa coisa?

Mãe: O dinheiro de Christy.

Pai: O quê?

Mãe: para comprar a cadeira de rodas de Christy.

[O pai abre a caixa]

Pai: Deve haver 20 libras dentro.

Mãe: Há 28 libras e setenta e três pence.

Pai- Nós congelamos e comemos mingau, no café, no almoço e no jantar, e você tem 28 libras na maldita lareira? Há algo errado nisso.

(MEU..., 1989)

Christy passa a se dedicar mais à pintura, e agora, começa a escrever a sua autobiografia. Depois de pintar vários quadros, a Dra. Eileen disse que seu amigo conseguira uma exposição exclusiva de suas telas. No dia da exposição o *marchand* anuncia Christy e comenta as suas conquistas:

Marchand: Senhoras e senhores. Senhoras e senhores. Obrigado. É um enorme prazer apresentar esta exposição dos trabalhos de Christy Brown. Dizem que o Christy é um grande pintor aleijado. Considero um insulto



ao Christy.

Christy: Isso mesmo.

Marchand: O Christy é simplesmente um grande pintor, ponto. Ele lutou com o seu material como deve fazer todo pintor... para conseguir controlá-lo. Se olharem estas paredes hoje, verão as forças que compõem Christy

Brwon: sua mãe, seu pai, seus irmãos e irmãs. E a mulher que o levou a ser reconhecido, a Dra. Eileen Cole.

(MEU..., 1989)

Nessa fala, fica evidente que Christy passa da imobilidade para ação, e a exposição dos seus quadros metaforiza o resultado substancial das suas conquistas. Aqui também fica explicitado o papel da rede social de apoio que Christy recebera, composta por sua mãe, irmãos, pai e ainda sua médica.

Neste comentário, o *marchand* rejeita o preconceito daqueles que consideravam Christy um artista aleijado, enfatizando que ele transcendia aquele rótulo limitador. Christy era na realidade um grande pintor que lutava com suas tintas para criar, como qualquer outro artista, sendo capaz de controlar seu material para dela fazer nascer uma obra de arte. Mais uma vez, a arte cumpre o seu papel de ajudar o ser humano a levar o homem a um autoconhecimento e se comunicar através de uma linguagem universal que deve estar além de preconceitos, rótulos e quaisquer limitações.

O que se pode concluir com a história de Christy, bem como a de todos os resilientes, é que eles são mais do que sobreviventes, cada resiliente é um ser humano único, que tem luz própria e que ilumina, com seu exemplo e sua capacidade de ação ilumina o próprio caminho e dos demais que com ele convive. O resiliente aprende a fazer escolhas adequadas e toma decisões oportunas para superar os infortúnios e as contingências que a vida se lhe apresenta.

## Referências

GALEANO, Eduardo. *El libro de los abrazos*. [S.l.]: Ediciones La Cueva. [20--?]. Disponível em: <<http://www.cronicon.net/paginas/Documentos/paq2/No.9.pdf>>. Acesso em: 25 dez. 2014.

GROTBORG, Edith. *A guide to promoting resilience in children: strengthening the human spirit*. [1995]. Disponível em: <<http://www.resilnet.uiuc.edu/>>

[library/grotb95b.html](#)>. Acesso em: 25 dez. 2014. Texto disponível no site Resilience Net.

LAZARUS, Richard S.; FOLKMAN, Susan. *Stress, appraisal and coping*. Nova York: Springer, 1984.

MASTEN, Ann S.; COATSWORTH, J. Douglas. The development of competence in favorable and unfavorable environments. *American Psychologists*, Washington, v. 53, n. 2, p. 205-220, feb. 1998.

MEU pé esquerdo. Direção: Jim Sheridan. Produção: Noel Pearson. Intérpretes: Daniel Day-Lewis; Brenda Fricker; Ray McAnally; Ruth McCabe; Fiona Shaw; Kirsten Sheridan; Alison Whelan; Phelin Drew; Cyril Cusack e outros. Roteiro: Shane Connaughton e Jim Sheridan. [S.l.]: Granada Films: Miramax Films, 1989. 1 DVD (103 min.).

ROLLAND, John S. Doença crônica e o ciclo de vida familiar. In: CARTER, Betty; MCGOLDRICK, Mônica. *As mudanças no ciclo de vida familiar: uma estrutura para a terapia familiar*. 2. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995. p. 373-392.

RUTTER, Michael. Psychosocial resilience and protective mechanisms. *American Journal of Orthopsychiatry*, Londres, v. 57, p. 316-331, jul. 1987.

SELEY, Hans. *Stress without distress*. Nova York: McGraw-Hill, 1979.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. [S.l.]: [s.n.], [20--?]. Disponível em: <<http://www.encontrosdedramaturgia.com.br/wp-content/uploads/2010/10/Shakespeare-HAMLET-Tradu%C3%A7%C3%A3o-Mill%C3%B4r-Fernandes.pdf>>. Acesso em: 25 dez. 2014. Texto disponível no site Encontros de dramaturgia.

VANISTENDAEL, Stefan. *Resiliência: como crescer superando os percalços: capitalizar as forças do indivíduo*. São Paulo: Indica, 1999.

WALSH, Froma. El concepto de resiliencia familiar: crisis y desafío. *Sistemas familiares*, Buenos Aires, v. 14, n. 1, p. 11-33, mar. 1998a.

WALSH, Froma. *Strengthening family resilience*. Nova York: Guilford Press, 1998b.

YUNES, Maria; SZYMANSKI, Heloísa. Resiliência, noção, conceitos afins e considerações críticas. In: TAVARES, José (Org.). *Resiliência e educação*. São Paulo: Cortez, 2001. p. 13-42.

