



Infância, Cinema e Sociedade

Organizadoras

Claudia Amorim Garcia

Lucia Rabello de Castro

Solange Jobim e Souza

Professoras da UFRJ e da PUC-Rio se uniram numa pesquisa austada sobre as difíceis condições nas quais as crianças e adolescentes se capacitam, hoje, para fazer escolhas e tomar decisões como sujeitos livres, enfrentando os obstáculos criados pela poderosa "cultura do consumo".

A pesquisa as levou, afinal, a promover um ciclo de debates sobre "Infância, Cinema e Sociedade", que mobilizou profissionais de diversas áreas (da educação, psicologia, psicanálise, comunicação e cinema) para uma reflexão multidisciplinar sobre três temas: a criança e a cidade, a criança e o consumo, a criança e o adulto. A abordagem dos temas se fez a partir de três filmes: "O Bolaço Branco", "O Menino Maluquinho" e "O Jardim Secreto".

O cinema é uma arte que dispõe de uma linguagem maravilhosa, que permite resgatar para todos nós algo do fascinante poder de olhar infantil. A criança não é um adulto imperfeito, mas um sujeito que vive experiências densamente significativas, desvendando o mundo, descobrindo a magia e os limites de sua própria criatividade. Muitas vezes, o que as crianças podem ver e o cinema pode mostrar é o que nós, adultos, precisamos reaprender a enxergar.

O que deseja um ser humano, na infância? Deseja ser feliz. A vida não lhe facilita a realização desse desejo, porém ele tenta realizá-lo e passa a aprender como absorver os golpes, superar as perdas, o medo e as frustrações. A organização atual da sociedade, a cultura crassamente utilitária dos adultos e os critérios institucionalizados agravam as dificuldades. Mas o olhar das crianças recria

Infância, Cinema e Sociedade

Organizadoras

Claudia Amorim Garcia

Lucia Rabello de Castro

Solange Jobim e Souza

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

Copyright © 1997 Cláudia Amorim Garcia
Lucia Rabello de Castro
Solange Jobim e Souza

Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida, transmitida e gravada, por qualquer meio eletrônico, por fotocópia e outros, sem a prévia autorização, por escrito, da Editora.

CAPA:

TATIANA PODLUBNY

REVISÃO:

MIGHEL FARAH NETO

IMPRESSÃO:

AMS ESTRELA EMPRESA GRÁFICA E EDITORA LTDA.

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA E EDITORA:

RAVIL RECURSOS AUDIO VISUAIS LTDA.

ISBN 85-85873-01-9

143

Infância, cinema e sociedade / organizadoras Cláudia Amorim Garcia, Lucia Rabello de Castro, Solange Jobim e Souza. - Rio de Janeiro: Ravil, 1997.

129p. : cm. - (Coleção da Escola de Professores).

ISBN 85-85873-01-9

Inclui bibliografia.

1. Criança - Conduta. 2. Crianças - Condições sociais. 3. Cinema e crianças. I. Garcia, Cláudia Amorim. II. Castro, Lucia Rabello de. III. Souza, Solange Jobim e Souza. IV. Série.

CDD-305.23

RAVIL RECURSOS AUDIO VISUAIS LTDA.

Rua do Matoso, 255 - 1º Andar - Tijuca

Cep: 20270-131 - Rio de Janeiro - RJ

Tel./Fax: (021) 273-9595 - Cel.: (021) 973-1395

ORGANIZADORES

CLAUDIA AMORIM GARCIA

Ph. D. em Psicologia pelo Wright Institute, Berkeley, USA. Professora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica do Departamento de Psicologia da Puc-Rio. Psicanalista do Circulo Psicanalítico do Rio de Janeiro. Escreveu vários artigos colaborando em coletâneas e em periódicos da área de psicanálise.

LUCIA RABELLO DE CASTRO

Ph. D. em Psicologia pela Universidade de Londres, professora adjunta do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Coordenadora da pesquisa interinstitucional "Subjetividades Contemporâneas: A Infância e a Adolescência na Sociedade de Consumo". Membro do comitê de pesquisa "Sociologia da Infância" e "Pesquisa para o Futuro" da Associação Internacional de Sociologia. Publicou recentemente "O lugar da infância na modernidade", revista Psicologia: Reflexão e Crítica (1996, n. 2) e "The Time of Childhood, or when 'now' becomes 'not yet'", no livro "Contemporary Society: Childhood and Complex Order" (1996). Psicóloga clínica.

SOLANGE JOBIM E SOUZA

Doutora pela PUC-Rio. Professora do programa de pós-graduação em Psicologia Clínica do Departamento de Psicologia da PUC-Rio. Professora Adjunta da Faculdade de Educação/UERJ. Pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Coordenadora da pesquisa interinstitucional "Subjetividades Contemporâneas: A Infância e a Adolescência na Sociedade de Consumo". Publicou o livro "Infância e Linguagem" pela Papyrus (1994). Escreveu vários artigos colaborando em coletâneas e em periódicos da área de psicologia, educação e letras.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

ANA CELÍ HUGUET

Psicanalista de crianças, adolescentes e família. Pós-graduação na Tavistock Clinic em Londres, no período 1977-1978. Membro fundadora e diretora de ensino da SOBEPI - Sociedade Brasileira de Estudos e Pesquisa da Infância.

CÊÇA DE GUIMARAENS

Arquiteta e professora de Arquitetura na FAU/UFRJ. Pós-graduação em Teorias da Comunicação, especializou-se em patrimônio histórico e renovação urbana. Dirigiu o Setor Cultural do Instituto de Arquitetos do Brasil no Rio de Janeiro e o Departamento de Identificação e Documentação do IPHAN em Brasília.

FERNANDA COSTA-MOURA

Psicanalista. Membro do Centro de Estudos e Pesquisas em Psicanálise com Crianças (CEPPAC). Professora da Universidade Santa Ursula.

HELVÉCIO RATTON

Cineasta. Entre os trabalhos realizados, estão o documentário "Em nome da razão", sobre a instituição psiquiátrica; o filme "João Rosa", biografia livre do escritor Guimarães Rosa; "Cidadão favelado", sobre a luta pela posse dos terrenos nas favelas; o longa-metragem "A dança dos bonecos", premiado na Itália, Portugal, Alemanha e Brasil; "O Menino Maluquinho", sucesso de público de 1995 e recorde brasileiro em vendagem de fitas de vídeo.

LUCIANA LOBO MIRANDA

Pos-graduação em Psicologia Clínica, PUC-Rio. Professora do Departamento de Psicologia, PUC-Rio. Membro da equipe de pesquisa "*Subjetividades Contemporâneas - A Infância e a Adolescência na Sociedade de Consumo*".

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

MARIA CECÍLIA MORAIS

Psicóloga clínica. Filiada à sociedade psicanalítica RAICA. Membro fundadora do *Projeto Lida - Serviço Ambulatorial de Psicanálise*. Membro da equipe de pesquisa "*Subjetividades Contemporâneas - A Infância e a Adolescência na Sociedade de Consumo*".

MARIA FLORENTINA A. CAMERINI

Psicóloga clínica. Pós-graduação em Psicologia Clínica na PUC-Rio. Membro da equipe de pesquisa "*Subjetividades Contemporâneas - A Infância e a Adolescência na Sociedade de Consumo*".

SERGIO CAPARELLI

Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do SUL (UFRS). Escreveu vários artigos colaborando em coletâneas e em periódicos da área de comunicação e educação. Escreveu vários livros infantis.

SONIA KRAMER

Doutora pela PUC-Rio. Professora do Departamento de Educação da PUC-Rio. Publicou inúmeros artigos e livros, entre eles: "A política do pré-escolar no Brasil: a arte do disfarce", pela Cortez; "Por entre as pedras: arma e sonho na escola" pela Ática e Alfabetização, leitura e escrita: formação de professores em curso pela Escola de Professores; "Histórias de Professores: leitura, escrita e pesquisa em educação", organizado com Solange Jobim e Souza e editado pela Ática; "Infância: fios e desafios da pesquisa", organizado com Maria Isabel Leite e editado pela Papyrus.

WANDA ENGEL ADUAN

Doutora pela PUC-Rio. Pós-graduação e aperfeiçoamento em Pedagogia e Civilização na Universidade de Sévres, na França. Professora da Faculdade de Educação/UERJ. Secretária Municipal de Desenvolvimento Social do Rio de Janeiro. Publicou diversos trabalhos sobre educação.

ZIRALDO

Escritor de livros infantis e catunista.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

Com efeito, os filhos que não se liberam das culpas dos pais são infelizes; e não existe signo mais decisivo e imperdoável de culpabilidade do que a infelicidade. Seria fácil demais e, num sentido histórico e político, imoral que os filhos fossem justificados - naquilo que neles existe de feio, repelente, desumano - pelo fato de seus pais terem errado. A herança paterna negativa pode justificá-los pela metade, mas pela outra metade são eles próprios responsáveis. Não existem filhos inocentes.

(PIER PAOLO PASOLINI)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	001
Lucia Rabello de Castro / Solange Jobim e Souza	
Capítulo I - A CRIANÇA E A CIDADE	009
• O filme de Jafar Panahi - "O Balão Branco"	011
por Solange Jobim e Souza	
• As crianças na cidade partida	018
Wanda Engel Aduan	
• Identidades ou cidadanias?	023
Cêça Guimaraens	
• Comentários: A Criança e a Cidade	034
Maria Cecilia Morais	
Capítulo II - A CRIANÇA E O CONSUMO	039
• O filme de Helvécio Ratton - "O Menino Maluquinho"	041
por Cláudia Amorim Garcia	
• A criança como objeto-sujeito de consumo	044
Ana Celi Huguet	
• A emergência da criança no espaço de consumo	047
Sérgio Caparelli	
• Brincar X Consumir	056
Helvécio Ratton	
• Comentários: A Criança e o Consumo	060
Luciana Lobo Miranda	
Capítulo III - A CRIANÇA E O ADULTO	065
• O filme de Agnieska Holland - "O Jardim Secreto"	067
por Lucia Rabello de Castro	
• Encontro Mercado	072
Fernanda Costa-Moura	
• Crianças e Adultos - O jardim Secreto de Agnieska Holland	076
Sonia Kramer	

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

• O homem e o menino	082
Ziraldo	
• Comentários: A criança e o Adulto	087
Maria Florentina A. Camerini	
EPILOGO	093
• Mapeamentos para a compreensão da infância contemporânea	
Solange Jobim e Souza	
Cláudia Amorim Garcia	
Lucia Rabello de Castro	
BIBLIOGRAFIA	109

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

APRESENTAÇÃO

*Lucia Rabello de Castro
Solange Jobim e Souza*

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

A publicação deste livro é decorrência da realização do Ciclo de Debates "**Infância, Cinema e Sociedade**", ocorrido nos dias 18 e 19 de outubro de 1996, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Este Ciclo de Debates teve como objetivo criar um foro público de reflexão e discussão sobre os problemas que atingem a infância contemporânea, buscando no cinema sua fonte de inspiração e mobilização. A preocupação com as questões da infância e da adolescência contemporâneas originou-se, no entanto, dentro do espaço acadêmico. Foi no âmbito do projeto de pesquisa intitulado "*Subjetividades Contemporâneas - A Infância e a Adolescência na Cultura do Consumo*" que pudemos, inicialmente, travar discussões sobre o impacto das grandes transformações ocorridas desde a segunda metade deste século sobre o modo como crianças e adolescentes se constituem enquanto sujeitos. Dentro deste panorama, buscamos entender como, por exemplo, os avanços da tecnologia e a crescente computadorização das práticas sociais, os processos de difusão e pedagogização dos *mass-media*, as transformações do espaço urbano e a avassaladora "cultura de consumo" vêm trazer mudanças em como crianças e adolescentes de hoje se relacionam com o mundo de pessoas e de coisas e se posicionam frente às incertezas do mundo futuro. Vale dizer que o projeto de pesquisa "*Subjetividades Contemporâneas - A Infância e a Adolescência na Cultura do Consumo*" vem sendo apoiado, há três anos, pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), congregando o trabalho de docentes e discentes de duas universidades, o Departamento de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO) e o Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

O Ciclo de Debates "**Infância, Cinema e Sociedade**" procurou, então, juntar a exibição de filmes com a discussão e reflexão sobre questões da infância contemporânea, tendo a imagem visual como elemento disparador de novas sensibilizações. Pensamos que o cinema oferece uma via privilegiada para elaborarmos novas apreensões na maneira de sentir o mundo, o outro e nós mesmos. Deste modo, buscamos, através da narrativa cinematográfica, ampliar o espaço de discussão sobre a infância de hoje, pretendendo "ver" a infância com outros olhares, resgatando sua condição de diversidade. Com a oportunidade de trazer a um público mais amplo esta discussão, assumimos a

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

necessidade de abrir novos espaços de debate, onde se possam congregiar não somente alunos e professores, mas também todos aqueles envolvidos e interessados nas questões relacionadas à infância e a adolescência na época contemporânea.

O Ciclo de Debates "*Infância, Cinema e Sociedade*" foi organizado em torno de três temas condutores que julgamos relevantes para a análise crítica do mal-estar da cultura contemporânea. Estes temas nortearam a discussão das três mesas-redondas do evento.

O primeiro tema intitulou-se "*A criança e a cidade*", onde pretendemos que a narrativa cinematográfica e a contribuição dos palestrantes possibilitassem a análise sobre como o espaço urbano das grandes cidades modifica a experiência da criança, no que diz respeito às formas como ela se relaciona com os outros, como constrói suas noções e seus valores; enfim, sobre como a geografia do meio urbano acaba por determinar motivações, interesses, preconceitos e possibilidades de ação para a criança. O filme escolhido para este debate foi **O Balão Branco**, do diretor iraniano Jafar Panahi.

O segundo tema intitulou-se "*A criança e o consumo*", e com ele pretendemos que se analisasse como a cultura do consumo modifica as possibilidades de ser da criança e do adolescente de hoje. Frente aos apelos incessantes de consumir bens e serviços que se modificam constantemente no nosso cenário, frente ao deslocamento das referências identitárias no sentido da ostentação de objetos-signo, procurou-se, tanto através do filme escolhido - **O Menino Maluquinho**, do diretor brasileiro Helvécio Ratton - , como dos debates que se seguiram, compreender a complexidade das novas dimensões culturais, do consumo e do consumismo e a constituição das subjetividades infantis.

O terceiro tema centrou-se na questão "*A criança e o adulto*", abordada a partir do filme **O Jardim Secreto**, da diretora polonesa Agnieszka Holland. Este tema reveste-se, há muito, de importância, principalmente a partir do momento histórico em que se "inventa a infância" enquanto momento de vida com especificidades e necessidades próprias. Crianças e adultos passam a ser considerados nas suas diferenças, resultado da crescente racionalização das práticas sócio-culturais. Neste sentido,

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

o filme e os debates procuraram discutir como adultos e crianças poderiam protagonizar outros encontros que ultrapassassem a rotina e a esterilização presentes nas relações previsíveis do cotidiano.

A fim de garantir uma visão múltipla sobre tais temas, procuramos debatedores com diversas formações profissionais e diferentes afiliações institucionais. A contribuição de cada palestrante está publicada na íntegra, precedida pela apresentação do filme escolhido para cada mesa-redonda e seguida de comentários que procuraram evidenciar aspectos significativos do debate como um todo. Infelizmente, por razões de ordem técnica, não foi possível incluir nesta publicação os debates com o público, realizados após as mesas-redondas. Entretanto, os comentários sobre cada tema procuraram resgatar o "espírito" destes debates, evidenciando, sem dúvida, o fato de este Ciclo de Debates ter assumido, desde sua concepção, uma vocação de diálogo entre os chamados 'especialistas' e o público mais amplo. Neste sentido, vale ressaltar o encontro promovido entre adultos e crianças quando da exibição do filme **O Cavalinho Azul**, do diretor brasileiro Lauro Escorel, seguido de outras atividades nas dependências do Museu de Arte Moderna. Foi, sem dúvida, estimulante poder não somente falar sobre crianças, mas, de fato, estar com elas e poder acompanhá-las.

Assim, os três capítulos do livro estão ordenados segundo sua cronologia no evento "**Infância, Cinema e Sociedade**". O Capítulo I compreende três partes distintas. A primeira é uma apresentação do filme **O Balão Branco**, pela psicóloga e educadora Solange Jobim e Souza, coordenadora do debate "**A criança e a cidade**". A segunda parte compõe-se das palestras proferidas pelos integrantes da mesa de debatedores, a educadora Wanda Engel, a arquiteta Ceça Guimaraens, e o sociólogo Luís César de Queiroz Ribeiro. Por motivos alheios a nossa vontade a palestra do professor Luís César não pode ser incluída nesta coletânea. A terceira parte compreende os comentários da psicóloga clínica Maria Cecília Moraes.

O Capítulo II versa sobre a mesa-redonda "**A criança e o consumo**". A primeira parte deste capítulo traz a apresentação do filme **O Menino Maluquinho**, pela psicanalista Claudia Amorim Garcia, coordenadora do debate. A segunda parte apresenta as palestras proferi-

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

das pelos integrantes da mesa-redonda: a psicanalista de crianças Ana Celi Huguet, o escritor e professor de comunicação Sergio Caparelli e o cineasta Helvécio Ratton. A terceira parte compreende os comentários feitos pela psicóloga Luciana Lobo Miranda.

O Capítulo III tem, inicialmente, uma apresentação do filme **O Jardim Secreto**, pela psicóloga clínica Lucia Rabello de Castro, coordenadora do debate "**A criança e o adulto**". Segue-se a contribuição de cada um dos palestrantes desta mesa-redonda: a psicanalista Fernanda Costa-Moura, a educadora Sonia Kramer e o escritor e cartunista Ziraldo. Finalmente, os comentários produzidos pela psicóloga clínica Maria Florentina Camerini. Uma parte conclusiva segue-se ao Capítulo III, onde as coordenadoras das mesas-redondas discutem as contribuições dos palestrantes, apontando para novos questionamentos e enfrentamentos teóricos e práticos a serem conduzidos.

Esperamos que, ao trazer ao público o registro escrito destes debates, estejamos possibilitando um outro tipo de ressonância ao Ciclo de Debates "**Infância, Cinema e Sociedade**", que transformou em fato real o sonho de congregar especialistas de áreas diversas e um público, ainda mais diverso, para refletir, em conjunto, sobre as transformações do nosso tempo. Assim, dentro da diversidade de narrativas, recortes e pontos de vista sob os quais a infância pôde ser considerada, trilhou-se um caminho ao fim do qual não há uma síntese possível, mas sim um imaginário 'icástico' de gestos, falas, risos significativos, mal-entendidos memoráveis, imagens vivas e ainda com cor, perguntas sem respostas, silêncios desconfortáveis... enfim, um complexo humano de entrelaçamentos que indicam a convicção de que ainda vale a pena inconformar-se; de que vale a pena resistir diante da visão do nosso tempo dada como inexorável. Neste sentido, queríamos aproveitar esta oportunidade para, mais uma vez, agradecer aos patrocinadores do Ciclo de Debates: a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), a Fundação Universitária José Bonifácio (FUJB) e a Secretaria Municipal de Desenvolvimento Social da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Agradecemos, especialmente, aos alunos de graduação e pós-graduação que integram o projeto inter-institucional de pesquisa "*Subjetividades Contemporâneas: a Infância e a Adolescência na Cultura do Consumo*", que, com despojamento e dedicação, tornaram possível tanto a realização do

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

Ciclo de Debates como a publicação deste livro. São eles: Alessandra Gomes Silveira, Ana Beatriz Frischgesell Fonseca, Ana Paula Donato, Andréia Lino Afonso, Adriana Cerdeira, Beatriz Andreiuolo, Carla Nascimento Spiegel, Cristina Ramalho, Fábio Hissao Arita, Isabele Oliveira Nunes, Lucia Mello e Souza Lehmann, Luciana Becker Sander, Luciana Lobo Miranda, Maria Cecília Moraes Pires, Maria Elisa do Couto, Maria Florentina A. Camerini, Naiana Moura Lopes, Sandra Silva Marques, Sueila Pedrozo, Vinicius A. Darriba. Finalmente, aos debatedores, que tão generosamente nos ofereceram do seu tempo e de sua sabedoria, o nosso reconhecimento.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

CAPÍTULO 1

**A CRIANÇA
E A CIDADE**

*Coordenadora:
Solange Jobim e Souza*

*Palestrantes:
Wanda Engel Aduan
Cêça Guimaraens
Luis César Queiroz Ribeiro**

*Comentários:
Maria Cecília Moraes*

* A palestra do professor Luis César Ribeiro Queiroz não pôde ser incluída nesta publicação.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

O filme de Jafar Panahi¹ - "O BALÃO BRANCO"

por Solange Jobim e Souza

...todas as manifestações da vida infantil não pretendem outra coisa senão conservar em si sentimentos essenciais.