# Adoção e abusos físico, emocional e sexual no filme *Voltando a viver*

Uma prece para nossos pais

“Nossos pais, de quem tanto dependemos aqui na Terra  
Dai-nos os vossos nomes, para que possamos honrá-los  
Com nossas vidas e vivências.  
Abençoi nossos lares  
Com a vossa presença e com a permissão de nossas mães  
Aqui na Terra, antes de irmos para o Céu.  
Dai-nos hoje o que precisamos  
E perdoai nossos pecados  
Assim como perdoamos os vossos.  
Ensinai-nos a evitar as tentações que bem conheceis  
E protegei-nos dos perigos enquanto somos pequenos e carentes  
Para que, quando ficares velhos e dependentes,  
Possamos cuidar de vós com zelo e gratidão.  
Que assim seja.”  
Vincenzo di Nicola

“Perdão é a decisão de renunciar ao seu suposto ou real direito de se vingar ou de manter em dívida, alguém que tenha cometido uma falta com você.”  
Howard Markman e outros (1996, p. 191)

## Introdução

O filme *Voltando a viver* abre com cenas em *flashback*, nas quais o protagonista Antwone Fisher se vê menino. O enquadramento da câmera mostra um plano geral ou plano de conjunto em que o protagonista,

ainda criança, parece perdido no meio de um imenso campo de plantação de milho seco. A sua figura tão minúscula contrasta com um vasto campo, o que transmite ao espectador a sensação de pequenez e impotência do personagem. Em seguida, as tomadas de câmera são feitas em ângulo alto em que o protagonista é filmado de cima para baixo, o que gera um efeito de minimização da figura da criança.

Esse enquadramento do garoto rodeado por adultos simpáticos e sorridentes contextualiza os sonhos e os desejos íntimos do protagonista, que gostaria de ter sido acolhido e não maltratado como fora quando criança. Por ironia, enquanto a criança é minimizada nas tomadas de câmera, surge um adulto, filmado em ângulo baixo, o que, paradoxalmente, o faz parecer enorme. A pequena mão do garoto filmada, em primeiríssimo plano, ao ser acolhida pela mão enorme de um adulto, que a conduz a um recinto, parece demonstrar quão frágil e impotente uma criança pode ser, a depender das circunstâncias em que se encontra.

Nesse recinto, muitas pessoas a observam e lhe sorriem; ela é conduzida, então, por uma mulher de branco até a cabeceira de uma mesa de jantar farta e cheia de frutas. A criança aparece no sonho alegre e feliz. Há um corte nesse fluxo de consciência do protagonista representado na tela por um recurso de montagem em que cenas do presente se impõem, mostrando-o já como um jovem adulto. A ideia principal a ser desenvolvida consiste em mostrar como o protagonista sofre, no presente, as consequências de ter sido adotado em uma família na qual sofreu abusos físicos, psicológicos e sexuais. Como tais circunstâncias marcariam para sempre a vida daquele indivíduo compõe o argumento principal do filme e da análise deste trabalho.

Quais as características da adoção representada no filme *Voltando a viver* e em que categoria este estudo de caso poderia se enquadrar dentro do panorama geral das adoções?

## **As motivações da adoção**

As adoções são ou abertas ou fechadas, a depender de se os adotados e seus novos pais têm ou não acesso a informações sobre os pais biológicos. Nos EUA, tem predominado o tipo de adoção fechada, sendo que somente no Alabama, no Alaska e em Kansas a adoção é aberta. Mas no caso de uma adoção aberta, quem dá o passo inicial

na composição da nova família não são os pais adotantes, mas sim, os biológicos. Geralmente, a mãe biológica vai a uma agência, onde estão catalogados vários candidatos à adoção com os seus respectivos perfis familiares.

Este perfil é composto por um catálogo de fotos e, frequentemente, uma carta autobiografada por aqueles que desejam adotar a criança. Os pais biológicos, então, escolhem entre os diversos perfis, aquele que imaginam que são mais condizentes com suas expectativas para dar ao filho uma criação mais digna. A agência promove, posteriormente, o encontro entre os pais biológicos e a família adotiva escolhida. Caso haja um consenso, essa agência recomenda ao juiz a adoção, o qual determina o registro de uma nova certidão de nascimento para a criança, que passa a usar o sobrenome do novo pai. A partir daí, combina-se que os pais biológicos irão visitá-la esporadicamente, em geral, em um local público, para haver menos interferência sobre a criança. Pretende-se, com esse tipo de adoção, o bem-estar do adotado, desmistificando assim curiosidades e conflitos de lealdade na família.

No Brasil, o mais frequente é a adoção fechada e predomina a faixa etária de crianças até três anos; as que têm idade mais elevada ficam nas instituições por não serem escolhidas e aceitas ou, quando adotadas, trata-se, com frequência, de famílias estrangeiras. Parece que a razão dessa preferência por crianças menores é por elas ainda estarem em início de formação; assim, é mais fácil de assimilarem a educação e os hábitos da nova família. Uma hipótese para a adoção tardia é de que os movimentos sociais com maior tolerância à liberação sexual e à aceitação das famílias monoparentais permitiram que as mães, mais frequentemente, pudessem ficar com os seus filhos. Além disso, tais adotantes, em geral, são pessoas que podem até ter recursos, mas não contam com o apoio social necessário para cuidar de um bebê recém-nascido, embora desejem constituir uma família.

A adoção no Brasil, desde 1990, é regulamentada pelo Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) (OSORIO; VALLE, 2009), sendo de caráter irrevogável. Pelas características socioculturais do nosso país, há muita filiação não legalizada; são os chamados “filhos de criação”, muitas vezes, provenientes de uma classe social menos favorecida e que costumam ajudar nos afazeres domésticos, ao tempo em que recebem em troca escolaridade, casa e comida. Por esse fato, não existe

um registro nacional fidedigno que explicita a real estatística da adoção no Brasil.

Além dos filhos de criação, antes da vigência do Estatuto da Criança e do Adolescente, existiam outras variações no processo de adoção, denominadas como extrafamiliares quando a criança era adotada por pessoas que não tinham relação de parentesco com nenhum dos pais biológicos. Chamava-se adoção intrafamiliar quando a criança ficava sob os cuidados de pessoas que tinham algum parentesco com um dos pais biológicos.