(Walter Benjamin)

Imagens de uma determinada cidade surgem como *flashes*. O estranhamento causado pelo impacto visual de uma cultura diferente da nossa se dissipa nos vestígios de objetos, lugares e fisionomias de algum modo familiares. O filme "O Balão Branco", de Jafar Panahi, se passa precisamente na cidade de Teerã, no Irã, país cujas cenas do cotidiano revelam aspectos de uma cultura arraigada a tradições religiosas, étnicas e familiares, mas que, ao mesmo tempo, já demonstra sinais de padecer de um processo de padronização ocidental, assimilação dos modelos da economia globalizante. Logo nas tomadas iniciais do filme, somos colocados em meio à agitação de pessoas que andam pelas ruas esbarrando-se umas nas outras, num clima festivo. O locutor de uma rádio local anuncia: - " ...Caros ouvintes, desejamos a todos um ótimo dia. São 17:07. Estamos a exatamente 1 hora, 28 minutos e 30 segundos do Ano Novo". O ano 1374 do ano solar está prestes a começar.

Uma mulher, com olhar apreensivo e mãos carregadas de sacolas com mantimentos, procura pela filha, Razieh, na multidão. Pergunta aos passantes e busca à sua volta a menina, e eis que ela surge com explicações insuficientes para demover a irritação da mãe com seu desaparecimento repentino. Seguem por ruas estreitas em direção à

¹ Jafar Panahi nasceu em 1960 em Mianeh, Iran. Começou sua carreira de cineasta dirigindo documentários para a TV iraniana. Tornou-se, em 1992, assistente de direção de Kiarostami (diretor de "Através das Oliveiras"). Em 1995, "O Balão Branco" foi selecionado pela "Quinzena dos Diretores de Cannes" e ganhou o prêmio "Câmera de Ouro". Em entrevista realizada, em 1996, por Perdheng Vaziri, Jafar Panahi disse: - "Gosto de situar minhas histórias entre as crianças. Tenho 35 anos e minhas memórias mais felizes são da infância, então eu gosto de recriar estas histórias. Estou construindo o meu caminho, talvez em alguns anos mais eu estarei pronto para fazer filmes sobre adultos".

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

casa. No trajeto, a menina se distrai novamente, deixando a mãe impaciente. Sua curiosidade em ver e experimentar a cidade, deixando-se levar pelo que ela traz em termos de sensações novas e inusitadas, está visivelmente em descompasso com o modo preocupado e o ritmo apressado com que a mãe se dirige à casa. Razieh hesita entre acompanhar a mãe ou seguir o seu próprio espírito *flaneur*, que a compele a ouvir o seu desejo interior, instigando-a a experimentar, conhecer e olhar minuciosamente os objetos, as vitrines, as guloseimas, as pessoas ao seu redor, como se tudo estivesse sendo visto, naquele preciso momento, pela primeira vez. Mas ela sabe que atender ao seu desejo é correr o risco de transgredir a ordem do tempo e do espaço que se impõe como ritmo "natural" da vida, é confrontar-se com a autoridade controladora do mundo dos adultos. Obedecer ou transgredir, eis o dilema e a tensão que vai conduzir a narrativa do filme e nos permitir vivenciar, junto com a personagem, a angústia e a recompensa advindas da obstinação em se traçar metas e realizar opções para a realização de um desejo.

"O Balão Branco" é um filme que contém muitas leituras. No entanto, a leitura que vou privilegiar no contexto da apresentação deste capítulo está condicionada ao tema deste debate - "*A Criança e a Cidade*". Assim, pelas mãos desta menina curiosa e vivaz, fui conduzida pelas ruas e becos de uma cidade onde nunca estive, mas que passei a conhecer à medida que fui confrontando o novo com o familiar e encontrando um modo de entender a ordem e a desordem que se espelham na cidade como a metáfora dos encontros e desencontros de seus habitantes. O que está em jogo ao se construir aqui uma leitura possível deste filme é não apenas focar como acontecem as relações sociais no espaço da cidade, desencadeando nos indivíduos um modo de ser e de experimentar os acontecimentos, mas, principalmente indagar se é possível fazer uma cartografia da subjetividade do homem citadino a partir da organização do espaço urbano e dos deslocamentos humanos que nele ocorrem.

A cidade nos coloca frente a obstáculos que nos permitem testar os nossos próprios limites e nos ensinam a superar impasses e encontrar soluções que, muitas vezes, não nos julgamos capazes. Em suma, estar na cidade é estar exposto, de fato ou na imaginação, aos medos, perigos, alegrias, choques, supresas, tristezas, agressões, angústias, re-

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

jeições, exclusões, preconceitos, divertimentos, entre tantas outras manifestações humanas, que desafiam cada um de nós a responder a questão de ser ou não viável apostar na promessa de “um sonho feliz de cidade”. Se a cidade não se confunde com o discurso das pessoas que a descrevem, sua identidade cultural ganha concretude e autenticidade nesta ligação essencial entre a presença física do espaço urbano e os modos como seus habitantes são e “dizem” a cidade em palavras e ações. Para se apreender os sentidos que a cidade e seus habitantes nos revelam é necessário não apenas saber ler nas palavras e nas ações, mas também nas marcas deixadas na organização arquitetônica e urbanística do espaço que ela apresenta e nos objetos que circulam e são consumidos por seus habitantes. Tudo isto completa o cenário que dá um sentido vivo à cidade e aos seus habitantes.

A trama apresentada no filme se desenvolve a partir da tradição de celebrar a passagem do calendário solar colocando na janela um peixinho dourado em uma jarra de vidro, simbolizando a vida, a felicidade e novas esperanças para todos. Razieh se encanta com um determinado peixinho dourado que viu no mercado. Seu desejo é adquiri-lo a todo custo, embora não possua o dinheiro para comprá-lo. Seu objetivo é persuadir a mãe a despende a quantia de 100 tomans na compra do tão desejado peixinho dourado e, com aquele peixinho especial, diferente na sua percepção de todos os outros peixinhos iguais a ele, usufruir do prazer de cumprir a tradição de modo exemplar.

Através desta personagem-menina, o filme nos faz pensar sobre como as crianças, respeitam as tradições e se empenham, com mais fervor do que os adultos, em não deixar que se apaguem os rastros da história. Com a tradição se manifesta a identidade de um povo na grande temporalidade. Não importa se a criança tem consciência ou não da sua missão no mundo civilizado, mas sim o que a sua intuição e o seu desejo cumprem como função de restaurar o eterno retorno da história do homem na constituição de suas crenças e valores essenciais. Sua responsabilidade é, portanto, imensa... Deveria ser também responsabilidade de todos nós. Mas, nós adultos, mergulhados nos constrangimentos de nossas vivências particulares, acabamos por esquecer que, um dia no passado, também cumprimos esta missão. Hoje, contaminados pelo empobrecimento da experiência solidária e cada vez mais isolados em nossos pequenos mundos individuais, não enxergamos na

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

tradição o sentido essencial de outrora. Porém, bem mais tarde na vida, o envelhecimento nos traz de volta a sabedoria e, com ela, o resgate da tradição. É na proximidade com a experiência da própria finitude, a consciência plena da morte, que se restaura o ciclo do eterno retorno de todas as coisas. Os velhos e as crianças sabem dar valor aos sentimentos essenciais. A menina do filme encarna a imagem da sabedoria e da sensibilidade humanas na luta para que não se rompa o elo do homem com a sua identidade cultural, identidade que o constitui como sujeito *da e na* história.

Cena seguinte. A mãe, em princípio, recusa-se a ceder aos caprichos de Razieh. Depois de muita insistência, e com a ajuda do irmão, a menina consegue, enfim, persuadí-la. A mãe entrega, então, a única nota de 500 tomans que possuía na carteira à menina, chamando sua atenção para o troco. Ela sai, vitoriosa, correndo com o dinheiro e a tigela na mão em direção ao mercado. Contudo, no percurso da casa até o mercado, acontecem tantas idas e vindas da menina pelas ruas e becos da cidade que, de repente nos damos conta, junto com ela, que o dinheiro desapareceu: caiu num bueiro. Razieh, a princípio, não sabe onde o perdeu exatamente, pois, ao se ver livre na cidade, sem o controle e as proibições da mãe, que cerceavam sua curiosidade e estabeleciam limites para o seu olhar, resolve, então, aproveitar a oportunidade para experimentar uma outra forma de ver e sentir a cidade. Ela quer entender as normas dos adultos, dar sentido às proibições, testar os próprios limites e ousar aprender com a própria experiência.

A rua, os personagens que por ela passam e o lugar que a menina ocupa na rede de relações sociais que vão se constituindo em torno da trama apresentada, nos permitem participar de modo vivo e intenso dos hábitos, costumes, comportamentos, modos de vestir, andar, trabalhar, consumir, vender e se divertir daquela cidade particular - tão diferente e tão igual a tantas outras cidades do mundo. Assim, vamos conhecendo a cidade e seus habitantes a partir do impacto revelado pela cartografia de suas normas e da moral vigente que vão sendo reelaboradas em nosso interior a partir das imagens que interceptam nossa retina de modo intermitente.

Cenas de um diálogo. Uma senhora idosa, sensibilizada com a situação e percebendo o desamparo da menina para resolver seu problema sozinha, resolve ajudá-la.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

- *Ainda está aí? Não encontrou o seu dinheiro?*
- *Não, não encontrei.*
- *Tem razão, é difícil. Onde mora?*
- *Lá para cima.*
- *Irei com você. Concentre-se. Lembra-se onde perdeu? Você passou por este lugar?*
- *Lá em cima, perto dos encantadores de serpentes.*
- *Onde está sua tigela? Por que não a está carregando?*
- *Eu a deixei no mercado.*
- *Mas por quê?*
- *Não vou levá-la de volta até conseguir um peixe dourado... Foi ali que eu parei.*
- *Aqui? Por que veio aqui? Não devia ter feito isso. Não é lugar para você. Você já viu uma garotinha como você ou uma mulher como eu por aqui? Seus pais nunca lhe disseram para não vir aqui?*
- *Toda vez que passávamos por aqui eu pedia a meus pais para assistir um pouquinho, mas nunca deixaram. Uma vez, antes de entrar para a escola, vi um homem assistindo com sua filha nos ombros. Então pedi a meu pai para me levantar também. Mas ele disse que não era lugar para meninas. Ele me puxou e me obrigou a segui-lo. Hoje, quando eu passei de repente, vi e minha mãe ficou na minha frente. Então eu parei de ver.*
- *Vamos embora. Falei que não era lugar para você.*
- *Quería ver o que não era bom para mim... O que nunca me deixaram ver.*
- *Entendeu agora por que não é bom para você?*
- *Sim.*
- *Então não vai mais vir aqui?*
- *Não. Mas há encantadores de serpentes aqui sempre!*
- *Esqueceu a sua promessa!.*

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

Na cena-diálogo destacada a menina insiste em se interrogar sobre o "dever-ser" de todas as coisas. Questionar a onipresença de uma moral única permeando as relações sociais, moral que se define com base em dogmatismos, condicionando as ações humanas a padrões rígidos de comportamento, é apontar para a possibilidade de se recriar as relações sociais e culturais com base em outros fundamentos, é manifestar o desejo permanente de renovação criativa das possibilidades humanas. Impulsionada por uma necessidade interior, valorizando o sensível, a comunicação e os sentimentos coletivos, a menina nos oferece os instrumentos críticos necessários para revermos nossas próprias dificuldades e limites com as diferenças étnicas e culturais. A identidade construída na relação de alteridade que se estabelece com os outros pode melhor conduzir à construção de uma ética fundada em valores mais humanos e solidários.

Mais do que simplesmente contar de modo linear a história humana e singela que o filme nos apresenta, nos interessa aqui sensibilizar o leitor a perceber que diálogos e imagens se fundem numa narrativa peculiar. Deste modo, o recorte de cada um na construção dos muitos sentidos que emergem destas cenas é o que constitui a riqueza e o encantamento que envolvem o espectador com a narrativa deste filme pouco comum. É possível viver junto com a personagem as diferentes situações criadas com a perda do dinheiro, os obstáculos que enfrenta e as soluções que vão se configurando nas relações adulto-criança e entre as crianças. Num certo sentido, a leitura deste filme nos leva a interrogar sobre o que os fatos significam para nós e para a menina que os vive no filme, uma vez que o significado dos fatos não está contido neles mesmos, mas no processo através do qual nós, leitores e personagens, os constituímos, ou melhor, no modo como experimentamos formas de resistência e transformamos o real com nossas ações, interpretações e imaginação.

A cena final de "O Balão Branco" é uma proposta de paz e solidariedade. Uma proposta que nos atinge em cheio pelo desconforto que a solidão do menino afegão, vendedor de balões, desperta em nós. Só, com o balão branco, sua imagem se imobiliza na tela. Sua solidão é também a nossa - essa solidão cultivada na insensibilidade com que facilmente descartamos o *outro* de dentro de nós. Razieh hesita em deixar o menino afegão sozinho - logo ele, responsável maior pelo su-

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

cesso no resgate do dinheiro perdido. Mas ela também acaba partindo feliz com o irmão, depois de ter conseguido adquirir o tão almejado peixinho dourado. O menino afegão, deixado à margem da felicidade, é a metáfora de sentimentos e ações humanas que habitam a vida diária, sentimentos que deveriam se excluir mutuamente - paz e marginalização social. Uma sensação ambivalente toma conta de nós. Que soluções encontramos quando somos nós os personagens de cenas semelhantes na vida cotidiana?

O filme "O Balão Branco" contém muitas facetas. Puxamos apenas um fio que se entrelaça com outras histórias possíveis. Nas próximas intervenções deste debate a rede de significações que aqui se inicia se expande e se completa, isto porque *"as cidades também acreditam ser obra do espírito e do acaso, mas nem um nem o outro bastam para sustentar as suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas"*.

(Ítalo Calvino)

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

AS CRIANÇAS NA CIDADE PARTIDA²

Wanda Engel Aduan

Para início de conversa, o prazer de estar aqui e uma certa dúvida a respeito de por onde começar! Todas as falas têm um viés específico. O meu viés é não só de educadora, mas de alguém que a vida inteira trabalhou com a questão das classes populares, dos grupos excluídos - principalmente no que se refere à exclusão de crianças e adolescentes, - e que hoje é responsável pelo órgão governamental que tem como missão básica lidar com o problema da exclusão, lidar com o problema da cidade partida. É dentro dessa ótica que eu pretendo contribuir com a presente reflexão. Na verdade, eu gostaria de falar sobre as coisas do filme que me marcaram. Falar um pouco, primeiro, da beleza do filme e da expressão da menina. Não sei como conseguiram isso, mas é absolutamente fantástica a expressão do rosto dessa menina. Me tocou muito a questão da fraternidade entre os irmãos, os jovens, as crianças, o menino do balão, eles em si. Me tocou muito o sistema normativo desses meninos. A menina não aceitou levar o peixinho antes de ter possibilidade de adquiri-lo, assim como o irmão não se permitiu pegar o chiclete do cego que não estava percebendo a presença dele, numa situação absolutamente "limite". Essas foram coisas que me marcaram, e, de repente, a minha fala vai ser de *flashes*. Pode não ser uma fala absolutamente concatenada com tudo isso, mas vou procurar transmitir algumas das preocupações que me assaltam ao ver este filme.

Como ponto de partida, a criança, a cidade, a relação da criança com a cidade e com o adulto, com o consumo, essa era a proposta do programa. A relação da criança com a cidade, uma cidade partida, que traz realidades absolutamente diferentes para os grupos mais ricos e para os grupos mais pobres. Apesar de as realidades serem diferentes, uma coisa que sempre me impressiona, é que ambas as crianças, tanto as mais pobres quanto as mais ricas, parecem meio guetificadas no espaço geográfico da cidade. Se para as mais pobres a favela é o gueto, para as mais ricas é o condomínio que tem essa função. Gueto que é difícil de ser ultrapassado para os dois grupos. Fica para mim muito forte a impressão causada por uma reportagem publicada na *Veja* há pouco tempo, e por outra veiculada

² Este texto é uma transcrição, não revista pela autora, da conferência feita neste ciclo de debates. Mantém, portanto, o estilo de apresentação oral.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

no Fantástico, se não me engano, em que os meninos mais ricos da cidade, não só do Rio como de São Paulo, não conheciam nada além do seu próprio condomínio, nunca tinham ido ao centro da cidade. Enfim, uma realidade urbana absolutamente cercada, artificial, distante da cidade maior. A mesma coisa com crianças mais pobres. Eu me lembro de quando fui diretora do Centro Cultural Comunitário de São Cristovão, quando nós levávamos os meninos para passear. Certa vez os levamos para verem os golfinhos de Miami, na Barra da Tijuca, e os meninos da Mangueira não conheciam, nunca tinham ido ao Alto da Boa Vista. Muitos deles sequer tinham ido à praia. Isso significa que eles realmente estavam cerceados àquele espaço, e que ali se desenvolvia sua relação com a cidade. Vencer a "saída" desse espaço é uma aventura para as crianças de ambos os lados da cidade partida. E essa aventura vem custando muitas vidas. Os dados sobre mortalidade infantil mostram que a maior causa de mortalidade, hoje, são os acidentes de trânsito. São crianças atropeladas nas ruas. Então, me parece que não há nenhuma preparação das crianças para vencer os limites desse pequeno gueto e dominar o código, os riscos da cidade grande. Na medida em que tentam fazer isso, se colocam realmente muito à mercê de todos os perigos que a cidade representa. Hoje, é assustador o número de crianças - principalmente de crianças pobres, porque as ricas vão de carro para as escolas, e as pobres têm que atravessar a rua etc., - que morrem por acidente. É algo absolutamente incrível. E isso não é tratado como conteúdo na formação das crianças. Ou seja, a escola, efetivamente, não inclui essa questão nos chamados "conteúdos curriculares". A criança pobre é obrigada a vencer esse desafio, isto porque é nas ruas que ela, a mais pobre de todas, tem melhor possibilidade de sobrevivência. Ela começa a trabalhar próxima ao seu gueto, daí vai se expandindo, vai às ruas, e me parece que, ao dominar a "rua", ela se torna a grande dona da rua, "a grande vencedora" dessa conquista do espaço urbano. Para o menino mais rico, até mesmo o acesso ao lazer e o ao consumo, se dá também através da cidade artificial, que são os *shoppings*. Ele sai dos condomínios para os *shoppings*. Enfim, constrói-se uma visão urbana extremamente restrita. Aliás, quando se discutia a questão do Rio Cidade, quer dizer, o resgate da rua para as pessoas, se discutia exatamente isso. Resgatar a rua é como vencer a tendência ao *shopping*, porque o *shopping* contribui para manter a cidade dividida. Quem tem acesso ao *shopping* é uma camada específica da sociedade. A rua é o espaço mais propício ao

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

convívio de diferentes classes sociais. É na rua que as pessoas se encontram, que se encontra o menino afegão, os menininhos, é ali que se dá, efetivamente, a dinâmica social, e onde dois ou mais grupos podem se encontrar e se conhecer. Hoje, o encontro possível desses grupos é o encontro do pivete com o *Mauricinho*, em que o primeiro está bem mais preparado para usufruir do espaço urbano do que o segundo. Ele aprende, nessa convivência com o espaço urbano, que o grande poder de que dispõe é exatamente o poder do medo, o poder de desencadear o medo nas pessoas. Bem pequenininho, ele descobre que sua vantagem é conseguir desencadear o sentimento de culpa ou de pena nas pessoas. Um pouco maior, ele começa experienciar a capacidade de causar medo às pessoas. Ele cria todo um teatro para fazer com que o outro tenha medo dele. Lembro muito de uma pesquisa que fiz, onde um menino dizia: "Tia, o negócio é o seguinte: eu chego pro *Mauricinho* e é só eu chegar que ele já tá se borrando. Ai eu digo pra ele na moral, sai da bicicleta' e ele sai na hora, não precisa nem arma, nem usar força, nem nada, ele me entrega numa legal". E aí a gente vê como o menino mais rico desenvolveu todo um medo que cresce e toda uma rejeição ao menino mais pobre. E é muito impressionante como os sentimentos de rejeição vêm aumentando e como se torna cada vez mais difícil a convivência de meninos de classes sociais diferentes no espaço urbano. Esses meninos, aliás, não convivem em espaço nenhum. Não convivem no espaço da cidade, não convivem no espaço da escola. A escola pública quase que é privilégio dos mais pobres. Enfim, não existem mais espaços públicos de convivência entre meninos oriundos de classes sociais diferentes.

Quanto à questão da relação com o adulto, o que me chama a atenção é uma certa fragilização do adulto face à criança. A gente vê bem nítido no filme como o modelo da família hierárquica aparece com nitidez. É o pai que, sem nem aparecer, só fica dando ordens do subterrâneo da casa, tendo todos à sua disposição. Enfim, o pai mantenedor, a mãe que cuida da harmonia da casa e os filhos obedientes ao pai. Esse é um modelo de família ainda absolutamente valorado nessa sociedade, e o que se percebe é que é um modelo absolutamente impossível de ser mantido, principalmente para as classes mais pobres, ou seja, para os grupos mais excluídos, onde a família igualitária é, vamos dizer, o modelo possível, em que todos têm que trabalhar, em que primeiro os filhos mais velhos e a mulher são envolvidos no mercado de

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

trabalho, tornando-se a figura do pai extremamente fragilizada. Esse homem, que não consegue sequer botar comida em casa, é um indivíduo cada vez mais sujeito ao alcoolismo, às doenças mentais, isso quando não acaba por assumir a tal da "síndrome do pequeno poder", em que o homem destituído de seu poder vai, através da violência, se impor junto à mulher e aos filhos. É também o caso da violência doméstica sofrida pelo menino do filme que chega com o rosto marcado, possivelmente depois de terem descoberto que ele tinha dado o dinheiro para a menina satisfazer o seu desejo.

Bom, quanto ao grupo mais aquinhoado, eu não sei ... É muito interessante! Um dia desses, eu ouvi uma análise que afirmava que a nossa geração, principalmente, que teve muitos sonhos e algumas poucas realizações, é uma geração que não conseguiu dar conta de suas expectativas e que, então, transfere aos filhos a obrigação de as realizarem. Assim, as crianças têm o dever de gozarem do que as gerações anteriores não conseguiram gozar. Elas têm a "obrigação do prazer". Havia até uma estudiosa dessas questões relatando o fato de ter como cliente um menino totalmente envolvido em tóxicos, desprovido de qualquer culpa, cujo sonho - ou pesadelo - mais constante era o de ter à sua frente uma enorme fileira de cocaína que não conseguia cheirar integralmente. Isso quer dizer, que crianças são levadas ao prazer muito cedo. Enfim, não sou psicóloga nem psicanalista, mas me parece que há alguma coisa a ser explorada por esse lado, assim como há alguma coisa a ser explorada, já no âmbito dos valores, significados, etc, sobre a questão do consumo. Em outras palavras se essas questões dividiam os dois lados da cidade partida, concretamente o sonho do consumo é comum a ambos. Os meninos conhecem todas as marcas de todas as lojas. O sonho de consumo deles é muito próximo do sonho das classes média e alta, sem que tenham, evidentemente, condições econômicas para isso. Então, hoje, a questão do consumo é, talvez, uma das que maior preocupação deve despertar com relação ao processo educacional. Porque, hoje, é preciso mostrar o "poder de consumir". E as pessoas só são valoradas por conta disso. Assim, o menino de rua faz qualquer coisa para não carregar o símbolo individual da pobreza, que é a roupa rasgada, a roupa suja etc. A não ser que ele precise usar isso como estratégia de sobrevivência na rua. Caso contrário, ele quer é o boné da moda, o tênis mais caro, porque ele quer ser igual aos outros, ou seja, ele quer ter a capacidade de demonstrar possibilidade de consumo igual a de qualquer outra criança.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

As conseqüências disso estão aí absolutamente visíveis e, enfim, são questões para as quais eu considero que a educação precisa estar atenta, que a cidade precisa estar atenta. Na verdade, estamos todos hoje, eu diria, frente a um grande desafio: como construir uma contracultura em função das tendências da cidade partida? Como elaborar uma contracultura que dê conta da guetificação, que dê conta do *apartheid* existente entre os dois lados? Como construir uma contracultura que retome os valores da solidariedade, os valores das normas, os valores da criatividade, do contrato social que, de repente, "O Balão Branco" nos traz tão claramente? Eu acho que esse é o desafio de todos nós. É isso que eu tinha a dizer. Obrigada.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

IDENTIDADES OU CIDADANIAS?

Cêça de Guimaraens

Em primeiro lugar, parablenizo as organizadoras deste evento por constituírem um espaço de reflexão pública sobre sujeitos e temas estruturais da formação da sociedade e agradeço a oportunidade de abordar, em conjunto, as estratégias de construção da infância e da adolescência no espaço urbano da atualidade. É inegável que a possibilidade de integração de territórios e campos disciplinares diversos amplia as perspectivas de atuação dos participantes, sejam eles expositores ou assistentes. Portanto, motivada com o evento, "arregimentei" os neurônios e os desejos; então, aqui procurarei ser sucinta e, ao mesmo tempo, suscitar pontos de interesse comum.

A idéia e a imagem pública, tanto quanto as realidades física e concreta da cidade, são construções coletivas. Além disso, o sentido da "cidade" diz respeito aos aspectos culturais, sejam eles conceituais, econômicos ou sociais. Em consequência, se a construção mental de espaços sociais urbanos decorre de vontade coletiva, a cidade e sua idéia, ou o pensamento a seu respeito, resultam de confrontos e conflitos, acordos e pactos. Assim, suas largas perspectivas, enquadramentos e molduras movimentaram-se em câmera lenta ou em *blow-up*, e modelaram-se em situações práticas executadas sob tensão.

A vulgarização das teorias arquetônicas ocorreu muito lentamente no campo da história e cultura urbanas; entretanto, os arquitetos e planejadores do lugar da vida humana, ou seja, da "cidade" em suas diversas formas, em função da crescente complexidade das conjunturas e dos temas das intervenções que realizaram, configuraram um "fazer" que construiu em si mesmo a sua crítica e a sua renovação.

Portanto, de maneira geral, a formação humanista e a experiência técnica, didática e política dos arquitetos - exercidas em palácios e casas de câmaras, universidades, escritórios de arquitetura, empresas governamentais e privadas, instituições e sindicatos representativos da categoria -, fundamentam um ponto de vista que procura enfoques espaciais e formais simultaneamente amplos e restritos.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

O cinema agrega a arquitetura da cidade na condição de instrumento especial e eficaz; portanto, na tela, a representação do mundo real se faz quase concretamente e muito contribui para a formação e a percepção da realidade urbana. Quando o tema é a apreensão da idéia de cidade com vistas à compreensão de comportamentos, o cinema, na condição de arte em movimento, pode transfigurar a visão dos especialistas no estudo do espaço.

Propõe-se aos debatedores a discussão sobre a influência da tecnologia da informação e da imagem na constituição da infância e da adolescência. Então, porque sou arquiteta, poderia apresentar a medida ou a escala do impacto físico que o avanço da técnica, a computadorização das práticas sociais, a difusão e pedagogização dos *massmedia*, as transformações do espaço urbano e a avassaladora cultura do consumo, impõem às subjetividades, às novas formas de socialidade, à experiência de si e do próprio corpo, à alteridade e à passagem do tempo desse grupo social composto por indivíduos denominados crianças e adolescentes.

Pensei discutir sobre os modos e os meios de afirmação de identidades, a partir das expressões da construção da cidadania na "cidade" física. Assim, dentre as inúmeras possibilidades que os desdobramentos do tema sugerem, decidi apresentar minha contribuição comentando sobre os "substantivos" que conformam o território desses "problemas" no campo de trabalho dos arquitetos e planejadores. Início com a delimitação de categorias ou conceitos ou, ainda, "substantivos" que expressam os fatores essenciais do discurso sobre o tempo, o instrumental e o espaço da arquitetura. São eles: era contemporânea, tecnologia e sociedade.

Quando se diz "era contemporânea", diz-se atualidade. Imediatamente, vêm à mente rótulos retroativos e antecedentes, perspectivos ou conseqüentes da história dos acontecimentos e da cultura. "Modernidade", "pós-modernidade", "deconstrutivismo" e outras expressões estilísticas transportam, de rótulo em rótulo ou de oponente em oponente, as transformações da humanidade. Nesse processo de crise formal e dialética, porque em constante ação e destruição, observa-se que a perda do controle do trajeto do tempo é a causa determinante dos "desvios" de conceitos e modelos.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

Até o modernismo, propagou-se que certos conceitos e modelos estavam íntegros ou rompidos. No entanto, ao invés de um cotidiano de permanências ou rupturas, verificou-se que os modelos se encontravam complexificados porque eram simultaneamente úteis e inúteis, se prestavam e não se prestavam para alguns e para nenhuns em todo e em nenhum lugar.

Portanto, a respeito de crise de paradigmas, digamos que a era contemporânea reconheceu, finalmente, que a história só era linear para quem se aproveitava dessa linearidade. Para quem necessitava de histórias superpostas, as histórias sempre se prestavam para todos os matizes ideológicos. O desnudamento da natureza e da ciência é a essência do contemporâneo.

Quando se diz tecnologia ou, melhor, técnica, se diz a melhor e mais eficaz maneira de realizar determinada tarefa para atingir determinado fim. Em tempos de rompimento de paradigmas - transformado em tempos de aceitação ou de indução da simultânea e diversa existência/permanência de modos e meios de produção/construção de identidades -, a técnica, às vezes, reproduz a sua finalidade essencial e histórica: mudar para parecer fazer diferente ou mudar para que tudo permaneça.

A partir dos itens que rondam em torno do lugar e do espaço da sociedade que forma e educa, circunscrevo o vocábulo *tecnologia* no círculo da efemeridade e dos valores que a sociedade expressa ao "consumo". Assim o delimito porque a técnica se altera cotidianamente e, neste se alterar, altera todos os produtos da sociedade, ou seja, transforma em mercadoria tudo que a sociedade fabrica e constrói, donde se inclui a própria técnica.

Nesse ponto é preciso fazer um parêntese e lembrar que a principal alteração introduzida pelo progresso técnico é a transformação dos meios e modos de produção. E relembro que a compreensão disto significou guinadas bruscas nos espaços de trabalho. Hoje, a produtividade alcança índices inéditos e o crescimento populacional, apesar das tendências estabilizadoras, é também formidável produto da técnica. Verifica-se que apenas a indústria do entretenimento e a área da educação, onde a circulação da informação sob a forma de *imagehs* e a produção de conhecimento se tornaram matérias-primas essenciais, aumentam o campo e contêm os novos postos de trabalho.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

Para compreender o sentido da técnica enquadrada nesse moto contínuo, mecânico e paradoxal que às vezes margeia a tautologia, o que reúne a nós aqui é a preocupação - tornada problema a considerar - com o fato de que, além das coisas "industriais e fabricadas", a técnica altera principalmente os indivíduos e o seu imaginário. E, mais ainda, indivíduos em formação. Diga-se: sociedade que virá a ser.

A sociedade é a figura e o "lugar" difuso e fluido que serve de estímulo e alibi para todos os acertos e erros das utopias perseguidas pelo gênero humano em todos os tempos. De um fato, porém, se tem certeza: hoje em dia, se imprime de forma subliminar a crença de que há muita gente "diferente" nesse "lugar". A apologia da violência e as alegorias do fantástico, difundidas mítica e massivamente na televisão e nos *video-games*, são características subliminares da repulsa aos "diferentes", sejam eles bandidos ou anjos.

Adicionando outros itens aos "substantivos" de que tratamos, verifica-se que de maneira geral, mas superficialmente, alguns segmentos da sociedade contemporânea insistem em afirmar que o estado e o cenário da vida encontram-se em permanente metamorfose; para os futuros adultos, é nesse mundo em mutação que destacam-se a família, o consumo e a identidade representada na cidadania.

Nas definições tradicionais, padronizadas, restritas e simples com que se abordam as questões básicas da infância e da adolescência nas grandes cidades, família é uma categoria do social que envolve nuclearmente pai, mãe e futuros adultos; consumo é uma criação do mercado capitalista que, em termos de massa, pode representar a introdução de novas permissividades do tipo sexo, drogas e *rock and roll*; identidade é a maneira pela qual um grupo ou indivíduo se **afirma**, se diferencia ou se assemelha a outro ou a outros. Nesse movimento consumista e consumidor, o *eu* reconhece a própria identidade que é a sua idealização construída pelos outros.

A sociedade contemporânea possui um nível de consciência de sua realidade social que se configura de forma inédita, se a compararmos na perspectiva anterior de toda a história da humanidade. Resguardadas as devidas proporções, neste "lugar" de conhecimento inédito a sociedade possui também as técnicas para eliminar as carências ma-

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

teriais básicas, mantendo as identidades culturais. Além disso, hoje, as características universais e específicas dos diversos grupos humanos são exaustivamente estudadas. Suas interpretações, apesar de buscarem a originalidade, demonstram que as pesquisas acerca dos componentes de humanidade semelhantes em toda a humanidade radicam-se em princípios universalizantes, devidamente predeterminados.

Entretanto, isso não impediu a ditadura das diferenças na sociedade contemporânea. Esta, por sua vez predominantemente consumista, provoca exclusões e descartes quando acirra, de forma negativa, o aspecto econômico-financeiro das diferenças entre raças, credos e classes sociais.

Apesar de o progresso técnico ser um componente social constante em todo o desenvolvimento do homem, a problematização de seus efeitos nefastos é cada vez mais forte; portanto, a atitude de "pôr em questão" o progresso da técnica é uma das características da contemporaneidade. Relativamente a este aspecto, hoje, o mais polêmico tema do progresso da técnica é a massificação dos instrumentos de difusão de informações.

Segundo alguns especialistas, a regulação da eclosão da revolução informacional tornaria o conhecimento e a sua produção acessíveis a todos de maneira produtiva e coletiva. Mas, nas grandes cidades do Brasil, quando se enfrenta o tema face aos modos de constituição da infância e da adolescência, verifica-se que a formação de futuros adultos por meio do instrumental eletrônico, com perdão do infame e involuntário jogo de palavras, tornou-se um problema e uma solução.

Assim, atualmente, o acesso aos meios eletrônicos foi travestido no termo "computadorização". O simples enunciado desse problema demonstra que toda a infraestrutura necessária encontra-se "por fazer". Então, para resolver a capacidade (ou incapacidade) aquisitiva da população e das instituições, incluindo desde a rede física até o espaço mental, a solução foi transformar a televisão em "janela do mundo".

Para as crianças, do ponto de vista do uso do espaço virtual, o ambiente da vida existe em sua potencialidade de uso total. Quando pensamos em cultura dirigida para a formação/educação por meio da produ-

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

ção e circulação da informação em veículos de comunicação de massa, não apenas o quintal e o *playground*, mas toda a cidade e quase todos os seus lugares do universo conhecido são passíveis de serem utilizados pelos futuros adultos.

O "espaço da cidade" ampliou-se. Hoje, apesar dos filtros e dos bloqueios que os adultos impõem, o universo físico infantil cresce a cada instante. Entretanto, para os arquitetos, é muito recente o entendimento da necessidade de olhar o *playground* do ponto de vista do olhar das crianças. E, como o espaço de jogos infantis não é um espaço isento de surpresas e perigos, é ainda mais recente a constatação de que, para determinados grupos infantis, a cidade inteira (transfigurada em espaço telefônico, televisivo e radiofônico, sem falar no *on line*) ocupou o lugar do quintal e transformou-se em imenso *playground*.

Quando as estatísticas demonstram que 63% da população economicamente ativa do Estado do Rio de Janeiro ganham até cinco salários mínimos, 85% ouvem o rádio e 87% vêem televisão todos os dias, têm-se uma das medidas ou um panorama da disponibilização/ indisponibilização da informação. Apesar da inexistência de detalhes sobre os aspectos "sociais" do uso dos espaços virtuais que direta ou indiretamente compõem os instrumentos de conscientização crítica ou de alienação da infância e adolescência, além do espaço convencional da escola, ou da rua propriamente dita, as soluções arquitetônicas abertas são muito recentes e buscam atender ao lazer e cultura, comércio e habitação com propostas do tipo ruas de lazer, parques, ciclovias, *shopping centers*, condomínios residenciais.

Esses equipamentos destinam-se às classes de alta, média ou baixa renda, e agregam-se aos investimentos educacionais e culturais de natureza institucional. Dessa forma, creches, hospitais, casas de passagem ou residências temporárias para os chamados "meninos de rua" somam-se aos vários programas do setor público responsável pela cultura voltados, há algum tempo, às mais diversas classes sociais e ocupando espaços fechados e abertos, do tipo museus, galerias, teatros, parques, jardins, auditórios etc.

A atividade cultural institucionalizada no Rio de Janeiro é básica e reforça a vocação "natural" da cidade, além de ampliar o acesso ao

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

mercado de trabalho de jovens artistas e produtores. Resta avaliar quais as áreas mais atendidas e onde os investimentos são aplicados com o objetivo de redirecioná-los para equalizar e democratizar oportunidades sócio-educacionais. As políticas que pretendem investir na condição "cultural" precisam ultrapassar a "eventualidade" e abranger as áreas malditamente ditas "carentes" sem clientelismos eleitoreiros.

Na área do patrimônio cultural, os programas dirigidos aos professores da rede escolar buscam preparar esses profissionais para a formação de público e da mentalidade preservacionista. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional utiliza "tradicionalmente" a malha de museus federais com atividades para um público muito jovem, cuja presença é garantida pelas visitas guiadas para colegiais e meninos de rua. As atividades de restauro de edificações e peças artísticas geraram as cartilhas e "Cartas aos núcleos tombados", *ateliers* de arte e Oficinas-escolas que se revelaram os melhores investimentos federais a curto e médio prazo.

Apesar de todas as dificuldades, no Brasil, o poder público e a sociedade civil empenham-se em minorar as carências desse grupo social cada vez mais exposto, desprotegido e vulnerável. As teorias e experiências, calcadas nos valores e modos de agir dos anos 60, basearam-se em hábitos aparentemente mais democráticos. Nessa mescla de desejos e imposições, o grande conflito é responder a perguntas muito simples do tipo: "por que a gente não pode andar nas ruas?", "por que todas as crianças não estão nas escolas?", "por que a gente mantém a paternidade irresponsável?".