Depois do ECA, essa adoção tida como intrafamiliar não existe mais; quando é a própria família biológica – pais, tios e avós – que assume a responsabilidade da criança perante a Lei, chama-se de guarda do menor ou tutela, não adoção. Esta, por sua vez, pressupõe a perda do poder familiar ou *patrio* poder e a aquisição de um novo vínculo de filiação com a família adotante, inclusive com nova certidão de nascimento, em que deve constar o sobrenome dos pais adotantes. Com o ECA, os adotantes não tiveram mais tanta restrição quanto ao seu estado civil e à idade; de modo que a adoção é possível de ser requisitada, independente do estado civil dos adotantes, por maiores de 21 anos, desde que haja diferença de dezesseis anos entre o adotante e o adotado.

Quando o ECA tornou a adoção irrevogável, pretendia resgatar a criança desse estigma de ilegalidade e desejava impedir qualquer acesso aos pais biológicos; eles, por sua vez, também desconheciam os adotantes. O ECA deu todos os direitos ao adotado como se fosse um filho consanguíneo ao ganhar uma nova certidão de nascimento ao adotar o nome dos pais adotivos, enquanto que o documento original seria lacrado. Para evitar que, futuramente, os verdadeiros pais biológicos, em geral pessoas sem recursos, venham a importunar a família adotiva, os relatos sobre a origem da criança normalmente permanecem lacrados para que ninguém, em tempo algum, possa ter acesso a essas informações.

Fica protegido assim, o adotado contra qualquer intrusão do passado, além de se evitar que os pais enfrentem o estigma da infertilidade. Mas, ao se comportarem dessa maneira, os pais adotivos negam também os seus sentimentos de tristeza e depressão com relação à própria infertilidade. Se, por um lado, a adoção irrevogável livrou a criança de um estigma; por outro lado, criou toda uma dinâmica de mistério e

negação. De modo que a adoção é sempre um fenômeno complexo, cercado de segredo e vergonha. O ECA estabelece diferentes possibilidades de adoção: a *unilateral* ou monoparental, quando um dos cônjuges adota o filho do companheiro; a *singular*, por uma pessoa solteira, viúva ou separada; e a *conjunta*, por casais ou companheiros.

Muito frequentemente, a principal motivação para a adoção é devido à incapacidade dos adotantes gerarem seus próprios filhos. Assim, estes buscam, na adoção, uma forma de constituir a própria família e não apenas beneficiar a criança. Nesse caso de infertilidade dos adotantes, a criança chega para preencher um vazio na vida dos novos pais, que costumam negar, em um primeiro momento, que ela foi adotada; com isso, dão a entender que se trata de um filho biológico. Contudo, mais adiante, alguém pode revelar à criança, de uma forma até cruel, que teria sido adotada. E ela, chocada com a nova informação, vê desmoronar toda a confiança naqueles que, até então, imaginara serem os seus pais biológicos. Por isso, mesmo que as informações sobre a sua origem sejam lacradas, sugere-se que os pais adotantes conversem com a criança sobre a adoção, o mais cedo possível.

Já outras vezes, os pais não negam que os filhos sejam adotados, mas desqualificam a criança e seus pais biológicos na primeira oportunidade em que ela fizer qualquer coisa considerada, por eles, como inadequada. Tendem a enfatizar que os pais biológicos são maus, pois a abandonaram, afirmando, ainda, que a única felicidade dela foi ter encontrado aquela família adotante. Com isso, pode ser que eles pretendam que as crianças lhes fiquem mais submissas e dóceis, até agradecidas; mas, na realidade, tal comportamento dos pais adotantes só faz despertar a curiosidade e a lealdade em relação aos pais biológicos e rejeição aos adotantes. As crianças fantasiam sobre quais os possíveis motivos de terem sido colocadas para adoção, o que desperta nelas uma curiosidade e uma busca em direção à família biológica, querendo responder quem, de fato, elas são. Os adotados expressam um sentimento de vazio, um vácuo interior, mas temem revelar o desejo de conhecer os pais biológicos para não enfrentarem um conflito de lealdade em relação aos pais adotantes; estes temem que se as crianças conhecerem os seus pais biológicos, elas os abandonem.

Em outras situações, a motivação primária da adoção é a preocupação que alguns adultos têm com crianças cujas famílias não dispõem

de condições físicas, psicológicas e sociais para criá-las; por isso, se oferecem para acolhê-las. Muito frequentemente, os adotados são filhos de mães solteiras, que não contam com o apoio nem do pai biológico da criança, nem das suas famílias, além de não terem recursos próprios. Quando a preocupação é o bem-estar do menor, os pais adotivos normalmente demonstram respeito pelos biológicos, agradecendo, muitas vezes, a Deus, por eles terem gerado tal criança, pois só assim puderam receber esse presente abençoado.

Tais pais, com frequência, dizem à criança que ela não é filha da barriga da mãe adotiva, mas do coração; deixam claro, desde o início, que ela fora adotada. Essa situação ocorre, muitas vezes, quando os pais adotivos já têm os próprios filhos biológicos e, ainda assim, desejam adotar; neste caso, a motivação principal é contribuir para atenuar as discriminações ou injustiças sociais e assim, beneficiar o menor. Nesse caso, a criança adotiva é aceita como tal desde o início e não vem para preencher o vazio da infertilidade; é recebida para ser amada, não para atender a uma necessidade afetiva dos pais adotivos inférteis.

Quando os pais biológicos são respeitados, é mais provável que a adoção tenha maior probabilidade de dar certo, no sentido de que todos os envolvidos sairão ganhando. Essa assertiva está alinhada à crença de que, segundo vários sistemas políticos, religiosos e filosóficos, o ser humano encontra a plena felicidade quando coloca a sua própria energia, seu tempo, sua inteligência, seu saber, visando promover o bem-estar do outro. (FRANKL, 1991) O que se tem observado é que quando a adoção não tem como motivação maior o bem-estar da criança, com frequência, ela se torna alvo de abusos físicos, psíquicos e sexuais.

## Os abusos na adoção

Muitas vezes, se faz um mau juízo da mãe que dá o seu filho para adoção, achando que ela o abandonou à própria sorte. Mas é frequente a mãe passar por muito sofrimento nessa tomada de decisão e ela acaba resolvendo dar a criança como um ato de amor, ao perceber sua situação adversa. Opta então por colocar o menor para adoção, achando estar escolhendo o melhor para o seu filho. Por isso, tem-se sugerido que se fale em *entrega do filho para adoção*, em vez de *abandono do filho*, evitando assim, expressar com palavras preconceituosas, uma situação



que pode ter sido muito dolorosa e sofrida para tais mães. Outras vezes, a própria mãe não foi protegida devidamente e então, não aprendeu a proteger; assim, pode parecer irresponsável, criando uma falsa imagem de descaso.

Mas acontece que a criança adotada nem sempre é bem acolhida no novo lar. Ela, muitas vezes, torna-se alvo de toda a sorte de abusos: apanha muito mais, é mais desqualificada, humilhada, o que lhe abate a autoestima e lhe dificulta desenvolver-se na sua plenitude. Muitas vezes, os adotados são abusados sexualmente, com marcas indeléveis, que haverão de acompanhá-los por toda a vida. As marcas desses abusos explicitam-se através de sintomas físicos, como uma doença grave; ou através de sintomas psíquicos, como uma doença mental mais séria, que empobrece sua vida; ou ainda através de sintomas sociais, envolvendo-se com a criminalidade e a marginalidade.

Ocorre que algumas consequências são comuns a todo o tipo de abuso, enquanto outras são próprias apenas a determinadas formas. A hipótese levantada para as consequências comuns seria o fato de que o abuso, de um modo geral, está ocorrendo nas famílias e são perpetradas pelos pais ou figuras parentais; estes deveriam dar afeto à criança e seriam os responsáveis por sua socialização e educação.

Quanto aos maus tratos físicos, estes vão desde os pequenos hematomas até os arranhões, as queimaduras, os problemas neurológicos, as fraturas, feridas, podendo levar à morte. Já os abusos sexuais podem acarretar, no nível físico: lesões genitais, infecções urinárias e doenças sexualmente transmissíveis, ou mesmo gravidez não desejada; e no nível psicológico: ansiedade, pesadelos, sentimento de culpa, baixa autoestima, sintomas depressivos e condutas sexuais inadequadas para a idade da criança.

Finalmente, as consequências psicológicas podem afetar duas áreas, a saber: a emocional e a escolar. No nível emocional, ela tende a não formar vínculos nem com seus pares e nem com a própria família, se retraindo. Na escola, ela tem dificuldade de aprendizagem, problema de conduta, desobediência, indisciplina, hiperatividade e falta de atenção, o que gera um pior rendimento acadêmico quando comparado aos seus colegas.

O que se tem observado é que tais consequências podem se expressar a curto e longo prazo. Especialmente quanto aos maus tratos físicos,

suas consequências vão ocorrer na adolescência e na idade adulta. Serão registrados, na adolescência, comportamentos agressivos e delinquentes, com tendência ao consumo de álcool e drogas, tentativas de suicídio e automutilação, tudo isso como um prolongamento dos padrões de conduta agressiva da infância. (PALACIOS et al., 1998) Tem-se observado, em realidade, que muitos desses pais abusadores sofreram, eles próprios, maus tratos os mais diversos, na infância. É exatamente esse ciclo vicioso que faz com que os abusos se perpetuem.

De fato, a proporção de crianças adotadas que procura serviços psiquiátricos é pelo menos duas vezes maior do que as sob a guarda de parentes. (EBRAHIM, 2001) Talvez isso se deva ao fato de que, havendo uma consanguinidade, também existiria uma maior tolerância em relação a pequenos comportamentos desviantes das crianças. Como há um estigma de que a mãe que doa o seu filho para adoção é mal vista por não aceitar a sua maternidade, a criança já herdaria alguma *minus valia* apenas pelo simples fato de ser filho dessa mulher. Assim, as famílias adotantes tendem a ter uma maior intolerância aos pequenos desvios.

Contudo, esses fatores negativos nem sempre se expressam na vida do adotado, rompendo então a cadeia recursiva de agressividade, principalmente quando a criança encontra uma pessoa com quem estabeleça um vínculo afetivo estreito. Ou ainda, mais tarde, na adolescência ou na vida adulta, quando encontra apoio emocional em uma relação de casal estável. Finalmente, essa estabilidade emocional pode ser construída em um processo terapêutico.

Considerando todas essas variáveis que poderão ocorrer nos casos de adoção, segue uma análise do filme proposto, *Voltando a viver*, através do qual refletiremos sobre as implicações envolvidas em um processo tão delicado. Iremos observar que muitas das dinâmicas analisadas pelos teóricos de família que estudam a questão foram contempladas no filme, tornando visíveis e acessíveis ao espectador conceitos teóricos que, às vezes, podem parecer difíceis de serem assimilados e entendidos na sua complexidade.

## A volta ao filme

Escrito por Antwone Fisher e inspirado em seu romance autobiográfico *Voltando a viver*, o filme narra a história de um marinheiro

explosivo e temperamental, que é obrigado a consultar um psiquiatra da Marinha por seu mau comportamento. Este deveria submetê-lo a uma avaliação psiquiátrica e dar um parecer quanto à sua possível permanência ou não no quadro de oficiais. Inicialmente, Fisher reluta em aceitar a ajuda do terapeuta, negando-se a falar. Mas vendo que é inútil, resolve cooperar. A partir do instante em que se estabelece um vínculo entre o terapeuta e o jovem marinheiro, este inicia uma viagem emocional ao passado em busca de conhecer suas raízes. Compreende então que as razões de sua instabilidade emocional estão na infância. Nascido na prisão, Fisher havia passado os primeiros anos de sua infância em um orfanato e, em seguida, foi adotado por uma família, em que sofreu abuso físico, emocional e sexual.