O convívio social nas ruas e o contato de classes sociais diversas era sistemático e diário até bem pouco tempo e, dessa forma, os valores e os comportamentos das populações se mostravam aparentemente estáveis. Nas cidades maiores, as bruscas alterações e revisões desses modos de conviver desvelaram a hipocrisia e instalaram uma espécie de guerra. O campo do convívio social tornou-se uma "selva de pedra".

Neste cenário, as calçadas e caminhos projetados pelos arquitetos para o "vagabundear livremente" revelaram-se inúteis. Embora as crianças sem família e donas das ruas sejam as mais prejudicadas nessa

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

seqüência de misérias sociais, os futuros adultos das classes médias urbanas passaram a crer que perderam a segurança e a liberdade das ruas e que esses espaços são territórios para os sem teto, sem terra e outros rótulos pejorativos. Estabeleceu-se uma confusão de princípios e o sistema de valores desmilingüiu-se.

Entretanto, as linhas de conduta da geração dirigente, constituída também por cidadãos do mundo da contra-cultura, perseguem o desenho da solidariedade e organizam modos de viver que possibilitem a ampliação da família do mundo. O movimento das organizações não-governamentais retira do meio eletrônico a frieza, e os jovens adultos exercitam o convívio e “esquentam” a informação organizada. Nas redes comunitárias ou na Internet, desprovida de filtros ou controles, essa malha gerou novos comportamentos e novas formas de ver, fazer e sentir e não cristalizou teorias, ainda.

Entretanto, na maioria das vezes, a infância e a adolescência recebem o mundo dos adultos, cada vez mais, por meio das “babás-eletrônicas”. Para os pequenos, oferecem a deusa louca de voz esganiçada; para os maiores, os enlatados simulam a intimidade das drogas e do jogo, do tele-sexo e dos filmes pornô. Então, pergunta-se: “os olhos por fazer” acessam apenas o catálogo do consumo ou a viagem segura como o sexo na era da AIDS?

No entanto, “os olhos que se abrem” sobre os caminhos da infância e da adolescência vêm-se adquirindo contornos globais. Então, pergunta-se novamente: a vida invisível da cidade que antes ocorria em terrenos baldios, fundos de quintais e trilhas, becos e velhos depósitos abandonados foi substituída pelo programa da *barbie* e lojinhas de jogos eletrônicos?

Fora da realidade virtual percebe-se que a cidade mudou demais. E a reprise está programada. O grande conflito é continuar a não ter respostas para as perguntas mais simples: por que a gente não pode ter segurança nas ruas? por que todas as crianças não podem ter escolas? por que a gente mantém a paternidade irresponsável?

Ora, as crianças são crianças em qualquer lugar do mundo. As crianças querem brincar, querem não ter medo e querem estar nas ruas.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

Porque é nas ruas que elas estão livres, é na rua que elas estão longe do olhar dos adultos, é na rua onde elas se encontram, trocam suas experiências, aprendem a viver. Porque ninguém vive dentro de casa debruçado sobre a janela da televisão, enxergando o mundo apenas pela janela que é a televisão. Da mesma forma, não é na janela de um carro último tipo e nas vitrines dos *shoppings* que as crianças vão estar absolutamente à vontade para expandir suas ilusões.

Os arquitetos pensaram que resolveriam os problemas das crianças em qualquer aldeia, em qualquer vila ou cidade de qualquer continente. Algumas soluções - a ciclovia é uma delas - pretenderam substituir os caminhos, as sendas, as trilhas por trás das lojas, perto das pequenas tendas e perto dos terrenos baldios. Em qual lugar do mundo ou em qual bairro do Rio de Janeiro se poderia, hoje, com segurança, projetar uma ciclovia que passasse por terrenos baldios? Onde recuperar para a população crescente das cidades, a vila e o convívio de pés descalços na rua sem saída? Hoje, há que se possibilitar o acesso ao salão de festas, à piscina e outras facilidades do condomínio fechado.

As dificuldades com que a classe média lida para manter o padrão de vida e as dificuldades com que os excluídos lidam para manter a vida, romperam os sonhos dos arquitetos, deixando-os perplexos. Há consciência de que as estruturas urbanas e os modelos foram ultrapassados, são conflitantes com as idéias de integração, além de serem muito dispendiosos a curto, médio e longo prazos. Os arquitetos, hoje, têm consciência de que não há mãe que consiga chamar seu filho para lancha ou que até mesmo consiga vê-lo brincar da altura do 25º pavimento, em uma torre na Barra da Tijuca.

No Rio de Janeiro e no mundo árabe as estratégias e os veículos mudaram mas o desejo é o de sempre. Penso que as crianças de hoje não são diferentes das crianças de milênios atrás (ou de espaços contemporâneos diversos) e creio que a personagem do filme representa uma situação nova e antiga ao mesmo tempo. Neste jogo com os contrários reside a sua força. A pequena apresenta uma estratégia extrema e inteligente para convencer os adultos; afinal de contas, ela era a primeira aluna da turma.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

No filme "O Balão Branco", a solidariedade e o estado de guerra revelam os mais diretos sinais e "mensagens" do filme. A pequena personagem é a metáfora de uma nação face ao conflito e à ausência de um projeto, um "lugar" para a sua juventude. Embora a hostilidade emoldure sempre a narrativa, tudo e todos concorrem para um *happy end*. A pequena personagem deseja um peixe bonito e grande para cumprir de forma adequada um preceito da tradição, garantindo as felicidades para o novo ano. Para conseguir o que pretende é "criativa" e aplica estratégias que tradicionalmente têm muito sucesso.

No filme, há um espelho da sociedade do consumo, e a troca, sob a forma de ajuda e de comércio, é apresentada na condição de atividade milenar. Com esse comentário, destaco algumas atitudes e visões tradicionais de certos grupos sociais, compostos por comerciantes e criadores de imagens que foram objeto de livres interpretações, porém, apresento-as aqui sob um prisma que ilumina os desejos e não apenas a prática perversa da exploração da ingenuidade, do trabalho e emoção humanas.

O veemente apelo ao cumprimento da tradição é a tática utilizada pela personagem para "ganhar" o dinheiro necessário para comprar o peixe mais bonito, para "ganhar" o apoio do irmão e para conseguir a ajuda de todos (jovens e adultos) a fim de recuperar o seu dinheiro. Além disso, é também tradicional cativar para obter ajuda e solidariedade, embora a incoerência e a utopia da cidade-solidária comprimam-se na frase excludente que a menina diz para o soldado: "moramos em uma vila onde todos se conhecem e aqui não há estranhos voltando para casa".

O filme apresenta a pequena percorrendo livremente a cidade. No mercado, nas ruelas, no pátio da casa e nas duas ruas de comércio as diferenças, mais que as semelhanças dos tempos e dos grupos humanos, se expressam. Estranheza e subjetividade estão presentes quando as cenas mesclam os vestígios de costumes tradicionais: os saltimbancos da cidade, os cantadores com trajes típicos e os encantadores de serpentes, os sinais de guerra e as dificuldades do ambiente urbano desigual se apresentam. O olhar da mãe apreensiva com a possibilidade de perder a filha, a presença de soldados que aparecem ora de forma sutil ora explícita, as ordens para não falar com estranhos, o olho

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

roxo do irmão, a repreensão pela demora em voltar para casa, a rudeza, a frustração e a solidão do jovem vendedor de balões, cercam o tempo real da película.

A tecnologia parece absorvida no ambiente e objetos da tradição; porém, os veículos de transporte, a moto, a bicicleta, o aspirador para limpar os tapetes, a caixa de sabão em pó, o *boiler* ou a caldeira para o banho turco doméstico, o *shampoo* para deixar os negros cabelos do pai mais sedosos, o tênis e o *chicletes* são os claros indícios do novo tempo. O rádio anuncia constantemente a hora de chegada do novo ano e, assim, o tempo transpassa a ação.

Conviver ilusoriamente com a perda e a morte - guerra própria e anunciada - é um traço da tecnologia. O rádio e o traje da pequena personagem são insistentes e revelam onde resta criatividade: na ilusão da beleza e permanência de outros tempos. Novos ou velhos, mas outros. Na cidade real, o sonho dos arquitetos modernistas, racionalistas e funcionalistas espatifou-se: crianças atropeladas nas ruas, fome saciada com o *crack* e outras drogas misturadas à cola de sapateiro... Portanto, hoje, repete-se à exaustão: jovens, estejam atentos, o filho do vizinho provavelmente pescará seu peixe para vendê-lo ao velho mercador. E, cuidado: não desprezem o sentimento do jovem vendedor de balões, seu desejo de comunicação poderá ser-lhe útil.

Assim, o tempo dos adultos *ante e ultrapassados* é transmitido sem cheiro de sangue e suor. Na casa, o pátio comum e as janelas abertas são, ao mesmo tempo, o território seguro e os olhos da família. Ali, o pequeno tanque com os peixes, os mosaicos e as cerâmicas decoradas com desenhos remetem à simplicidade passada que ainda é permanente. Ali, a submissão da mãe sempre a postos para os filhos e para o marido Ali, o tempo e a escala que o cinema transforma em ilusão.

Porém, a forma dessa ilusão depende de onde se olha o objeto, revela o vendedor de peixes. Depende de onde vem o peixe que tanto se admira e deseja: ele pode estar no pequeno tanque do pátio de nossa própria casa. Exposta no filme, a estetização da moderna utopia e a beleza do cotidiano insistem no sonho: noiva e bailarina de barbatanas esvoaçantes, o peixe é o bem-estar da tradição apaziguada porque ilusoriamente atendida, apenas, sob a ternura e pureza da infância.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

Comentários: A Criança e a Cidade

Maria Cecília Morais

Diante do tema proposto neste debate, deparamo-nos com algumas perguntas: afinal, que tipo de relação é esta que se estabelece entre o homem / a mulher e a cidade? De que natureza é esta relação? Quais os seus entraves e quais as suas possibilidades? Responder a tais questões é tarefa complexa porém instigante, principalmente para aqueles que experimentam os gostos e desgostos de habitar a grande cidade.

Não há uma resposta única, mas diversas formas de abordar tais questões, o que, vale dizer, não é privilégio deste tema. É algo que tem se revelado cada vez mais uma característica de qualquer discussão acerca do humano. Entretanto, se não existe a resposta, de modo algum nos faltam critérios para discernir entre os diversos pontos de vista, não com o intuito de encerrá-los em espaços estanques, mas sim de possibilitar o estabelecimento de interlocuções que esperamos cada vez mais amplas.

Assim, estiveram presentes na mesma mesa de debate a arquiteta Cêça Guimaraens, o sociólogo Luiz César de Queiroz Ribeiro e a educadora Wanda Engel, além de Solange Jobim e Souza, psicóloga e educadora, no papel de mediadora. Um olhar sobre as realidades discrepantes que compõem a *cidade partida* nos foi trazido por Wanda Engel, enquanto Luiz César de Queiroz Ribeiro focalizou os elementos históricos determinantes na construção do espaço urbano. Já Cêça Guimaraens nos apresenta uma discussão acerca da atuação dos arquitetos e da construção da identidade na cidade contemporânea. O que pudemos ver e ouvir foram preocupações um tanto semelhantes através de enfoques distintos, que aqui comentamos.

É certamente no espaço urbano que podemos observar uma espécie de *convivência* extremamente peculiar, ou seja, a convivência entre diferentes, entre estranhos, entre anônimos, que não ocorre em espaços privados de forma tão ampla. Na rua, não escolhemos com quem esbarrar, e, ao mesmo tempo, impomos nossa presença sem pedir permissão. Trata-se de um espaço público. Isto, entretanto, não significa que sua utilização se dê de qualquer forma. Não transitamos, nem

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

tampouco dirigimos nossos olhares para este ou aquele ponto, indiscriminadamente. Em nosso modo de circular, de fazer uso da cidade, expomos nossas características não só como cidadãos, mas como sujeitos, dando, também, testemunho do espaço-tempo a que estamos referidos.

Se, na cidade, estamos expostos à desigualdade, é importante observar de que forma a percebemos. Numa sociedade de consumo, muito do que nos marca e distingue nesta *convivência* urbana provém de nosso estatuto de consumidores, mesmo se não nos damos conta disso. Não é preciso, por exemplo, conversar com um menino para, então, o classificarmos como "menino de rua". Do mesmo modo, identificamos facilmente uma "madame", um executivo, um "adolescente zona-sul", uma mulher do subúrbio. No mundo contemporâneo, os signos do consumo nos bastam para situarmos uma pessoa em determinado grupo, tribo, classe social ou qualquer outra categoria que utilizamos para "etiquetar" pessoas. Se nos propuséssemos como exercício olhar alguém e fazer uma lista dos lugares que provavelmente frequenta, em que lojas compra, o quê compra, etc, teríamos grandes chances de acertar. Em suma, as pessoas são, a todo momento, classificadas através daquilo que consomem.

Indo um pouco adiante, vemos que esta transformação dos objetos em signos na sociedade de consumo aponta para a questão do pertencimento e do reconhecimento, que está na base da construção da identidade. Nesta construção, está também implicada a função do *outro* como aquele que pode atestar a existência do *eu*. É através do *outro* que o *eu* pode, digamos assim, ganhar corpo. Do mesmo modo, como consumidores, nos fazemos, ou procuramos nos fazer, pertencentes a este ou àquele grupo, obtendo o seu reconhecimento³. Neste ponto, retomemos a fala de Wanda Engel, quando ela afirma que o menino de rua "fará de tudo para não carregar o símbolo individual da pobreza". Se estranhemos os meios utilizados por este menino para distanciar-se de um mundo e ingressar em outro, do qual está, todo o tempo, excluído, talvez possamos falar com maior intimidade daquilo que o impele nessa direção. Para aqueles que vivem numa sociedade

³ A respeito desta questão dos signos na sociedade de consumo v. Baudrillard, "A Sociedade de Consumo"

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

como a nossa, o apelo ao consumo é intenso, a tal ponto que, constantemente, observamos o supérfluo transformar-se em indispensável. Nesta transformação, vemos, como determinante, a função dos objetos, enquanto signos do consumo, na construção de identidades. As palavras de Cêça Guimaraens são esclarecedoras. Diz ela: "(...) identidade é a maneira pela qual um grupo ou indivíduo se **afirma**, se diferencia ou se assemelha a outro ou a outros. Nesse movimento consumista e consumidor, o *eu* reconhece a própria identidade que é a sua idealização construída pelos outros". De fato, mesmo que nunca tenhamos nos dedicado a pensar sobre estas questões, sabemos por que um boné de marca é mais desejado do que um de camelô. Não se trata de qualidade ou necessidade. Na sociedade de consumo, há muito estes critérios foram suplantados em importância por outros, tais como o critério de reconhecimento a que nos referíamos.

A cidade é, como dizíamos, o espaço de convivência entre os diferentes. Mas, diferentes em quê? Nos signos que portam, certamente. Porém muito semelhantes naquilo que gostariam de ostentar. Ao se cruzarem na rua, a criança pobre que assalta e o menino rico que é assaltado estão absolutamente separados pela forma de acesso que cada um tem aos bens de consumo e, ao mesmo tempo, bastante próximos em seu desejo de obtê-los. Neste sentido, podemos dizer que, na cidade, é possível experimentar, ao vivo e em cores, os efeitos da massificação em que estamos imersos.

O espaço urbano também expressa, cada vez mais, a tendência à guetificação que vemos ganhar força na contemporaneidade. Disto nos dão prova tanto as pessoas que por ele circulam quanto as características que marcam e, mais ainda, demarcam as diferentes áreas que compõem a cidade, mostrando, mais ou menos explicitamente, quem pertence ou não àquele lugar. É o que nos lembra Luiz César de Queiroz Ribeiro, ao afirmar que a cidade contemporânea se afasta cada vez mais do projeto da cidade iluminista/modernista através da guetificação e do cerceamento dos espaços, característica que se choca com a idéia da cidade como lugar da experiência "da alteridade, da diversidade".

Vemos aí a cidade exercendo funções aparentemente opostas. Por um lado, ela expõe os mecanismos contemporâneos de separação e

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

segmentação social, em termos não só econômicos, mas também culturais. Por outro, entretanto, permanece como o espaço onde os vários segmentos se esbarram, com maior ou menor frequência, mas, ainda, inevitavelmente.

Como podemos ver no filme "O Balão Branco", utilizado como referência neste debate, a cidade promove a prática da circulação por diferentes espaços e, ao mesmo tempo, coloca a impossibilidade do acesso a outros. Isto é fundamental na aventura da menina, personagem central do filme, pois é justamente ao se deparar com permissões, proibições e, especialmente, com a possibilidade de transgredi-las, que ela, de alguma forma, **apropria-se** do espaço urbano para ver realizado o seu desejo de possuir o peixe. Neste sentido, a sua relação com a cidade pode ser entendida não como algo acessório, mas como fator estruturante, que irá marcá-la em sua dimensão subjetiva.

Ao falarmos da relação criança/cidade como fator subjetivante, é enriquecedor recorrermos às noções de "vivência" e "experiência" tal como introduzidas por Walter Benjamin⁴. Falando sobre a multidão dos centros urbanos, Benjamin observa a velocidade dos acontecimentos a que ali estamos expostos e que acabam por ser absorvidos como "choques", pela própria impossibilidade que temos de significá-los, tal é o seu ritmo, veloz e ininterrupto. O que, em geral, ocorre conosco na grande cidade estaria mais próximo a um aglomerado de vivências, ou seja, uma série de "choques", que assimilamos sem chegar a dar-lhes sentido e transformá-los em experiências. A questão seria, portanto, como fazer da cidade um espaço onde haja mais lugar para experiências do que vivências, onde o homem possa estar mais como sujeito, operando e sofrendo transformações que possam ser por ele significadas.

Para a criança, esta possibilidade é certamente fundamental pois, como nos lembra Cêça Guimaraens, "as crianças querem brincar, querem não ter medo e querem estar nas ruas. Porque é nas ruas que elas estão livres dos olhares dos adultos, e é na rua onde elas se encontram, trocam suas experiências, aprendem a viver".

⁴ V. Walter Benjamin, "Sobre Alguns Temas em Baudelaire", Obras Escolhidas III, Brasiliense, 1991.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

É interessante, a partir dessas questões, pensar o que essa cidade em que hoje vivemos diz de nós como homens e mulheres. Neste ponto, nos auxiliam alguns autores que trazem uma nova forma de pensar o espaço⁵. Talvez tenhamos nos acostumado a pensá-lo como algo dado, uma realidade que estaria para além de nós, e à qual devemos nos adaptar. No entanto, a cidade é uma construção humana que certamente fala daqueles que a habitam. Refletir sobre esta relação de mão dupla entre a cidade e seus habitantes, atentando para os efeitos estruturais que aí se produzem para um e outro, é desnaturalizar o espaço, e, de certa forma, apropriar-se dele. Talvez assim tenhamos maiores possibilidades de transformá-lo.

⁵V. Edward W. Soja, "Geografias Pós-Modernas - A reafirmação do espaço na teoria social crítica", Zahar, 1993.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

CAPÍTULO 2

**A CRIANÇA
E O CONSUMO**

Coordenadora:

Cláudia Amorim Garcia

Palestrantes:

Ana Celi Huguet

Sérgio Caparelli

Helvécio Ratton

Comentários:

Luciana Lobo Miranda

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

O filme de Helvécio Ratton - "O MENINO MALUQUINHO"

por *Cláudia Amorim Garica*

"Todo lado tem seu lado
Eu sou meu próprio lado
E posso viver ao lado
Do seu lado que era meu."
(Menino Maluquinho)

"Tristeza a gente tem que mastigar.
Que nem chicletes."
(mãe do Menino Maluquinho)

"O Menino Maluquinho" é um filme híbrido que retrata um momento entre gerações, um marco divisório cuja ação, apesar de se situar nos anos 60, apresenta também indícios que apontam para transformações cruciais que a sociedade brasileira iria sofrer nos anos seguintes. Assim, o filme é, a meu ver, a encenação de uma passagem, um ponto de encruzilhada em que o imaginário da década de 60 contracenava com sinais que anunciam um novo estado de coisas, principalmente no que se relaciona a mudanças nas esferas pública e privada. Desse modo, a separação do casal, a inserção da mulher no mundo do trabalho e a crescente burocratização das atividades liberais podem ser entendidos como indicadores de um processo já então em andamento nas classes médias urbanas brasileiras, e que muito se intensificaria nas décadas seguintes.