No filme, o protagonista Antwone Fisher, logo de início, se envolve em confusões e brigas com seus colegas da Marinha. Questionado por um oficial superior, assim responde às acusações recebidas:

- Oficial, Fisher, você é acusado de violar o artigo 121: ‘Agressão a um oficial superior’. O que alega?
  - Culpado, senhor. [...]
  - Estou rebaixando-o de Oficial de Serviços de 3a classe para Marinheiro de Serviço e recomendo que seja avaliado em uma clínica psiquiátrica.
- (VOLTANDO..., 2002)

Como se pode observar, Antwone foi o primeiro a se culpar, o que mostra que a sua agressividade não está apenas voltada para os outros, mas também contra si próprio. E o personagem é tão rebelde, que mesmo que esteja em desvantagem e arcando com ônus de sua teimosia, ainda persiste na mesma atitude de confronto. Até mesmo perante o médico, não muda de postura, como percebe expresso abaixo: “Sei que gosta de brigar. É a única maneira de algumas pessoas aprenderem. Mas você paga o preço por ensiná-las.” (VOLTANDO..., 2002)

É difícil tirar dele informações sobre o seu passado, o que retarda a avaliação e o parecer do médico, obrigando o marinheiro a comparecer à clínica mais vezes:

- De onde é, Fisher? Onde passou sua infância?
- Cleveland.
- Seus pais ainda moram lá?
- Nunca tive pais.
- Eles morreram?

- Eu nunca tive... Nunca tive pais. Eu nasci de uma pedra.
  - Isso faria de você um milagre da medicina, Marinheiro Fisher. De onde é?
  - Sou de ‘Debaixo da Pedra’.
  - Você disse que veio de baixo de uma pedra. O que quis dizer?
  - Não sei... Eu... Foi a primeira coisa que me veio à mente.
  - [...] O nome do meu pai era Elroy.
  - Então o conheceu?
  - Não. Não sabia nem seu sobrenome.
  - [...] Ele foi para a casa da sua ex-namorada. Eles discutiram. Ela matou meu pai.
  - Onde estava sua mãe?
  - Atrás das grades. Nasci na prisão, 2 meses após o assassinato do meu pai.
  - Por que sua mãe foi presa?
  - Não sei. Tudo o que sei é o que disse a você.
  - Depois foi recolhido pelo governo?
  - Sim. O governo me pôs em um orfanato. Era pra ser até que minha mãe saísse e me pegasse. Ela saiu, mas nunca me pegou.
  - Por quanto tempo ficou lá?
  - 2 anos. [...] Quando tinha 2 anos, fui colocado em um orfanato. [Fui então adotado pela] Sra. Tate, minha prima Nadine, meus irmãos adotivos.
- (VOLTANDO..., 2002)

Fica claro que a infância do marinheiro não fora fácil, sentindo-se rejeitado, desde o nascimento, que ocorrera em um lugar hostil como a prisão. Também a família que o adotara não se mostrou nada acolhedora. Pelo contrário, era humilhado, juntamente com os seus irmãos adotivos, tanto pela cor como pelo fato de terem sido entregues em adoção. Além disso, ali começaram os diversos abusos que sofrera:

- Eu recebi vocês quando nem suas mães os quiseram, quando cruzaram meu caminho.
- E é assim que me agradecem? Seus negros ingratos.
- Ela costumava se gabar disso. De me bater até que desmaiasse. [...]. Mas nunca fez.
- Por que acha que ela não fez?
- Talvez estivesse assustada. Mas ela encontrou uma outra forma. [Buscando queimá-lo com uma tocha de fogo].
- ‘Então gosta de fogo?’ [Disse Antwone, lembrando-se].
- Não, não gosto. Não gosto de fogo.
- Fique... longe... daquilo...que não.... lhe pertence. Ouviu?
- Sim, ouvi...
- Droga de preto.
- Tentei de tudo para que ela gostasse de mim. Nada adiantou. A Senhora Tate nos colocava tanto uns contra os outros, que passamos a nos odiar. Mas lá no fundo, odiávamos a nós mesmos.

[...] Ela dificilmente usava nossos nomes. Ela usava a palavra negro tão frequentemente, nos chamava tanto de pretos que nós sabíamos com quem ela falava apenas pela forma com que dizia 'preto'.

– O que aconteceu com Dwight e Keith? [os irmãos adotivos]

– Dwight está em uma penitenciária. O Keith foi pego de volta por sua mãe. Mas se deu mal. Foi estuprado por um dos namorados dela.

(VOLTANDO..., 2002)

Conforme explicitado acima, na literatura sobre adoção, a agressividade expressa pelo protagonista do filme poderia estar relacionada com o abuso sofrido na infância, especialmente o físico. Embora a mãe adotiva também fosse preta, ela tratava muito mal os filhos, chamando-os de negros, sem nunca citar os seus respectivos nomes. Trata-se de uma desqualificação da identidade de cada um, que acaba gerando rancor e ódio entre as crianças. Todo esse rancor poderia ser decorrente do trauma, que deixaria marcas indeléveis na personalidade do marinho. Este, aliás, teve melhor sorte que os irmãos, o que pode ser um indício de sua personalidade mais resiliente. Uma resiliência que foi crescendo tanto até que um dia Antwone não mais se submeteu àqueles maus-tratos, dando limites à sua mãe abusiva, como se percebe nos diálogos abaixo:

– Não seja insolente.

– Não estou sendo.

[...] Chega. Chega. Você nunca mais vai bater em mim, nunca mais.

– Senhor Jesus. Quero você fora da minha casa. E quem você acha que vai acolher você, negro retardado? Ninguém quer você. Nem a porcaria da sua mãe quis. Me dê meu sapato. [Que ela queria usar para bater no jovem].

– Você deve ter se sentido bem quando tirou o sapato dela [Comentou o psiquiatra].

– Sim. Senti como se fosse voar na cabeça dela, mas recuei.

– Por que recuou?

– Eu não sei.

– Fico feliz por isso. Como se sentiu?

– Parece que tinha ganho um prêmio. Mas me assustou.

– Por quê?

– Foi a primeira vez que me senti mais poderoso do que ela...

– Todos temos escolhas. [Prosseguiu o psiquiatra]. Eles [os Tates] fizeram escolhas erradas. Mas isso não é sobre eles. É sobre você. Mandaram você até mim porque tem um problema com sua raiva. Você tem direito a estar com raiva. Mas você também tem que aprender a canalizar essa raiva.

Usá-la construtivamente. Vá à academia, ao invés de brigar. Bata no saco, levante pesos. Você tem que usar esta energia para melhorar a si próprio.

Você disse que está aprendendo japonês, certo?

– Sim.

– Ok. Você está no caminho certo. [...]

– Acha que é possível... alguém que teve problemas resolver sua vida? Sabe, não ficar mais assim? É possível mudarem?

– Claro.

(VOLTANDO..., 2002)

O trecho acima ratifica as escolhas resilientes do rapaz, que poderia ter agredido a mãe adotiva, mas optou por não fazê-lo, mesmo quando ela o botou para fora de casa, desabrigado. Também buscou canalizar a sua energia, aprendendo uma nova língua, sem falar na sua opção de servir a Marinha que, como se sabe, é uma instituição que tem regras rígidas e com uma hierarquia bem definida. Assim, ele buscou uma situação em que, ao se colocar limites precisos, estaria mais a salvo da criminalidade, ao tempo em que ali receberia abrigo.

Mas mesmo na Marinha não ficaria livre de provocações de toda a sorte, o que requeria dele um equilíbrio emocional que, por diversas vezes, não demonstrou. O diálogo abaixo, com seus pares, é um exemplo dessa provocação e alude às suas dificuldades sexuais, as quais também tiveram origem nos abusos sexuais sofridos na infância:

– Por que nunca o vi com uma garota? Quero dizer, mas dizem que você tem uma namorada, certo? Bem, alguém já a conheceu? Alguém? Não se preocupe, querida. [Falando com uma garota que desejava ficar com Antwone]. Ele é de primeira viagem. Nunca molhou o biscoito. [...] Por que não quer uma mulher? É bicha? (VOLTANDO..., 2002)

Este diálogo trazido ao psiquiatra provocou novas indagações sobre a inibição sexual de Antwone que, possivelmente, teriam gerado as brincadeiras de mau gosto sobre a sua virgindade. Questiona o médico, então, se essa conduta não teria a ver com experiências sexuais traumáticas da infância:

– Piadas sobre eu ser virgem.

– Você é?

– Não sei. Posso ser.

– Ok. Por que acha que nunca esteve com uma mulher? Pense nisso. Deve haver uma razão. Você é um jovem de boa aparência. Deve ter tido muitas oportunidades. Talvez não goste de mulher. Você gosta de homem?

– Gosto de mulher.

– Talvez não goste de sexo.

– Eu gosto de sexo. Penso nisso toda hora.  
 – Tudo bem. Voltamos ao início. Por que... nunca esteve...com uma mulher?  
 – Já estive.  
 – Ok. Quando?  
 – Quando? Quando era criança. Foi um beijo.  
 – Ok. Como foi?  
 – Eu detestei. Foi terrível.  
 – Por quê?  
 – Eu vomitei.  
 – Por quê?  
 – Por quê? Porque... ela pôs a língua na minha boca. Ela sempre punha.  
 [E aparecem, a seguir, cenas de *flashback* em que a mãe adotiva se dirige à abusadora e à criança:]  
 –Antwone, você fica com a Nadine.  
 – Sim, senhora. Sim, mãe querida.  
 [Seguem cenas de abuso:]  
 –Antwone, me dá um beijo, um doce. Agora vá lá para baixo. O que eu disse? Vá para baixo. Desça as escadas. Para o porão. Tire as roupas. Depressa, desabote tudo. Anda, já disse, anda. Agora tire tudo. Isso, ponha na boca. Vamos. Eu disse ‘vamos’. Para baixo. [...] Mais perto. Agora me toque. [...] Ela me obrigava a fazer essas coisas. Eu era só um garotinho. Se não fizesse, ela me batia. [...] Ela foi a única mulher que já vi nua. Tenho quase 25 anos. (VOLTANDO..., 2002)

Como se pode observar, o psiquiatra, então, mostrou interesse em saber qual teria sido o paradeiro daquele jovem depois de fugir da casa dos Tates. Como teria ele chegado à Marinha? Que características pessoais o teriam ajudado a evitar a criminalidade?

– Fale sobre sua casa. Sua casa. No dia em que deixou a família. Os Tates. Quando lhe expulsaram. Fale sobre isso.  
 – Voltei para o Orfanato. Disseram que eu tinha que desenvolver minhas habilidades sociais. Ninguém queria adotar adolescentes. Me enviaram para um reformatório na Pensilvânia. [...] Depois, a assistente social [...] me deu 67 dólares e me disse ‘adeus’.  
 [...] Dormia em bancos de parque quando vim para cá. [...] Me alistei na Marinha. É isso. Essa é a história de Antwone Fisher. (VOLTANDO..., 2002)

E o psiquiatra, aos poucos, foi se vinculando aquele jovem, ao ponto de convidá-lo para celebrar o Dia de Ação de Graças em sua casa. Então, Antwone compareceu e levou de presente para o médico um poema que havia escrito:

Quem irá chorar pelo garotinho?  
Perdido e sozinho.  
Quem irá chorar pelo garotinho?  
Abandonado e sozinho.  
Quem irá chorar pelo garotinho?  
Que chora até dormir.  
Quem irá chorar pelo garotinho?  
Que nunca teve nada.  
Quem irá chorar pelo garotinho?  
Que anda sobre areia quente.  
Quem irá chorar pelo garotinho?  
O garoto dentro do homem.  
Quem irá chorar pelo garotinho?  
Que conhecia bem a dor.  
Quem irá chorar pelo garotinho?  
Que morreu e morreu de novo.  
Quem irá chorar pelo garotinho?  
O bom garotinho que ele tentou ser.  
Quem irá chorar pelo garotinho?  
Que chora dentro de mim.  
Quem irá chorar pelo garotinho, Antwone?  
Eu vou. Eu sempre choro. (VOLTANDO..., 2002)

Esse poema fala de abandono, de mágoa, de tristeza, de solidão, tudo isso em um tom de autopiedade expresso por parte de alguém que recita para si próprio a ladainha de um garotinho, que vive dentro de um homem solitário. Um homem que foi abusado na infância, que chorou muito no passado e ainda continua expressando o seu lamento.