É curioso, portanto, que o consumo e a TV que se tornariam componentes essenciais do nosso cotidiano não entrem em cena. Curioso e instigante. Na verdade, "O Menino Maluquinho" suscita uma reflexão sobre o consumo justamente pela sua ausência, pelo negativo que nos remete a uma outra ordem, diferente da ordem do consumo, em que se dá a narrativa. É desta diferença que resulta a possibilidade crítica e a consideração de modos alternativos de constituição da subjetividade, onde o consumo não é o elemento central.

O menino maluquinho, filho único de um casal classe média, passa seus dias entre as atividades escolares, as brincadeiras e travessuras

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

com amigos da vizinhança, os mimos da empregada. O maluquinho - como é por todos chamado - é líder do grupo, idealizador das traquinagens, contador de piadas, poeta-conquistador das meninas. Neste mundo feliz e despreocupado, a separação dos pais representa um primeiro confronto com a perda e a ruptura com um estado de coisas aparentemente paradisiaco. A trama retoma seu ritmo "feliz" com a entrada em cena do avô materno, figura central na narrativa daí em diante. Aventureiro, inventor de truques, o 'Vô Passarinho, aviador-fazendeiro de terras e fazedor de sonhos, é o ídolo de Maluquinho e lhe possibilita a experiência da vida no campo, onde um universo de travessuras campestres, aventuras aéreas e novos amigos se descortina. A morte repentina do 'Vô Passarinho, na véspera do tão esperado jogo de futebol, na fazenda, é um novo golpe, uma nova perda, um novo limite com o qual o Maluquinho é mais uma vez confrontado. A cena final mostra, no entanto, que a vida continua, o jogo se realiza como planejado, e o Maluquinho, ao marcar um gol, parece mostrar que está pronto para a próxima jogada, para as perdas e ganhos que a trajetória do desejo reserva para todo o sujeito.

Este é, sem dúvida, um filme sobre um menino maluquinho feliz, e os caminhos da vida com seus percalços e artimanhas. Prefiro, no entanto, pensá-lo como uma narrativa sobre a constituição do sujeito nas vicissitudes do movimento desejante, e suas condições de possibilidade num momento da sociedade brasileira em que a ordem do consumo ainda não havia se consolidado nos moldes em que hoje se apresenta. Neste sentido, penso que este filme se oferece como um fértil campo detonador de questões interessantes e provocadoras. Há, no entanto, dois pontos que me parecem particularmente instigantes para esse tipo de discussão, e vou apenas mencioná-los brevemente.

O Menino Maluquinho é um filme sobre a constituição do sujeito a partir da sua inserção inevitável no campo das suas relações com os outros, seus semelhantes, seus pares com os quais ele compartilha seu cotidiano, a invenção de suas traquinagens e de seus sonhos. O elemento lúdico tão marcante no filme aponta para um protagonista ativamente engajado na construção de suas fantasias, na possibilidade de seguir os meandros do seu desejo. A tensão *eu-outro* não é evitada, mas, pelo contrário, marca a trajetória do protagonista cuja singularidade, portanto, se constitui justamente a partir desta tensão inevitável.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

Neste sentido, parece que O Menino Maluquinho apresenta um cenário que se contrapõe àquele próprio da sociedade de consumo, em que o sujeito circula primordialmente num mundo de objetos de consumo cuja absorção passiva acaba por constituí-lo e consumi-lo. As imagens televisivas e a realidade virtual que a informática fornece parecem substituir o universo dos pares, outros humanos, que povoam o imaginário do Maluquinho e compartilham o seu cotidiano.

Por outro lado, a continuidade passado-presente-futuro tão bem representada pela figura do 'Vô Passarinho, se contrapõe à ênfase na dimensão do presente ilimitado, ilusão necessária ao consumo bem sucedido. 'Vô Passarinho é o passado misterioso e mágico, cheio de histórias para contar e sabedor de coisas que já foram esquecidas. Mas ele também possibilita o usufruir de um presente repleto de emoções e aventuras, ao mesmo tempo que se oferece enquanto modelo identificatório e ideal a ser construído. Na verdade, 'Vô Passarinho é a origem, o que garante a filiação e a inscrição na ordem simbólica. É a partir deste lugar que a lei se constitui para o menino, que pode, então, construir seu ideal e se inserir, assim, na dimensão do futuro.

Por fim, a representação de uma felicidade possível que o filme apresenta aponta para as vicissitudes do desejo e o confronto com a castração, percalço inevitável na trajetória de qualquer sujeito. Em vez da promessa de felicidade ilimitada e irrestrita que o consumo oferece - e da qual necessita -, o que a narrativa constrói é a possibilidade de um bem estar minorado, onde a perda e a falta instigam o desejo e constituem o sujeito.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

A CRIANÇA COMO OBJETO-SUJEITO DE CONSUMO

Ana Celi Huguet

Sinto-me feliz ao ser convidada, na condição de psicanalista de crianças e diretora da Sociedade Brasileira de Estudos e Pesquisa da Infância, para juntar-me a outros profissionais que pensam e lidam com a criança e/ou com a construção da subjetividade, nesse ciclo de debates que usa como *approach* o cinema.

Ao iniciar minha intervenção, seria interessante considerar que, nas últimas décadas, se vem observando o alcance hegemônico da Economia de Mercado sobre as pessoas, causa da dissolução das individualidades num universo de consumidores onde as crianças aparecem como usuários. Com efeito, a criança consome tanto ou mais que um adulto, mas é também consumida, como apontam os fenômenos crescentes de marginalidade, mau trato infantil, tráfico de bebês, abuso sexual de crianças, trabalho escravo infantil, prostituição infantil etc. Nesse contexto, a mídia cumpre uma função decisiva nos processos de subjetivação responsáveis pela formação da criança. Ao mesmo tempo que produz informação, impede a apropriação subjetiva dos fatos histórico-sociais por parte da criança, o que se reflete na pobreza da leitura e da escrita. Ao mesmo tempo que consagra a primazia da imagem que iguala narcisicamente os corpos e ambições, bloqueia qualquer linha de fuga criativa da escravidão instituída.

Esta escravidão se pode observar no desenho de um paciente meu, menino de 10 anos. Nele não há pessoas, mas apenas um computador *Pentium*. O paciente diz que esse é seu sonho, possuir um *Pentium* que, meses mais tarde, sua mãe, também consumida pelo consumo (só pensa em ganhar mais e mais dinheiro para possuir "coisas"), realiza, e me diz:

"Compramos o *Pentium*. Agora ele tem uma companhia. Sei que é uma máquina, mas não deixa de ser uma companhia. Ele tem momentos de alegria com o seu micro mais do que comigo, que tenho tanta dificuldade de descobrir o meu instinto materno."

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

A subjetividade contemporânea está atravessada pela sociedade de consumo em todos os níveis sócio-econômico-culturais. Assim, um menino de 16 anos que atendi no Posto Municipal de Saúde em São Cristóvão me diz:

"Acho que vou ser um *avião*. Assim, posso comprar quantos tênis *Reebok* eu quiser e camisas da *Redley* e da *Company*. E dar muitas coisas para minha avó, que é empregada há tantos anos e não tem nada". Eis aí mais um corpo que se oferece ao sacrifício, a ser consumido por um sonho de posse e de consumo. Usado pelo tráfico, quantos anos viverá? Seu corpo a serviço de que estará?

A estes exemplos clínicos se contrapõe o filme produzido por Helvécio Ratton, baseado na história homônima de Ziraldo, "O Menino Maluquinho", que, na verdade, não era um menino maluquinho, mas um menino feliz. É um filme "anti-consumo", que busca resgatar valores esquecidos por nossa sociedade, como o prazer de brincar sem precisar de máquinas. Um menino que se divertia com brincadeiras antigas, mas sempre atuais, "pré-micro": andar de carrinho de rolimã, jogar bola de gude, soltar pipa, jogar futebol, pregar peças nos outros. E que se divertia a valer com tudo isso. Seu maior desejo não era o sonho de consumo: queria era brincar no sítio do avô, jogar bola, roubar mangas, andar de balão com esse avô que não esquecera a infância. Na verdade, para quem conserva dentro de si o prazer de brincar e que mantém preservado seu lado lúdico, perseguir um sonho é realizar um desejo.

Como se dá o impacto da massificação da cultura e do consumo sobre a experiência da criança? Essa é uma das perguntas que esse evento busca responder. Como atinge, esse consumo de massa, as possibilidades do próprio, do singular, do criativo, isto é, como fica a construção da subjetividade de nossas crianças, tendo em vista esse contexto de homogeneização e globalização? Os exemplos que citei oferecem uma aproximação de resposta. De um lado, o menino cujo sonho é ter um *Pentium* (ser alguém na vida é ter o micro mais sofisticado...), para quem **ser é ter**. Por outro lado, o menino maluquinho, que estava sempre alegre inventando brincadeiras, para quem o importante é **ser**.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

Será que na construção de nossa subjetividade é tão importante ter "coisas"? Como fica a questão da identidade? E a criança consumida pelo consumo? Estas questões se estendem às famílias, famílias inteiras que se constituem na ordem do consumo, onde as demandas são forjadas pela mídia, como no caso do menino pobre que queria as bolas mais caras, as roupas de marca, o melhor relógio, etc...

Noam Chomsky aborda este tema numa entrevista ao Jornal do Brasil, onde, ao comentar o impacto da mídia, afirma que os setores mais instruídos da sociedade são **doutrinados**, enquanto os menos favorecidos são **marginalizados**. Assim, o objetivo dessa mídia é marginalizar, transformando o povo em consumidores passivos. Mas Chomsky mostra uma saída, ao afirmar que a mídia deveria ser o que todos anunciam no discurso da formatura: o alicerce da sociedade democrática, que desafia a autoridade e oferece ao povo a oportunidade igual de aprender e participar. Continuando, alerta para o mesmo perigo com relação à Internet, que traz em si todas as possibilidades, dependendo de como vai ser usada. Pode servir à propaganda, criando necessidades artificiais. Pode controlar as pessoas fazendo com que acreditem que precisam de tal coisa e que gastem todo o seu tempo perseguindo esse objetivo. Chomsky considera que a Internet não pode ser usada para isso, mostrando que seu uso pode voltar-se simplesmente ao fornecimento de informação!

É necessária essa denúncia. Jean Baudrillard caminha na mesma direção, em seu livro "A Sociedade de Consumo", quando diz:

"O consumo, na qualidade de novo mito tribal, transformou-se na moral do mito contemporâneo. Encaminha-se para a destruição das bases do ser humano. É a alvura profilática de uma sociedade saturada, de uma sociedade sem vertigem e sem história, sem outro mito além de si mesma".

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

A EMERGÊNCIA DA CRIANÇA NO ESPAÇO DO CONSUMO

Sergio Capparelli

Agradeço a oportunidade de estar aqui para conversar com vocês. Depois desse belíssimo filme que acabamos de ver, prefiro dividir minha fala em duas partes. A primeira referenciada pela emoção que envolve a infância. A segunda, voltada à contextualização propriamente dita da criança dentro do espaço urbano e, principalmente, dentro das relações de consumo.

A primeira reação ao assistir a esse filme é um mergulho nas lembranças. Não estou falando de saudosismo, estou falando de lembranças. Porque vou discutir, hoje, sobre a "geração televisão", mas pertencço à geração "gibi-cinema". Geração de revistas em quadrinhos e de cinema. Nessa fala, vou me restringir ao aspecto da liberdade da criança do filme, num contraponto com a segregação da criança urbana, tratando também de sua integração na sociedade enquanto consumidora.

Com referência à relação da criança com o espaço urbano, faço algumas observações, começando por uma das coisas que mais me marcaram nos últimos tempos: a leitura de uma reportagem sobre as crianças cariocas, moradoras num condomínio na Zona Sul do Rio de Janeiro. Acontece que uma companhia de turismo da Barra da Tijuca estava programando visitas ao Centro da cidade. Porque as crianças nascem na Barra, dentro de um espaço segregado, e não têm contato com a cidade por uma série de razões que conhecemos. Este episódio me faz lembrar de outra idéia, de autoria de Françoise Dolto, que reflete sobre a realidade francesa na Idade Média, tendo a França como ponto de partida, quando a segregação era de outro tipo (Dolto, 1986).

O que eu quero dizer com isso? Hoje, a criança vive no espaço do apartamento. Dessa segregação do apartamento, sai para a segregação do transporte escolar, para a segregação da escola cujos portões ela não pode ultrapassar. Volta para a segregação do transporte para casa ou para a festa. Isso, em termos geográficos, constitui outra segregação. Dolto, falando sobre a experiência francesa, aborda um tipo diferente dessa segregação horizontal, geográfica de que falamos. Ela fala na segregação vertical, entre classes sociais, entre ricos e pobres.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

Os ricos e os pobres, dizia ela, viviam dentro da mesma área geográfica. Uma criança tinha a experiência familiar tanto do rico como do pobre. Hoje, essa segregação por bairros, as grades contra o perigo do mundo exterior, impede que as crianças escapem da segregação e viajem através das diversas camadas sociais. Acredito que uma das maiores tragédias ocorridas em Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro ou qualquer cidade é a falência da escola pública, porque esta era um lugar onde essas crianças ainda tinham o contato com os diversos estratos sociais. Com o fim desse espaço a segregação torna-se muito maior.

Mas a criança de que estamos falando não constitui um dado estatístico na planilha de um pesquisador do IBOPE. Percorreu-se um longo caminho, antes que ela se tornasse um número. E esse caminho diz respeito à história do desenvolvimento do capital e à própria lógica de sua expansão. Se no século passado o mundo já se unificava em torno do capital (Hobsbawn, 1989), e se nessas últimas décadas ele se globalizou, isto se deu também procurando incorporar verticalmente todos os segmentos da população na condição de consumidores, do recém-nascido ao moribundo. Em outras palavras, a unificação do mundo sob a égide do capitalismo significou também a incorporação de homens e de mulheres do seu nascimento até a morte, dentro dessa lógica de consumo.

Em "A Breve História do Século XX", Hobsbawn (1995) relata a incorporação da nova cultura juvenil dentro da lógica de mercado. Nesta obra ele está se referindo ao fim da Segunda Guerra Mundial e aos anos 50, quando o capitalismo e o Estado de Bem Estar estavam em seu auge nos Estados Unidos e na Europa. Segundo ele, se os adolescentes estão entrando cedo no mercado de trabalho, têm dinheiro e se tornam consumidores, esse fenômeno não se reduz somente a um gesto mercantil mas indica todo um contexto transformador. E dentro desse contexto, Hobsbawn indica a família como a melhor abordagem dessa revolução cultural que acontece, assim, através da estrutura de relações entre os sexos e gerações.

Nessa época, o Brasil ainda tinha mais da metade de sua população vivendo no campo e mal começava um processo de industrialização. As maiores mudanças ocorrem mais tarde e, de certa forma, a televisão é, ao mesmo tempo, agente e reflexo dessas mudanças, no que diz respei-

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

to ao reforço de um estilo de vida juvenil e, posteriormente a, um estilo de vida infantil, proporcionado pelas famílias que viveram as importantes mudanças culturais acontecidas no país e no exterior. Diferentemente de outros países, onde o jovem trabalhador constituiu-se numa das alavancas para o surgimento e a consolidação de um mercado de bens culturais, no Brasil o modelo de desenvolvimento adotado e os baixos salários pagos aos jovens e às crianças não se traduziram na transformação dos jovens e crianças em consumidores. Aqui, o salário do menor trabalhador sempre integrou a renda familiar. Em vez de se deslocar para a compra de revistas ou discos, serviu apenas para a subsistência.

Por tudo isso, a observação que Miège faz das indústrias culturais dirigidas ao público infantil na França são ainda mais válidas para o Brasil:

"Se se observa o aumento de compra de mercadorias culturais destinadas às crianças, o fenômeno as toca desigualmente: não se pode falar com facilidade em mercados infantis porque nesse domínio, como em outros, o acesso a bens e a práticas culturais é socialmente diferenciado: pode se levantar a hipótese de que assistimos a uma ampliação de consumos culturais em relação às crianças da pequena burguesia, mas essa expansão atinge pouco as crianças das classes populares".

(Miège, 1989, p. 59)

Mesmo com essa ressalva, ainda se tem, no Brasil, um quadro promissor para as indústrias culturais. Numa pesquisa que fizemos no início dos anos 90, observamos, a partir de um estudo da agência CBBA/PROPEG e, cinco anos depois, corroborado por uma reportagem de capa da revista VEJA, que:

"Cerca de 38% da população brasileira, ou seja, 55 milhões de pessoas, são crianças com idade situada entre 1 e 14 anos (IBGE). Cerca de 25% desse total - 14 milhões, portanto - pertencem às classes A, B e C (ALPHA, IBGE). As famílias incluídas nas classes A, B e C têm 8 milhões de filhos entre 2 e 9 anos (IBOPE). E a revista Veja, numa publicação sobre o aparecimento desse novo consumidor, confirmava, no fim do ano passado, que esse segmento da classe média tinha gastos de aproximadamente R\$ 500 (quinhentos reais) por mês, dirigidos

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

à escola, saúde, alimentação, brinquedos e passeios. E concluía que o mercado infantil consumia anualmente R\$ 50 bilhões, ou seja, 10% do PIB Brasileiro" (Meio & Mensagem, 18.1.96.).

É atrás desse segmento que boa parte das indústrias se lançam no Brasil e em outros países. James McNeal (1993), um dos primeiros teóricos a estudar o fenômeno, diz que as crianças, hoje, são clientes, compradores, gastadores e consumidores. Ele discute a descoberta desses consumidores pela indústria no final dos anos 70 e início dos anos 80, quando passam a ser vistas como um segmento autônomo do mercado. Isso pode ser detectado nas orientações do marketing. Não só existe publicidade televisiva dirigida às crianças para que essas peçam a seus pais que comprem. Continua havendo muita, alguns críticos dizem que demasiada. Mas agora se desenvolveu também um marketing *mix* integrado, total, destinado especificamente a informar, persuadir, vender e satisfazer às crianças como clientes.

Para, esse mercado adquiriu autonomia quando as crianças deixaram de ser filhos de clientes para se tornarem clientes e, do ponto de vista do comerciante, passaram a ter desejos, dinheiro para gastar e ser numerosos o suficiente para justificar os esforços de marketing. Ele considera, enfim, que, se nos anos 50 já eram produzidas coisas a serem desejadas (*Barbie, Big Wheels, Sugar Pops e Frosted Flakes*), apenas os anos 80 se vão configurar com segurança, como a década do mercado infantil.

Joel Brée (1995) também situa os anos 80 como a década da consolidação do mercado infantil na França e em outros países europeus. Considera que esse mercado se constitui de produtos infantis tradicionais (brinquedos, livros), de produtos de adultos adaptados e de produtos familiares relacionados com as crianças: laticínios, refrigerantes, conservas, mas também decoração, televisão etc.

Miège (1989) havia reconhecido essas peculiaridades do consumo em um texto, ao discutir as relações das indústrias culturais e o público infantil. Para ele, há aspectos específicos a serem considerados quanto ao tipo de consumo. Em alguns deles, as aquisições são realizadas diretamente pelas crianças, como, por exemplo, as revistas em quadri-

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

nhos. Em outros casos, as compras são feitas pelos adultos, ou seja, as compras são efetuadas no quadro da unidade familiar, mas as crianças são os que delas fazem maior uso.