Ao ouvir esse lamento, o psiquiatra o estimula a crescer e seguir sua vida adiante. Para isso, seria necessário buscar a sua família de origem para compreender a própria história e perdoar tudo que acontecera no passado. Para tanto, dá por encerrada a terapia e separa-se dele, uma separação, aliás, que não é bem aceita pelo jovem, o qual a interpreta como mais um abandono na vida. Apesar de incisivo, o psiquiatra mostra-se também amoroso, o que é uma qualidade que estimula a resiliência e acaba minimizando o sentimento de rejeição sentido pelo rapaz:

- Precisa achar sua família. Sua família biológica.
- Não acho que deva procurar por eles.
- Isso responderia a muitas perguntas suas.
- Não tenho perguntas.
- Você está magoado com eles. Porque acha que eles não vieram lhe ajudar. Talvez eles não soubessem.



- Como poderiam não saber?
- Essa é a pergunta que tem que fazer a eles. ‘Sem desejos hostis, apesar de ser ofendido’. Essa é a definição no dicionário para Perdão.
- Por que teria que perdoar?
- Para se completar. Para que possa seguir em frente com sua vida.
- Por que procuraria por minha família? Eu tenho o senhor, doutor. [...]
- Nossas sessões terminaram. [...] Terminaram, filho. É hora de continuar. Você não pode parar aqui.
- Você quer dizer que tenho que resolver meus problemas? Você disse que nós teríamos que resolver meus problemas. [...] Ninguém fica. As pessoas sempre me abandonam.
- As pessoas crescem, seguem em frente. Você cresceu, é hora de seguir em frente.
- Minha mãe me deixou, meu pai, Jesse [o amigo que morreu] e você. [...]
- Quando você encontrar sua família... quero que me contate. Certo? Quero saber de tudo.
- Sim, senhor.
- Eu amo você, garoto.
- Eu também. (VOLTANDO..., 2002)

E foi o amor que ajudou Antwone a vencer os obstáculos e seus receios. Desta feita, contou com o apoio incondicional da namorada, que deixou tudo para segui-lo em sua empreitada. Observe-se que uma das características do resiliente é encontrar pessoas, ao longo de seu caminho, que lhe deem um voto de confiança e passam a compor uma rede apoio para enfrentar os desafios. Quanto mais densa for sua rede de apoio, mais forte e autoconfiante se sentirá o sujeito, como teria acontecido com o protagonista do filme. E Antwone interpela a namorada: “– Vai tentar encontrá-los? [questiona ela]; – Sim, eu preciso encontrá-los. Mas não sem a sua ajuda. – Certo. Vou ver o que posso fazer.” (VOLTANDO..., 2002)

E juntos encontram com uma funcionária do governo que tem acesso aos documentos de adoção lacrados para os adotantes que quisessem saber sobre a sua família de origem, após atingirem os 18 anos. Ela sintetiza as preferências dos adotantes em relação às crianças de uma forma que está em sintonia com a literatura especializada sobre o assunto:

- Primeiro, as garotas de pele clara foram adotadas mais rapidamente. Depois, os meninos de pele clara.
- Depois, as meninas de pele escura. Então, os últimos, mas não menos importantes, os meninos de pele escura. Sinto muito. Todos os arquivos desde

- 1980 foram enviados para o serviço social.  
 [...] Quando foi o último contato com a sua mãe?  
 – Dois meses de idade.  
 – E com o pai?  
 – Nunca.  
 – Local de nascimento.  
 – Departamento de Correção para Mulheres de Ohio.  
 – Já volto. Preciso que assine para mim. Boa sorte, Sr. Fisher. [diz a funcionária, a entregar a Antwone os documentos que solicitara]  
 – Obrigado. (VOLTANDO..., 2002)

Em casa, contudo, Antwone e a namorada revistam os documentos entregues, mas não encontram nenhuma informação sobre o paradeiro de seus familiares. A opção seria, então, procurar a mãe adotiva, na esperança de fazer algum contato:

- Por que não vai ver sua mãe adotiva?  
 – A Sra. Tate?  
 – Sim.  
 – Eu não vou voltar.  
 – Por que não? Ela pode saber de algo. (VOLTANDO..., 2002)

Ao bater à porta dos Tate, é o momento em que Antwone retoma sua história de infância, só que agora com a força de um adulto, que sabe se defender, sabe o que quer e consegue colocar limites aos seus antigos abusadores. Mostra-se, mais do que nunca, um resiliente, que sobrevivera aos maus tratos recebidos:

- Meu Deus, é você, Antwone? Venha aqui, garoto. [abre a porta a prima que lhe abusou sexualmente]  
 – Não me toque. Sim, sou eu. Estou crescido agora. Gostaria de falar com a Senhora Tate.  
 – Quer entrar?  
 – Não. Quer chamá-la?  
 – Antwone está aqui.  
 – Deixe-me vê-lo. [diz a Sra. Tate]. Onde está? Oh, negro... Negro... Não acertou voltar para casa? Onde esteve?  
 – Vim por uma razão. Para que me conte sobre minha família de verdade.  
 – Não sei de nada sobre sua família de verdade.  
 – Nome, telefone... alguma coisa?  
 – Eu disse que não sabia. Agora entre, vamos.  
 – Eu me lembro de tudo. Tudo. Poderia ter me ajudado, mas ao invés disso, me batia até eu cair. E você... [diz Antwone à prima]  
 – Não sei do que está falando.