Se, como se viu, as crianças foram incorporadas ao mercado de consumo a partir de uma expansão verticalizada desse mercado, ocorreu também, em nível de produção, uma expansão horizontal, aumentando a gama de produtos ao alcance desse público. E não só desse público, por certo. A segmentação do mercado pressupôs, também, outros públicos segmentados, como a "terceira idade", com produtos específicos para eles, como o mercado de turismo, águas termais ou outras forma de lazer. Por essa razão, os produtos culturais criaram um movimento paradoxal de se diversificar, especializando-se.

Os próprios meios de comunicação revelaram esse movimento. O mais importante deles aconteceu com a televisão, passando de um modelo massivo para um modelo segmentado, comumente chamado "televisão por assinatura". Aos quase cinco canais da televisão massiva foram somados perto de 50, cada um deles atendendo um público específico. Isso significa que produtos simbólicos tomados no sentido massivo se especializam, atingindo públicos específicos. Há revistas para atender o leitor médico, engenheiro, químico ou jornalista, levando em conta suas profissões; para tratar da divulgação ao grande público de assuntos especializados, como a Psicologia ou Ciência; para diferentes faixas etárias, atendendo às necessidades do jovem, do velho, do homem maduro, do jovem esportivo, do jovem interessado em música; e para atender ao público segundo gêneros, ou seja, produtos direcionados ao homem ou à mulher.

Essas segmentações acontecem em todos os campos das indústrias culturais, seguindo uma lógica de mercado, a par da crescente comercialização dos bens simbólicos. E isso quase meio século depois da expressão cunhada pela Escola de Frankfurt e por suas transformações teóricas, que deslocaram o interesse e a perspectiva elitistas, centrados no consumo da cultura, para uma lógica da produção.

Esses produtos culturais articulam-se cada vez mais, quase nunca aparecendo sozinhos, especialmente aqueles destinados ao público infantil. O desenho animado na televisão influencia a indústria de brin-

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

quedos, a indústria de roupas ou de produtos de higiene da mesma forma que um programa de auditório pode se estruturar em torno da produção de um brinquedo. Essa simbiose é mais clara entre os programas infantis e a indústria de disco, apontando para o caráter híbrido entre a modalidade de edição e a modalidade de fluxo (Flichy, 1991, p. 106). A criação de um *star system* na programação infantil, realçou mitos modernos como Xuxa e, agora, Angélica, criando condições para seu lançamento como intérpretes de músicas infantis, para a edição de músicas em discos e para sua divulgação pela própria televisão e pelo rádio. Isso quer dizer que as transformações na produção televisiva destinada ao público infantil criaram condições para a expansão da indústria de disco dirigidos àquele mesmo segmento, sem falar em setores fora das indústrias culturais, como os de brinquedos e alimentos.

No caso brasileiro, os programas de televisão tornam-se um dos poucos produtos culturais consumidos também pelas classes populares. Raramente um livro custa menos de 10 por cento de um salário mínimo, um disco menos de 20 por cento, uma entrada de cinema 4 por cento ou um espetáculo de teatro menos de 10 por cento. Esses números são representativos, na medida em que metade da população brasileira ganha um ou menos de um salário mínimo.

O crescimento do mercado de bens culturais para crianças nos anos 80 e, no caso do Brasil, especialmente nos anos 90, não significa que essa expansão horizontal e vertical não acontecesse antes. Ela já existia, mas, em primeiro lugar, ainda não era um fenômeno claramente perceptivo nem tinha a densidade de hoje.

A descoberta desse segmento começou com histórias em quadrinhos, fruto da internacionalização da indústria de *comics* norte-americanos, mas, especialmente com os contratos feitos pela Editora Abril com os estúdios de Walt Disney nos anos 60. Através desses contratos, as crianças brasileiras passaram a receber, sistematicamente, as histórias de personagens como *Mickey Mouse*, *Tio Patinhas* e *Pato Donald*. Nesse período, e até o fim dos anos 70, as revistas brasileiras de maior tiragem eram precisamente o "Almanaque do Mickey" e o "Tio Patinhas", ambas com tiragem superior a 400 mil exemplares, seguidas de revistas de fotonovelas e, só então, num isolado quinto lugar, da Revista Veja, de informações, com pouco mais de 300 mil exemplares.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

Os números já apontam, a importância adquirida pelo público infantil enquanto alvo das indústrias culturais.

Concomitantemente ao crescimento do mercado de revistas, assistiu-se ao que se convencionou chamar o *boom* da literatura infantil. Da mesma forma que as revistas em quadrinhos, os livros destinados às crianças existiam desde o século passado, com objetivos claramente pedagógicos. Histórias infantis ou poemas destinavam-se a formar na criança hábitos de higiene ou de patriotismo. Uma exceção foi Monteiro Lobato, que trouxe uma prosa vigorosa, criando personagens, especialmente femininos, com uma visão crítica da realidade e de sua condição. Ele é o autor de histórias que, mais tarde, originariam o primeiro programa infantil da televisão brasileira consolidada nos anos 70, com o título *O Sítio do Pica-pau Amarelo*.

Nos anos 70, a literatura destinada ao público infantil tem um grande crescimento: em qualidade, porque pela primeira vez refletiu a realidade brasileira, não se contentando com traduções norte-americanas; e em quantidade, com numerosos títulos vendendo mais de um milhão de exemplares.

Os produtos televisados, dentro do modelo de fluxo, também sofreram transformações nos anos sessenta e setenta. O primeiro programa infantil da televisão brasileira é, no entanto, de 1951, junto com a implantação da própria televisão. Tratava-se da teatralização de obras de Monteiro Lobato como *Reinações de Narizinho*, *A Chave do Tamanho*, *Histórias de Tia Anastácia*, *Memórias de Emília*, *O Pica-pau Amarelo*, feitos por Tatiana Belinsky, que escrevia, e por Júlio Gouveia, que o produzia e dirigia na TV Tupi. Apesar de ter sido levado ao ar durante 12 anos, *O Sítio do Pica-pau Amarelo* encontrou dificuldades, passando longos períodos sem patrocinador. Esse fato constituiu-se numa das características básicas de produtos culturais numa fase ainda "pré-industrial" da produção de bens culturais. Nesse início, o próprio empresário Assis Chateaubriand, da TV Tupi, teve de importar aparelhos receptores e distribuí-los entre amigos. E, mesmo alguns anos depois, os sinais de televisão continuavam a atingir uma pequena elite. A publicidade era quase inexistente.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

A transformação ocorre em fins dos anos 60 - a TV Globo começa em 1963 -, com a decadência de um modelo de televisão que exibia as fraquezas de um meio de comunicação fora do modelo capitalista avançado e o aparecimento de uma empresa de acordo com o ingresso no país do modelo de crescimento econômico acelerado, expansão e reforço dos bolsões da classe média, avanço da indústria eletro-eletrônica e o conseqüente barateamento dos aparelhos televisores, a par da urbanização acelerada. A televisão sai dos bolsões de opulência e invade bairros populares e as favelas, (Miceli, 1972, p.79). Transformam-se as características da programação, com as unidades de produção enlaçando seus interesses com as indústrias culturais internacionais. A padronagem dos produtos televisivos transpostos do rádio é substituída pela melhor exploração de recursos técnicos e de linguagem reformulando-se e dando um novo estatuto à telenovela, ao noticiário, aos programas de auditório.

Essa expansão da televisão acontece vinculada ao crescimento acelerado da economia e também por suas características comerciais, absorvendo uma fatia cada vez maior do bolo publicitário, que a torna o motor das indústrias culturais no país (em 1960 ela concentrava 24% dos investimentos publicitários; em 1970, 39.6%; em 1980, 57.8%). Além de seu caráter simbiótico com outros setores de bens e de serviços, sua utilização foi privilegiada pelos governos militares (1964-1984) para uma integração econômica e política das diversas regiões do país e de todas as camadas sociais, balizadas pela ideologia da segurança nacional. Não estamos querendo dizer que a lógica das indústrias culturais e, nesse caso, da televisão, seja a lógica do Estado. Na verdade, houve uma complementaridade, ambos imbuindo-se da lógica do capitalismo.

A partir dessa lógica, a televisão promoveu a segmentação de que falamos ao criar programas dirigidos a todo tipo de público. Como se viu, a economia do país vivia uma fase de expansão, com a contrapartida da internacionalização dos grandes conglomerados da eletrônica, dos alimentos, do vestuário e dos brinquedos, requerendo a cativação de um público específico, o das crianças, para as suas campanhas publicitárias.

Em outras palavras, trago aqui para este debate uma lógica de desenvolvimento da criança que nada tem a ver com o filme, que acabamos de assistir - "O Menino Maluquinho" -, em que os personagens passam ao largo do consumo, vivem a liberdade de espaços não proibidos, ocupando

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

ruas, ocupando praças, ocupando sonhos. Por isso, o filme é um libelo contra o que acabei de apresentar. E é por isso que tenho certeza de que o confronto dos dois conteúdos só poderia ser polêmico.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

BRINCAR X CONSUMIR

HELVECIO RATTON

Aceitei o convite para participar desse encontro porque a relação entre criança, consumo e cinema está na raiz de minha decisão de ter feito alguns filmes dirigidos ao público infantil.

Além de cineasta, sempre fui cinéfilo e, como tenho filhas, sempre as levei muito ao cinema, buscando filmes infantis para assistirmos. E quase sempre eu ficava profundamente irritado com o nível tão vulgar das histórias, mal contadas, sem estilo, com pouco ou nenhum respeito pelas crianças e com forte presença do consumo, do *merchandising* nesses filmes. Isso, freqüentemente me dava um sentimento de - repugnância - uma palavra talvez forte demais para descrevê-lo, mas a palavra verdadeira. Sentimento de repugnância frente ao esquema onde a criança não ia simplesmente ver e ouvir uma história no cinema, mas onde ela caía numa armadilha, de onde só saía consumindo alguma coisa; a única forma que ela tinha de saciar o desejo provocado pelo filme era consumir alguma coisa ao final da história.

Isso me dava uma vontade enorme de fazer filmes para crianças que resgatassem aquela situação em que você se senta no chão com um bando de crianças em volta e conta história como quem conversa, como quem conta um conto e aumenta um ponto. Assim nasceu meu primeiro filme para crianças, que foi "A Dança dos Bonecos", onde eu quis retomar essa postura do contar e criei um filme cuja idéia central era de que a magia e a fantasia não podem ser reproduzidas industrialmente, elas podem ser, no máximo, imitadas, e através de arremedos muito pobres e simplificados. É a história de uma menina cujos bonecos ganham vida a partir de uma água mágica. Esses bonecos são roubados, vão parar nas mãos de um industrial que os leva para a televisão, para um programa onde passam a se chamar "The Dolls". Acabam sendo reproduzidos e, no momento em que são reproduzidos, perdem a magia. Esse filme foi lançado em 86, teve um sucesso bom de público e foi premiado no exterior.

Os bonecos do filme são encantadores. Eles foram criados por um bonequeiro de Minas, Álvaro Apocalipse, um gênio. O engraçado é que,

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

quando o filme foi lançado em São Paulo, algumas indústrias se interessaram pelos bonecos, mas quando seus executivos viam "A Dança dos Bonecos" eles percebiam que na própria essência do filme estava a impossibilidade de comercialização daqueles bonecos. Ao final do filme, o industrial que havia roubado os bonecos terminava sendo alvejado por ovos e tomates jogados por um bando de meninos. Ou seja, a própria proposta do filme dificultava a reprodução em grande escala.

Meu segundo filme para crianças foi "O Menino Maluquinho", que nasceu do sucesso de "A Dança dos Bonecos". No "Menino Maluquinho" eu penso que a crítica ao consumo não é colocada de forma tão direta como no outro filme, mas é dirigida no sentido de se valorizar a imaginação, a brincadeira. Como um menino, por exemplo, que pode, numa banheira, criar uma batalha naval com uma tartaruginha... E houve um momento importante, quando eu estava preparando o filme, em que a produção queria que o filme se passasse nos anos 90, porque isso possibilitaria mais chances de *merchandising*. Bati o pé e disse que queria fazer um filme situado nos anos 60, época em que vivi minha infância brincando nas ruas de Belo Horizonte, e queria mostrar aos meninos de agora que há outras formas de se divertir diferentes de se sentar em frente a um computador ou consumir em um *shopping*.

Sem fazer juízo de valor, porque não se trata de dizer que uma época foi melhor que a outra ou que a minha infância foi melhor do que a deles. Acho que a questão não passa por aí, mas que há outras formas de prazer infantil, há outras formas do brincar. É aí então que se colocavam dificuldades para o *merchandising*... Ficava meio difícil, por exemplo, enfiar um "danoninho" ou outras coisas assim no filme, e isso fiz com muito prazer, embora dificultasse um pouco mais a produção. Mas a idéia realmente era mostrar que o brinquedo coletivo, a brincadeira de rua são insubstituíveis pelo consumo. Muitas vezes, quando esse consumo infantil é exacerbado ele se parece com o consumo de drogas, ele me lembra a drogadição, em que só se sacia quando se consome. E a idéia de uma criança que tem a cada momento que comprar alguma coisa, me faz supor que essa mesma criança não necessita de um companheiro pra brincar, até porque uma outra pessoa poderá disputar com ela o objeto de consumo.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

Bem, não há dúvida de que essa inserção tão precoce da criança no universo do consumo é influenciada pelos meios de comunicação, pela televisão e pelo cinema. E fico me perguntando se, historicamente, esse é um processo irreversível, se a gente tem que assisti-lo de forma passiva, reclamando um pouco mas, ao final, aceitando alguma coisa que é muito mais forte do que nós.

No "Menino Maluquinho", além de colocar a infância dos anos 60, eu quis simbolizar, através da figura do avô, brinquedos e formas de brincar muito mais antigas. Fiz até uma metáfora visual que associa o avô ao pião, que é uma brincadeira já desaparecida, simbolizando também uma série de brincadeiras em que você podia criar e brincar a partir de coisas simples, como um canivete e um galho de árvore, por exemplo. Eu lembro muito de na infância brincar, de fazer fazendinhas com mangas, nas quais espetava uns paus de fósforos e viravam vaquinhas. Transformava, assim, os elementos que encontrava no quintal.

É claro que os quintais desapareceram. Mas eu fico refletindo sobre esse processo de transformação que está levando as pessoas a se isolarem em seu próprio mundo, cercadas de produtos de consumo por todos os lados. Fico pensando se a gente pode combater essa influência junto às crianças. Penso que há frentes de resistência que passam pelo controle dos meios de comunicação, especialmente da televisão. Acho que, no Brasil, tem que haver uma legislação mais firme em relação à TV, como há nos países desenvolvidos. Esse caminho não é o da censura, mas o da ética, um acordo ético em que a sociedade possa controlar a pressão econômica que se exerce sobre a criança através da propaganda e do *merchandising*, porque a sociedade é quem distribui, através do governo, as concessões de comunicação.

Agora, de um ponto de vista pessoal, acho que cabe ao artista verdadeiro criticar certas coisas que acontecem na nossa época, cabe ao artista a crítica da sociedade de consumo e a produção de uma arte que não esteja necessariamente atrelada ao mecanismo propulsor do consumo. Esse é um grande desafio, especialmente ao artista que faz cinema, porque no cinema o casamento da arte com a indústria é muito forte. Ao mesmo tempo em que você pode colocar uma posição pessoal, como a do artista frente a um quadro ou a um livro, por outro lado você está lidando com um produto industrial, um produto caro, fruto de um trabalho

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

coletivo, que envolve 500, 600 pessoas, numa verdadeira fábrica para fazer um filme. E é uma fábrica virtual que, terminado aquele trabalho, se evapora, e resta o filme como produto a ser comercializado. O grande desafio que se coloca para o cineasta é que, ao mesmo tempo em que ele se situa nessa indústria, ele tenha a capacidade e a grandeza de fazer a crítica de sua época. E a crítica, inclusive, dessa própria indústria. Essa foi minha proposta nos filmes infantis que realizei, “A Dança dos Bonecos” e “O Menino Maluquinho”.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

Comentários: "A Criança e o Consumo"

Luciana Lobo Miranda

A produção de subjetividade ampliada para além de fatores internos e psicológicos e problematizada nas suas dimensões histórica, política e social, acaba por reivindicar uma análise da contemporaneidade, mais especificamente da Sociedade de Consumo. O sujeito-criança, para o qual se voltam nossos olhares, não é dado desde sempre, como se estivesse ao largo de todas as mudanças ocorridas em nosso século. Mas, ao contrário, ao nos preocuparmos com a experiência da infância, numa sociedade voltada para o consumo, estamos falando de um processo de subjetivação marcado por sua época. Estamos falando de uma infância que não conheceu o mundo de outra forma, de uma geração que já se formou na ordem da tecnologia, da mídia e do *marketing*. De um modo geral, esta foi a tônica da mesa redonda "A Criança e o Consumo", mediada pela psicanalista Cláudia Amorim Garcia, cujos participantes foram a psicanalista Ana Celi Huguet, o professor da área de comunicação, Sérgio Capparelli e o cineasta Helvécio Ratton. Assim, pretendo, com este sucinto comentário, retomar estas falas para colocá-las em diálogo, trazendo questões que apareceram no debate *a posteriori*.

Primeiramente, vale perguntar, conforme lembrou Sérgio Capparelli na discussão posterior à sua fala, de que criança estamos falando? De uma infância enquanto etapa biológica, com faixa etária de 0 a 14 anos, que representa estatisticamente 38% da população brasileira? Ou de uma infância que não apenas se relaciona à natureza, isto é, com sua faixa etária, mas é histórica, inserida assim num tempo e num lugar específico? No primeiro caso, numa perspectiva de Criança com C maiúsculo, se abolem as diferenças relacionadas às especificidades que se encontram, seja na experiência dos meninos carvoeiros de Mato Grosso do Sul, seja das crianças bóias-frias do interior de São Paulo, seja dos meninos de morro do Rio de Janeiro ou, ainda, das crianças padrão-global que aparecem em nossas telinhas. Ao inserirmos, no entanto, esta criança em seu contexto sócio-cultural, sua compreensão, segundo Sérgio Capparelli, torna-se muito mais complexa.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

Por outro lado, conforme discutido pela mesa, a lógica do consumo atinge a todos, menos pela aquisição de bens concretos do que pela padronização dos desejos. Neste aspecto, talvez fosse importante voltarmos para Baudrillard (1995), também citado por Ana Celi Huguet. O filósofo francês nos fala que a sociedade de consumo traz o mito do homem moderno, o mito do crescimento e da abundância, onde a felicidade está atrelada ao bem-estar e ao conforto. A sociedade de consumo, que se pretende igualitária (igualdade perante o objeto), esbarra num paradoxo onde a questão não é se o crescimento produz a abundância e, portanto, igualdade, e nem se o crescimento é a causa da desigualdade, mas sim, o crescimento em si como função de desigualdade. A ordem social desigualitária e a estrutura social do privilégio têm que se manter como elementos estratégicos da sociedade de consumo.

Para explicitar a lógica do consumo, Baudrillard (1995) recorre, então, ao campo da linguagem. O autor relaciona a lógica social do consumo à manipulação dos significantes sociais. Não se consome o objeto em si, mas o que ele representa (conforto, *status*...). Um signo se liga a outro, constituindo o valor-signo, e, desta forma, qualquer objeto pode ser substituído por outro, contanto que exerça a mesma função. A máquina de lavar e o ferro elétrico, por exemplo, apesar de usos distintos, funcionam como objetos de conforto. O objeto, ao assumir o lugar de signo, deixa de estar ligado ao binômio necessidade-satisfação, para entrar na ordem do desejo, campo móvel e inconsciente de significação. O que está em jogo não é a necessidade do objeto, mas o desejo de individualização, de diferença a ele veiculado. Desejo que nunca é saciado na pseudo-diferença mascarada sob o domínio hegemônico do consumo.

Portanto, mesmo que se fuja dos essencialismos, de uma “natureza” para a Criança, a vivência infantil contemporânea estará, de certa forma, implicada nesta lógica do consumo. Tanto os meninos carvoeiros como os “globais” estarão, de modos diversos, atravessados em suas vivências por esta lógica, seja ao nível de bens adquiridos, seja ao nível do desejo. Estes sujeitos-crianças (carvoeiros, favelados, etc.) estão inseridos, em última instância, na lógica do capitalismo, que num mesmo movimento que os exclui, enquanto consumidores, de algum bem ou serviço, os inclui pela ótica do desejo.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

E aqui talvez possamos traçar um paralelo entre o filme em questão na mesa-redonda, "O Menino Maluquinho", que foi identificado por Ana Celi Huguet como um filme anti-consumo - ou devido à época a que ele se remeta, como um filme pré-consumo - com outro mais recente, "Como Nascem Os Anjos", de Murilo Salles, onde as crianças, numa mistura de admiração e repulsa a uma sociedade tão perversa, reconhecem e desejam todos os signos das "casas dos ricos", do Reebok ao Michael Jordan. Parece que a ordem do dia, não só para as crianças mas também para os adultos é "consumo, logo, existo". Como foi frisado pela psicanalista, para **ser é preciso ter**.

Sérgio Capparelli nos aponta um paradoxo: ao mesmo tempo em que o filme foi interpretado como um filme "anti-consumo", a produção cinematográfica se encontra na lógica do consumo. Assim, o filme é um produto da indústria cultural⁶, e, enquanto tal, vem do livro homônimo de Ziraldo, que virou *best-seller*, já foi editado em vídeo e provavelmente será apresentado na televisão; seu personagem principal faz propaganda na TV, anunciando outros produtos.

Esta constatação parece encontrar respaldo nas palavras de Helvécio Ratton, que, falando na condição de cineasta, apresenta, como seu grande desafio, a criação de campos de resistência, dentro da própria lógica da indústria. Talvez possamos fazer com que a indústria cultural se dobre sobre si mesma, criando linhas de fuga, e, ao invés de apenas produzir e reproduzir estereótipos e imagens-clichês, utilizar a imagem, inevitável e adorável nesta nossa vivência contemporânea, para criar algo novo. Segundo o próprio cineasta, este projeto se evidencia mais em seu outro filme, "A Dança dos Bonecos".

Não se trata, portanto - e parece ter ficado claro nas apresentações dos componentes da mesa - de adotar uma posição maniqueísta com

⁶ Termo cunhado pela Escola de Frankfurt, e que segundo Adorno e Horkheimer (1944) refere-se ao fenômeno da massificação e homogeneização da cultura na primeira metade do século. A indústria cultural seria uma produção típica do liberalismo moderno, onde através do cinema, do rádio, das revistas e até mesmo da música popular, haveria uma padronização dos bens culturais, tornando-os bens de consumo. Assim, toda e qualquer relação passa a ser mediatizada pelo capital, atingindo inclusive as artes. O avanço da tecnologia possibilitou que tais bens pudessem ser produzidos em larga escala. As invenções culturais contemporâneas já surgem como indústrias, carregando em seu âmago, o princípio capitalista do lucro.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

relação à tecnologia, à informatização ou ao próprio consumo. Para além de se estabelecer um "pessimismo versus otimismo", trata-se de relativizar o consumo. Pois, ao mesmo tempo em que seus produtos fornecem um acesso maior à informação, facilitam a vida cotidiana, proporcionam saúde e lazer, dentre outras coisas, a promessa de individualização via sociedade de consumo é totalmente esvaziada ao nos aprofundarmos em sua lógica, que promete a individualidade pela aquisição de um determinado tipo de shampoo ou automóvel.

Esvaziar essa lógica, como também foi colocado no debate, deveria ser objetivo da escola, enquanto campo pedagógico do saber, que teria como papel adotar uma posição crítica em relação à questão do consumo, apresentando, como em "O Menino Maluquinho", outros valores, outras brincadeiras, mostrando a criança ativa em sua descoberta do mundo.

Outro ponto importante a ser destacado é a criação de uma ética em relação à publicidade e programação infantil, e Helvécio Ratton cita o Canadá, onde não é permitido fazer publicidade durante programas infantis, e a França, que proíbe que personagens pertencentes ao imaginário infantil anunciem qualquer produto. Desta forma, por exemplo, o *Mickey* não pode fazer propaganda de *Coca-Cola*.

Tanto a discussão do papel da escola, como a da ética dos meios de comunicação não se esgotam em nosso debate, mas, com certeza, servem de balizadores para sairmos do imobilismo que proclama o inevitável, o "Apocalypse Now" em nome de uma "ordem natural" das coisas. Ao invés de ranzinzas ou deslumbrados diante do paraíso do consumo, podemos proporcionar não só às nossas crianças, mas a nós mesmos, adultos, outras possibilidades de Ser. O que não significa a exclusão do consumo, mas, como bem ressaltou Cláudia Garcia, o cuidado para que sua voracidade não nos faça engoli-lo sem mastigar. Talvez precisemos, então, ruminá-lo, mastigá-lo e, com certeza, em determinadas horas, cuspi-lo. Precisamos, pois, engendrar limites, escolhas, resistências que possibilitem um certo distanciamento em relação aos apelos incessantes do consumo, do qual nós, consumidores passivos, adultos e crianças, nos tomamos inúmeras vezes, reféns.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

CAPÍTULO 3

**A CRIANÇA
E O ADULTO**

Coordenadora:

Lucia Rabello de Castro

Palestrantes:

Fernanda Costa-Moura

Sonia Kramer

Ziraldo

Comentários:

Maria Florentina A. Camerini

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

O filme de - Agnieszka Holland⁷ "O JARDIM SECRETO"

por Lucia Rabello de Castro

"Traga o meu pai e liberte o seu espírito".
Colin

O difícil encontro entre criança e adulto anuncia-se como *possível* no comovente filme de Agnieszka Holland, **O Jardim Secreto**. Entre as inúmeras dimensões interpretativas que este filme oferece, certamente, uma das mais marcantes reside nos enfrentamentos penosos, mas eventualmente promissores, que marcam a relação entre adultos e crianças. A incompreensão, o autoritarismo, a rejeição, a rebeldia, o medo, ou ainda, principalmente, a intolerância e o distanciamento afetivo são alguns, dentre outros, aspectos que evidenciam os caminhos tortuosos por onde se estabelecem as relações entre crianças e adultos. Entretanto, mesmo que, na maior parte das vezes, o "des-encontro" impeça o diálogo significativo entre adulto e criança, linhas de fuga esboçam-se no horizonte, prenunciando a imprevisibilidade de tais relações. Imprevisíveis porque o desdobramento de tais encontros pode revelar outros sentidos para a relação entre adultos e crianças que não aqueles que se coagulam em torno daquilo que é usualmente realizado e esperado. Neste sentido, poder *acreditar naquilo que não existe e não se sabe ainda o que é* torna-se importante para implodir as relações já cristalizadas e estéreis entre crianças e adultos.

Mary é a personagem central desta história. É uma menina-criança, lá pelos seus 10 anos... O filme inicia-se com Mary na Índia, onde seus pais, de origem britânica, residem. "*Meus pais sempre pensaram neles mesmos, eles nunca pensaram em mim*" é o que nos diz Mary, logo ao início do filme, quando sua bela mãe veste-se para uma festa, rindo e conversando animadamente com seu pai. E, logo, o filme nos apresenta a cena em que Mary, sozinha e solitária, enfiada debaixo de sua cama, acaba salva do terremoto que assola a região, matando seus

⁷ Agnieszka Holland, de origem polonesa, dirigiu vários filmes políticos antes de emigrar para a França no final da década de 80. Parece importante o fato de que, uma vez tendo saído de seu país de origem, ela roterizou e dirigiu três filmes em torno da temática da infância. São eles: *Europa Europa* (1990), *Olivier* (1991), *O Jardim Secreto* (1993).

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

pais e deixando-a órfã. Mary, então, embarca para a Inglaterra para viver com seu tio, viúvo da irmã de sua mãe. Desembarcando em Liverpool, Inglaterra, Mary, e outras crianças órfãs, aguardam a chegada de parentes que as levarão para seus destinos. Mary, novamente, está sózinha. Ninguém aparece para levá-la. Por um longo tempo ela aguarda, até que chega alguém, não o tio, mas a governanta de sua casa, a sra. Medlock, para buscá-la. Passos duros, voz antipática e arrogante, Miss Medlock não mostra qualquer sinal de ternura por Mary; ao contrário, começa por preveni-la a respeito do tio, já pensando em incutir em Mary a idéia do seu lugar - *de criança* - e, portanto, de como *deve agir, segundo este lugar*. Assim, a sra. Medlock encarna o adulto autoritário, sem compaixão por si ou pelos outros, obcecado pelo dever, frio e exigente, que encara Mary como "*uma pequena selvagem*" (sic), que deve ser controlada e educada. É a governanta que, também, mais tarde, recomendará ao tio a colocação de Mary numa escola interna, onde ela deverá aprender os modos *adequados para uma criança*. A belíssima fotografia do filme nos mostra a carruagem, levando Mary e a sra. Medlock, seguindo por entre brumas e nevoeiros, através do *countryside* inglês, até chegarem à mansão onde mora o tio de Mary.

A vida de Mary na mansão não é fácil, sobretudo, porque trata-se de "re-aprender" novos códigos de convivência social, "re-aprender" outras geografias de emoções e de interesses, e, principalmente, de conquistar algum espaço de reconhecimento junto a seu tio, pois Mary sabe que o destino de sua vida depende desse homem. Mas, quando Mary chega à mansão, seu tio não está lá, ficando sempre longos períodos ausente de casa. É a governanta quem dirige a casa, dá ordens, comanda, assumindo com mão-de-ferro a vigilância de todos. A relação de Mary com a governanta cristaliza-se em torno do par "autoritarismo e rebeldia", onde, frente às tentativas da sra. Medlock de controlá-la, ela *recusa* estar neste lugar de submissão e abulia. Mary, por outro lado, revela-se uma menina pouco sensível e malcriada, incapaz de chorar, demonstrando inicialmente sua dificuldade de relacionamento afetivo. Com Marta, uma outra empregada da casa, que lhe é submissa, ela se aproveita para ser insolente e fria. Aos poucos, é dela, no entanto, que Mary se tornará mais próxima, afetivamente. Num certo sentido, Mary dá as pistas de porque se mostra tão ressentida com os adultos: "*minha mãe só se preocupava com suas festas*", ou "*minha mãe não tinha tempo de me contar histórias*", ou "*minha mãe não tinha tempo de tirar fotos minhas*", diz ela, em

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

vários momentos do filme, exibindo, sem qualquer auto-indulgência, a dor de ter sido tão rejeitada.

É uma outra criança, no entanto, que no filme vai ocupar o lugar daquele que não ousa romper com os padrões estabelecidos entre criança e adulto: Colin, o primo de Mary, filho de seu tio. É ele que se mostrará totalmente submisso, apático, afastado do mundo, acreditando-se doente, a ponto de não sair do seu quarto, inválido sobre sua cama. Rejeitado pelo pai, assujeitado aos cuidados da governanta que o submete aos mais variados tratamentos para sua aparente paralisia das pernas, Colin morre para a vida, permanecendo o tempo todo num quarto sem luz, sem ar e sem companhia. O encontro entre Mary e Colin é magnífico: Mary é atraída ao seu quarto, porque ele geme e chora durante a noite. Curiosa, vencendo o medo, Mary desbrava as lúgubres escadarias e aposentos da mansão com uma lamparina na mão, seduzida pelo desconhecido e pela aventura. "*Você é um fantasma?*", pergunta o primo quando a vê de lamparina na mão. O isolamento de Colin faz com que tudo o que diga respeito à vida o ameace: desde os germes que estão no ar, e podem vir a contaminá-lo, até os outros humanos, como Mary, que se parece com um fantasma, quando ele a vê pela primeira vez. Os demais, Colin os tiraniza, como também é tiranizado por eles. Parece ser a única relação possível. Daí em diante, o filme vai mostrar a amizade que, gradualmente, nascerá entre os primos, não sem rixas, discórdias e brigas, mas que, certamente, acenderá em Colin a vontade de viver, entregando-se, assim, aos pouquinhos, ao prazer da descoberta, tendo Mary como sua fiel companheira.

Como epicentro das transformações que se operam nas pessoas e nas relações está o jardim. Mary descobre o jardim, que foi de sua tia e que, desde a sua morte, permanece trancado por ordem do tio. Ela transgride esta ordem seduzida pela possibilidade de regenerar este jardim, de cuidar para que suas flores floresçam novamente. De certo modo, é aí que ela, também, "re-aprenderá" a se comover, a se enternecer com os bichos, os pássaros, as plantas junto com Dickon, uma outra criança, irmão caçula de Marta, empregada da mansão. Dickon sabe rir, é alegre, e sabe os segredos das plantas e dos animais. É ele que "re-assegura" à Mary "*que este jardim não está morto, está tão vivo quanto nós*" (sic). Dickon e Mary vão cuidar secretamente do jardim, e, posteriormente, Colin, o primo adoecido, será ali introduzido, voltando, gradualmente,

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

à vida, e re-aprendendo a andar, a deleitar-se com os sons, as imagens, os cheiros. No jardim acontecerá o emocionante encontro entre Colin e seu pai, quando este, atendendo a um impulso, volta repentinamente de uma de suas viagens para ver o filho. O jardim vem a significar, enfim, tudo o que se torna proibido, porque intocável e mumificado. Neste sentido, é necessário ir além daquilo que já é conhecido e dado, e que, muitas vezes, se petrifica, para resgatar a vida que pulsa ainda escondida. As lindas imagens do filme vão mostrar Mary “des-cobrin-do” as pequenas mudas de lírios sob os amontoados de folhas mortas para que, assim, brotem novamente. Transgredindo as ordens do tio, “re-descobrin-do” o jardim, Mary não só o traz de volta à vida, como também implode as relações que se tornaram inertes, previsíveis e padronizadas entre os adultos e as crianças daquela casa.

No horizonte das lutas que se travam e, eventualmente, transformam as relações humanas, Agnieszka Holland sugere, com sutileza, a temática da vida e da morte. A *possibilidade* de vida está presente, mas pode ser abafada, como estão as plantas do jardim secreto que não mais florescem. A morte presentifica-se na rigidez dos relacionamentos que não se mostram mais abertos para a imprevisibilidade dos encontros, para a aparente desordem que pode reinar nas relações, para a incerteza frente a caminhos não percorridos. No entanto, vida e morte estão entrecruzadas: é a orfandade de Mary, com a morte de seus pais, que a expõe a outras possibilidades de relação com outros adultos, a outras modalidades de maternidade e paternidade, buscando nova filiação com este tio distante afetivamente e enigmático. Por outro lado, é o desejo de morrer em Colin, quando diz “*eu vou morrer, porque ele (o pai) não gosta de mim*”, na sua extremada fragilidade e impotência, que se vê espelhado no *élan* vital de Mary, que o confronta e o questiona. Ela lhe diz: “*Se alguém me dissesse que eu vou morrer, aí então, que eu não morreria*”. A morte configurada nas relações robotizadas e “sempre iguais” entre adultos e crianças os aliena de aspectos de si mesmos que são negados. “*Eu aprendi a chorar e meu tio aprendeu a rir*”, diz Mary ao final do filme.

O filme propõe, entre outras, uma reflexão sobre a aparente inequivocidade sobre o lugar da criança e do adulto em nossa cultura. A criança é mostrada como aquela que *não sabe*, e sobretudo, como aquela que *não tem direito a saber*. Colin, por exemplo, é mantido na ignorância total a respeito das condições da morte da própria mãe, as-

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

sim como sobre o fato de que ela tinha uma irmã gêmea e sobre a existência de uma prima da sua idade. Mary, por outro lado, não sabia que sua tia tinha morrido fazia anos. A Mary era vedado saber, desde que chegou à mansão do tio, sobre o primo doente. Quando perguntava a Marta sobre os choros e gemidos que, às vezes, ouvia, Marta lhe dizia que era o vento nas colinas. Aos adultos era, portanto, reservada a *posição de poder e saber*. Certamente, estas posições são desmontadas ao longo do filme, atingidas pela enorme turbulência que a menina Mary introduz ao recusar-se permanecer tutelada na sua ignorância. A resposta da sra. Medlock é, por demais, conhecida nossa: o castigo. A sra. Medlock decide trancafiar Mary no seu quarto, já que, não podendo sair mais dali, não irá perturbar a "paz e a harmonia" reinantes na casa. Poder e saber aliam-se para determinar quem é quem, na relação entre adulto e criança: enquanto criança, a aquisição do saber está tutelada e dirigida pelos adultos. Colin, no filme, personifica aquele que só sabe aquilo que lhe é dito e passado pelos que vêm até o seu quarto, pois ele, fazendo-se de incapaz, não se dispõe a *saber*. Permanece, voluntariamente, na ignorância. Os adultos, por sua vez, permanecem *prisioneiros do seu próprio saber*. O pai de Colin é prisioneiro das suas memórias, incapaz de renová-las, "re-significá-las", dando-lhes um outro nascimento dentro de si. A Sra. Medlock é, igualmente, prisioneira, porque, aparentemente, tudo sabe: isso a torna extremamente intolerante e impaciente com os outros, que passam a nada significar para ela. Aliás, ela olha para as pessoas, ao longo do filme, sempre de cima para baixo, a não ser no final, quando ela se dá conta de quantas coisas, acontecendo debaixo do seu nariz, ficou sem saber durante tanto tempo.

Assim, a *promessa* de um encontro, a *esperança* que amalgama a incerteza e o que ainda não se sabe, a *possibilidade* de renovar e extravar nas relações entre adultos e crianças nos são anunciadas neste belíssimo filme de Agnieszka Holland, produzido em 1993. Algo que se constrói em meio às lutas que se travam: entre vida e morte, entre permanência e transformação, entre discórdia e bonança... Neste processo, adultos e crianças têm diante de si a tarefa de se desgarrar do que foram e, como que foragidos de si mesmos, libertar-se. Do mesmo modo, como Colin, durante o seu ritual mágico no jardim, pedia a volta de seu pai: "*Traga o meu pai e liberte o seu espírito!*". Libertar o espírito para que, ao invés de se fugir, ou de se anestesiar a inquietação humana, ela possa ser meio de busca e de renovação.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

ENCONTRO MARCADO

Fernanda Costa-Moura

Em primeiro lugar, quero agradecer a oportunidade de debater este filme tão delicado e de participar desta discussão. O tema proposto é "A Criança e o Adulto" e, para abordá-lo, vou partir de minha experiência, que é fundamentalmente uma experiência baseada na prática clínica com crianças e adultos a partir da psicanálise.

A clínica, é preciso dizê-lo, fornece uma perspectiva peculiar. Ela nos conduz pela força da experiência a focar, neste encontro entre o adulto e a criança, o que não deu certo, o que não anda, o que não sai muito bem, o que não é silencioso, harmônico, pacato. E, no tempo que vivemos, do ponto de vista da clínica, este encontro entre o adulto e a criança é um encontro cada vez mais delicado, sobrecarregado talvez pelos ideais que hoje estão atrelados à infância.

Vivemos num mundo que se preocupa com a criança, que tematiza este tempo da infância como especificidade. Um mundo do qual a estrutura familiar conjugal que conhecemos faz parte, que tem na criança um centro aglutinador de cuidados, de esperanças, de investimentos de toda sorte. A experiência da psicanálise, que se constituiu através da escuta de adultos e crianças que vinham falar, de algum modo, das marcas inscritas deste tempo da infância, é uma experiência que registra aí não apenas os encontros da criança com o adulto como também os impasses e desencontros que se estabelecem nesta relação.