- Sabe, sim. Eu tinha 6 anos de idade.
- Agora escute [diz a prima].
- Não, você me escute. Não, acho que esqueceu. Você esqueceu. Eu disse para ouvir. Agora é minha vez.
- Entende? Não importa... o que tentou fazer, você não pôde me destruir. Ainda estou de pé. Ainda sou forte. E sempre serei forte.
- Antwone [diz a Sra. Tate, chamando Antwone que, de repente, lhe dá as costas para ir embora]. Elkins. O nome do seu pai era Edward Elkins. Procure em Cleveland [informa a Sra. Tate]. (VOLTANDO..., 2002)

Com essa única pista dada pela Sra. Tate, Antwone vai à procura da família na lista telefônica. É bem recebido pela tia, que lhe introduz ao resto do clã. O tio, ao ouvir Antwone dizer o nome de sua mãe, informa sobre o seu paradeiro:

- Trouxe minha certidão de nascimento. Nascido em 76. O ano em que ele morreu [o pai]. É, ele morreu em junho e eu nasci em agosto. E o nome de minha mãe é Eva Mae Fisher.
- E o nome de sua mãe é Eva Mae Fisher? Eu sei onde ela mora. Você quer ir lá?
- Quero [Antwone acompanha então o tio até a casa da mãe]. (VOLTANDO..., 2002)

Segue-se o encontro entre Antwone e a mãe, durante o qual ocorre um longo monólogo em que o rapaz desfia toda a sua mágoa. Ela, meio indiferente, tudo ouve, dando a impressão ao espectador que se trata de uma doente mental ou uma pessoa muito endurecida pelas asperezas da vida:

- Quem é Antwone Quenton Fisher, Eva? [pergunta o tio de Antwone a Eva].
- É o meu primeiro filho. Meu Deus.
- Por que nunca me procurou? Nunca pensou onde eu estaria? Onde eu estava ou o que estava fazendo? Ou o que me tornaria? Mesmo se eu ainda estava vivo? Nunca? Eu tomei conta de mim mesmo. Eu mesmo. Nunca tive problemas com a lei. Li centenas de livros. Escrevi poemas. Pinte quadros. Viajei pelo mundo. Servi meu país. Falo duas línguas. E estou estudando mais uma. Não tenho filhos. Nunca usei drogas. Nem mesmo fumei cigarro. Eu sonhava com você, minha mãe... Minha mãe... saber como seria sua aparência, sua voz, seu sorriso, até seus erros. Todos esses anos, pensei em você. Eu sonhava com você. Você nunca sentiu minha falta? No caminho para a escola, todos os dias, eu imaginava que você estivesse na próxima esquina. E quando chegasse lá, você estaria lá. Na minha mente, você estava sempre lá. Você só não podia me encontrar.

Então corria até a próxima esquina e você estaria lá. Eu sabia que estaria. Então, você... iria me dar um sorvete. E então me levaria para casa. Eu sou uma boa pessoa. Sou um bom homem. (VOLTANDO..., 2002)

Mas, mesmo ao ouvir tudo isso, Eva nada responde. Uma única lágrima lhe escorre pelo rosto ao ouvir Antwone, mas permanece imóvel. O jovem se afasta e, em seguida, vai a um grande encontro de família, onde se sente acolhido como tanta sonhara. Sente-se bem vindo. Em seguida, é a vez de mais um encontro importante: com o psiquiatra, de volta à sua cidade. Reconhece que o médico tivera razão, pois tinha sido importante encontrar-se com a família e perdoar sua mãe:

- Encontrei minha família, encontrei minha mãe.
- E então? [indaga o médico].
- Eu a perdôo, de coração. Mas é como se nunca a tivesse encontrado.
- Entendo.
- É estranho sentir-se desta maneira sobre sua mãe.
- Mas eu a perdoei. E tinha que dizer a você que você estava certo. (VOLTANDO..., 2002)

De modo que, o reconhecimento da importância do resgate da família extensa ratifica o discurso dos teóricos que enfatiza a necessidade de uma rede de apoio para fortalecer o jovem que foi abusado. E que faça esse jovem perdoar, deixando para trás os traumas decorrentes dos abusos ocorridos na infância. Só assim, esse indivíduo é capaz de seguir em frente com a sua vida.

## Considerações finais

Voltando à epígrafe deste trabalho, convém refletir sobre o cuidado e o zelo que os adultos devem dispensar às crianças, seres frágeis e em formação. Isso se aplica, com mais relevância, ao caso das adoções porque há um rompimento do vínculo de apego das crianças com suas famílias de origem, o que gera sentimentos de abandono e vulnerabilidade. A fragilidade dos adotados permite, ainda, que muitos deles sejam vítimas de abusos de toda a ordem e, assim, não é de se estranhar que alguns acabem se transformando em adultos com mais instabilidade e distúrbios emocionais. O grande desafio dos adotados que foram

abusados é renunciar aos traumas do passado, resgatando suas vidas dos problemas para que possam enfim, escolher voltar a viver.

## Referências

- EBRAHIM, Surama Gusmão. *Adoção tardia: altruísmo, maturidade e estabilidade emocional*. Porto Alegre: Psicologia, reflexão e crítica, 2001. v. 14.
- FRANKL, Viktor. *Em busca de sentido: um psicólogo no campo de concentração*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- MARKMAN, Howard; STANLEY, Scott; BLUMBERG, Susan L. *Como fortalecer seu casamento: atitudes positivas para preservar um amor duradouro*. Rio de Janeiro: Campus, 1996.
- OSORIO, Luiz Carlos; VALLE, Maria Elisabeth Pascual do (Org.). *Manual de terapia familiar*. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- PALACIOS, Jesús et al. Malos tratos a los niños en la familia. In: RODRIGO, María José; PALACIOS, Jesús (Coord.). *Familia y desarrollo humano*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. p. 399-421.
- VOLTANDO a viver. Direção: Denzel Washington. Produção: Todd Black, Randa Haines e Denzel Washington. Intérpretes: Derek Luke; Denzel Washington; Malcolm David Kelley; Cory Hodges e outros. Roteiro: Antwone Fisher. [S.l.]: Fox Searchlight Pictures, 2002. 1 DVD (120 min.), son., color.