Há neste encontro entre criança e adulto uma boa dose de desencontro - é a constatação que se pode fazer a partir da escuta psicanalítica, e é uma situação em torno da qual se desenvolve o filme "O Jardim Secreto". Um adulto aborda uma criança a partir de seu desejo, do desejo enquanto aquilo que ele mesmo não conhece inteiramente, não pode dizer, nem explicar, nem garantir. Aborda-a também pelo viés dos ideais, que vão lhe dar diretrizes, caminho para seguir na existência, mas que tendem, por outro lado, a não se conformarem a ser balizas, a se transformar em exigências, em injunções, impossíveis de cumprir. Uma criança, por sua vez, qualquer que seja ela, está fadada, nestas circunstâncias, a encarnar não os ideais, mas a incômoda

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

presença da diferença. Diferença que opõe de um lado a criança, depositária de tantos anseios e esperanças, e, de outro, falha, fracasso na correspondência esperada, suposta de existir entre uma criança e o que se quer dela.

"Não é tão bonita quanto a mãe!", diz-se da menina recém-chegada da Índia, "Não sou parecido com minha mãe", diz o menino Colin tentando explicar porque, na sua perspectiva, "ele [seu pai] não gosta de mim". Seja qual for o motivo, o mote, a situação, há algo que a criança vem trazer necessariamente de diferença, de defasagem, que enquadra o seu encontro com o adulto e permanece como marca para ambos.

Ora, o que esta diferença introduz na convivência de crianças e adultos é a exigência de um trabalho subjetivo, no sentido de, por um lado, indicar, apontar para os ideais e, por outro, elaborar, contornar, aceitar, se reconciliar com as diferenças, os desvios que a particularidade de cada criança produz nestas diretrizes. O filme de que nos ocupamos mostra bem como há sempre alguma coisa de inesperado, de inusitado, que é presentificada pela criança e que pode eventualmente produzir um efeito positivo na medida em que se possa acolher a diferença que emerge do encontro da criança com o adulto.

Interessante neste sentido é a posição da personagem da criada no filme, seu modo de tratar a menina como menina - nem mal necessário, nem decepção, apenas "diferença". "Você é diferente do que eu esperava" ou mesmo "você é esquisita; outra criança teria me beijado" são ditos da personagem que não remetem a um ideal como exigência, a uma decepção, e sim à constatação (muitas vezes provocativa, gaiata) de uma diferença. Há uma grande diferença entre reconhecer que algo na criança nos espanta, não sai como o esperado, ou até não convém, não pode ser e censurar a criança por isso.

Entretanto, é importante observar que este trabalho de acolhimento das diferenças de negociação da defasagem entre uma criança e os ideais colocados para ela não cabe somente ao adulto, mas também à criança. Sem dúvida, a criança é chamada a fazer seu próprio trabalho de elaboração; do contrário - é uma experiência freqüente na clínica -, entra-se num caminho infundável onde o sujeito ou se queixa de si ou se queixa do outro, produzindo uma situação sem saída.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

Entre os ideais com os quais abordamos as crianças, há um que parece-me bastante recorrente e muito particular de nosso tempo, e que seria preciso situar mesmo no registro de um mito, o "mito da infância feliz". Se há nisto um mito, certamente não implica que uma criança não possa viver muitos momentos de felicidade e alegria, viver a infância como tempo fecundo, jubilatório. Se há mito nesta idéia da infância como o tempo feliz da existência, é que por aí veicula-se algo da ordem de uma promessa - ilusão de uma felicidade mítica, imediata, que poderia ser desfrutada sem esforço, sem perda, sem trabalho do lado do sujeito.

Por outro lado, mais que um mito, esta idéia de felicidade ideal, quando comparece na efetividade dos encontros entre as gerações, tende a se agigantar e acossar o sujeito como exigência de plenitude. Exigência inaudita, destino impossível de cumprir. Basta lembrar a quantidade de elementos que uma criança tem, cotidianamente, que ordenar, com recursos limitados (recursos "humanos, demasiadamente humanos") para compreender que este desígnio feito de amor é atroz. Não somos votados à plenitude sem perda e sem trabalho. Nossa vida toda é bordada neste movimento de ordenar o que não tem ordem, num esforço - que não isenta a infância - do qual algo sempre escapa, algo que é preciso de novo buscar e de novo ordenar.

É curioso. A vida é dura, no sentido em que se diz que o trabalho é duro, e é dura para uma criança também. No entanto, cada adulto que um dia foi criança e que teve esta experiência, volta-se depois para seu filho, para a criança, qualquer que seja, com quem convive com a mesma expectativa de que ela, sim, vá enfim poder viver este ideal da criança plenamente feliz.

Esperamos que as crianças sejam felizes de um modo insensato e veiculamos toda uma idéia de plenitude, de inocência. Ao mesmo tempo, porque fomentamos este tipo de exigência, somos levados a nos colocar numa relação com a criança de suprir qualquer desalento e pedido, tomamos para nós os encargos de vestir, cuidar, às vezes muito além do que seria necessário. Tentamos, enfim, qualquer coisa no sentido de evitar para as crianças o trabalho que lhes caberia, como se o trabalho que a vida exige fosse uma espécie de indesejável, signo do desencaixe, verdadeira marca do pecado original.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

Não por acaso produzimos em nosso tempo, o filme o mostra bem, uma figura correlata deste ideal, talvez seu avesso, a que revela sua face mais cruel: a criança tirânica, rainha, "sua majestade o bebê" (como o coloca Freud), em torno da qual, desde o nascimento, tudo se organiza, propiciando-lhe um tipo de relação, de enlace com o outro, onde ela espera que este faça toda a sua parte, mas também o trabalho que caberia a ela, criança, e que ela reivindica impotente, sem saber o que mais pode fazer.

Encontro marcado; marcado pelo desencontro com o Outro. O encontro da criança com o adulto é marcado, eu diria, nos dois sentidos: ele deixa marcas e acontece necessariamente. Por mais que se queira evitá-lo o encontro com a diferença não cessa.

O encontro da criança com o adulto é um encontro difícil (Freud chamará traumático), delicado; e, entretanto, é para esta mesma criança que permanece em cada um de nós, como marca do que fomos um dia, que recorremos a cada vez que encontramos um obstáculo, uma exigência de trabalho. É para esta criança, marca viva da parcialidade que somos, que voltamos como forma de renascer, a cada vez que um desencontro nos obriga a relançar o desejo - como um jardim secreto.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

CRIANÇAS E ADULTOS - O JARDIM SECRETO DE AGNIESKA HOLLAND⁸

Sonia Kramer

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer o convite. Considero muito especial a oportunidade de vir ao MAM falar sobre um filme. Acredito que muitos dos que estão aqui vinham sempre, aos 14, 15, 16 anos de idade - isso ainda antes de 68 - para assistir e discutir cinema. Registro também que analisar este filme em particular tem um significado muito grande para mim, que o vi inúmeras vezes e me emociono sempre.

Pretendo comentar "O Jardim Secreto" como leitora. É claro que não vou poder me destituir dos temas que leio e estudo, mas mais do que falar sobre o filme, me proponho a ler o filme, como leitora que sou de livro, de texto, de imagem em geral. Sabendo, assim, que outras leituras são possíveis, procuro explicitar o sentido que me marca mais. Na verdade, vou tentar expressar o quê o filme me diz e o que eu leio no filme para além do que ele me diz.

Ao contrário de outras interpretações, tenho uma visão que este filme inverte. Ele inverte clichês. E, além disso, ele reverte e subverte o fatalismo anunciado logo de início. Ele começa com terremoto e incêndio: poderíamos considerá-lo, portanto como um filme que apresentaria uma história com um possível desfecho infeliz. Contudo, minha compreensão é de que há uma busca e uma marca da possibilidade de felicidade, apesar do prenúncio, e apesar dos clichês "morte da mãe", "morte do pai", "terremoto", "perda da casa", "chegada num lugar sem ser querida, sem ser esperada" etc. De alguma maneira, quando digo que o filme me fala coisas que não estão ditas explicitamente, é porque ele me revela que toda história pode ter um final diferente daquele que é anunciado, esperado ou proclamado. O Jardim Secreto tem, para mim, um sentido não apenas simbólico, mas um sentido alegórico.

Trata-se de um filme que tem estrutura de conto de fadas: a governanta não só parece uma bruxa, mas é uma atriz que, em vários filmes infantis, representa papel de bruxa, isto é, há uma certa mistura entre esse personagem e outros papéis que ela desempenhou. Agora,

⁸ Foi mantida a forma coloquial da apresentação.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

quando digo o que o filme me ensina, que ele fala de uma reversão e que ele faz uma subversão, é porque, na verdade, os adultos estão oprimidos por uma história e por um sentido único que eles poderiam ter, que essa história poderia ter. O passado está escondido, está fechado. Um passado está destruído pelo terremoto e a outra história passada está trancafiada num jardim, ou seja, aquilo que representou um dia uma situação de felicidade está trancado.

Do meu ponto de vista, o objeto chave, sem fazer trocadilho, é a chave: a chave abre o jardim secreto e descoberto que foi mantido trancado; são as chaves da governanta que trancam as portas, trancam as crianças, trancam as janelas. Eu acho isso muito interessante, muito bonito porque, na verdade, é uma chave que pode trancar, mas também pode abrir. Nesse sentido é que o filme me fala de uma história, do final de uma história que sempre pode ser mudado. As crianças abrem as portas, as janelas, as frestas, os buracos... A menina, logo no início, descobre o caminho, abre a gaveta; nesse momento já fica evidente a importância daquela chave. Depois encontra a porta, busca esconderijos; as paredes são falsas, se abrem os armários, as frestas, as janelas e o próprio jardim. O que leio nisso é que essa história passada - que de alguma maneira significou momentos de felicidade para aquelas pessoas (crianças e adultos, que vivem a história de hoje) - precisa ser buscada para que o presente possa ser mudado e para que, também, se possa ter um futuro diferente daquele que seria renunciado numa visão fatalista e determinista.

Nesse sentido, o filme é romântico, no sentido filosófico do termo. Trata-se de um romantismo revolucionário: eu tenho que voltar para o passado, me alimentar dele e retornar ao presente para mudar a história, transformar seu curso. Aquele jardim representa o momento de concepção e gestação do menino, trazendo sua mãe, que é muito parecida com a mãe da menina. A chave que abre o jardim abre também a possibilidade de se estabelecer uma outra relação com essa história passada. Eu diria até uma outra relação com a tradição, usando aqui o sentido de um autor de que gosto muito, o filósofo Walter Benjamin: é preciso estabelecer uma outra relação com a tradição, diz Benjamin,

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

renovando-se o velho⁹. No meu entender, a volta ao Jardim significa, na verdade, uma volta no tempo, uma releitura da história vivida, atribuindo-lhe novo sentido e estabelecendo com ela uma nova relação.

Em geral, a criança é um ser naturalizado. Confunde-se o fato de ela estar se desenvolvendo biologicamente como se fosse um ser da natureza e não um ser social. Frequentemente, não só na pedagogia, a visão é de que quanto menorzinha a criança, mais é assemelhada a um filhote, mais é assemelhada à "natureza". Curiosamente, nesse filme que é tão natureza, onde a fotografia é tão bonita, a criança é exatamente a que produz a história, que produz cultura: ela é diferenciada, ela está ali e mexe com aquele jardim. Não é à toa que, entrando no jardim, plantando de novo, o que ela encontra de verde é a flor chamada Imperatriz da Índia, e por isso eu digo que se trata de recuperar a sua própria história também, de não negar essa história. A menina fica deslumbrada, e é em torno da Imperatriz da Índia, ou seja, de uma história que ela própria viveu, que o novo momento pode ser feito.

De alguma maneira, esse "verdinho" da planta que ela mostra para o rapaz (e eu vou falar daqui a pouco dessa chave que é a figura do jovem e da jovem) e que leva o rapaz a lhe dizer "ele tem viço, ele tem vida, o jardim está vivo" significa que ela também, mexendo a natureza, faz história, ela não é um ser apenas da natureza, ela não está só plantando. O que o filme está me dizendo é que é possível mudar uma situação aparentemente estagnada, aparentemente morta. Por outro lado, quando eu digo que a criança subverte é porque é a criança que ensina, e é também aqui que se revela o valor deste filme. Por diversas vezes, tive a oportunidade de assistir "O Jardim Secreto" com alunos da graduação ou da pós-graduação na PUC, não para que o filme ensine, mas para que a gente se sensibilize e aprenda a enxergar um mundo, como diz o personagem no final, onde há tantos jardins, para que a gente aprenda a enxergar com um olhar de criança, ou seja, um olhar que está subvertendo a ordem, que está invertendo a lógica, que não está se deixando oprimir por uma situação que, pelos clichês, seria de tristeza, irremediável.

⁹ BENJAMIN, W. Obras Escolhidas I, II e III, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987 e 1990.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

Mas, nesse filme, na verdade, tanto os adultos quanto as crianças parecem, de início, estar aprisionados. Só que os adultos, efetivamente, estão presos nas máscaras, nos germes, e a governanta tenta aprisionar o menino, tenta medicalizar, tratá-lo como doente. Chega a ser caricatural toda a doença, e sabemos que doença remete a uma situação de não-vida. O menino é impedido de respirar e, de alguma maneira, os próprios adultos vão tratando esses limites como diferenças em que eles é que vão se tornando também aprisionados, vão acostumando-se a esses papéis: a feiura, a corcunda... Porém, mesmo com corcunda, ainda assim é possível ser feliz. Portanto, o filme fala de um processo gradativo de humanização, porque, na realidade, o menino, tido como doente, não anda, tornando-se a princípio condenado a não ver o mundo, a não respirar, a não aproveitar o sol. Mas, na verdade, a beleza do filme está no fato de que adultos e crianças não ficam condenados a esses papéis. Progressivamente, a menina aprende a chorar, o tio (pai do menino) a rir, a governanta aprende a chorar e não se mantém presa ao papel de malvada, já que, quando vê o menino andar, se surpreende, mas não fica aborrecida por ele ter contrariado a sua ordem. Ela, de certa maneira, também estava aprisionada ao papel de alguém que espera que as coisas sejam tal qual o esperado, ou seja, imutáveis.

Além disso, é muito interessante o papel que desempenham o velho e o jovem: Ben, o jardineiro, pessoa mais velha que cuida do jardim, e a menina-criada, que faz cosquinha e que dá a corda de pular. E aqui eu me permitiria fazer uma digressão, saindo inteiramente do filme para falar da corda, esse brinquedo tão simples, que existe há séculos, e de quanto é fundamental que a gente possa ter brinquedos como este, onde a criança descobre o seu poder junto às coisas. Estou dizendo isso porque me incomoda muito, por exemplo, as crianças nas ruas, sentadas em carros de rodas com bateria, onde até os bebês não precisam mais pedalar para a frente, ao contrário dessa menina que pula a corda, que tropeça na corda, que aprende a pular. Eu acho que isso também tem um sentido muito interessante: as coisas existem para ser superadas, ultrapassadas, mudadas. Nesse sentido, dentro da estrutura do conto de fadas, os objetos e os animais também oferecem algumas alternativas e são entregues para que as crianças os possam transformar.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

Por outro lado, dentre os objetos do filme me atrai muito a própria cadeira de rodas que, de espaço de condenação, de situação de aprisionamento, se torna brincadeira para as crianças. Elas aprendem a transformar este objeto de tal forma que umas ocupam o lugar das outras; por exemplo: o menino que estava fadado a ficar na cadeira passa a ser o que empurra, e a outra criança senta na cadeira para brincar. Não vou falar da cena maravilhosa dele, como um carneirinho, aprendendo a andar, porque ele próprio fala disso no final do filme para o pai. Então, esses objetos acabam sendo dessacralizados, as próprias crianças rompem ao usarem a cadeira de rodas como brinquedo. Acho que há aqui uma busca de felicidade. Para mim, o que o filme aponta é exatamente a possibilidade da felicidade das crianças e dos adultos. Então, nesse processo, do meu ponto de vista, produz-se cultura, produz-se história, aprende-se com as crianças que é possível a mudança de todos e, fundamentalmente, crianças e adultos vão se humanizando.

Parece-me central o papel das crianças nesta humanização dos adultos que se encontravam desumanizados, que não sabiam rir nem chorar, não sabiam mudar o seu lugar, não sabiam conduzir a história de outra maneira. E essa aprendizagem é essencial. Aqueles que trabalham com crianças e que pretendem apenas ensinar coisas podem aprender com os filmes, com os livros e com as crianças a olhar para elas e eles, deixando que nos ensinem esse processo de humanização. O filme fala, muito fortemente, que toda história não tem só o final sombrio que ela prenunciaria, ou seja, a história não tem a estrutura de um mito, que se repete, que é sempre igual, que é irremediável; ela anuncia outros finais, não de uma maneira idealizada ou piegas, mas capaz de se deixar contagiar pelo riso, pela revolta, pela criação e por um agir junto.

O plantar é o plantar junto, o olhar retratos... como quando a menina diz "eu descobri que meu tio tinha um outro segredo". São os retratos que reúnem as crianças; elas dormem juntas depois de ver os retratos, de alguma maneira porque se (re)apossaram da sua história, a materializaram, a concretizaram. E falando de imagem, a presença do retrato no filme merece ser registrada. Trata-se, como eu disse, de um romantismo no melhor sentido, de um romantismo revolucionário, que permite retomar ao passado e retomar no passado aquilo que nele era presença de felicidade. Retornar ao presente fecundando-o e mudando o futuro. Quando digo que o filme fala para além daquilo que ele fala, é porque ele revela

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

que é possível mudar o que aparentemente estaria determinado. O que eu gosto nesse filme é que a sabedoria, que é nele contada, pode ser fecunda em tempos como os nossos em que se afirma tão freqüentemente o fim da história, ou em que se prenuncia apenas a mesmice, deixando tantos possíveis jardins secretos trancados.

Quem trabalha ou apenas convive com crianças pode tentar aprender a inverter papéis, aprender com elas a reverter a lógica, a subverter a ordem, a fazer história até mesmo de coisas que, aparentemente, estão mortas. É essa a estrutura de conto de fadas a que eu me referi... Pois a história pode ser vista como um mito, como o do homem que fica com o fígado exposto e condenado a ser picado, o que deve subir a montanha e se condenar a sempre descê-la de novo, a fazer o tapete e desfazer; ou, ao contrário, a gente pode ver a história que a gente vive a cada dia, a história da cidade, do país, como um conto que pode ter um desfecho diferente daquele que estava aparentemente dado. Se as pessoas não estão aprisionadas mas se humanizam, se a menina aprende a chorar, o tio a rir, o menino a andar e a superar sua tirania - aliás superá-la não com o aprisionamento nem o poder da governanta, e sim no confronto com as outras crianças - o encontro de dois pode trazer problemas, mas pode ser também uma solução. O encontro é a possibilidade de uma saída diferente, que não se dá no isolamento.

Enfim, o jardim floresce como na música que, no início, aborrecia a menina, mas que ela aprende, mais tarde, a entender de outra maneira. Os empregados podem também se livrar das máscaras: isso tudo se refere ao que fala o próprio filme, no final, ao dizer que se você olhar bem, há muitos jardins pelo mundo. A opção fundamental presente nessas pequenas mudanças pontuais - da governanta que chora, do empregado que tira a máscara, do menino que anda - é uma opção pela vida. O menino, que o tempo todo está dizendo "mas eu vou morrer, não vou nem ficar careca, eu tenho uma corcunda...", faz, aos poucos, uma opção pela vida, tal como seu pai e aquelas pessoas - crianças e adultos - que estão tentando, de diferentes maneiras, mudar sua história.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

O HOMEM E O MENINO

ZIRALDO

Antes de mais nada, queria dizer que fiquei por último porque não sou um especialista. Aliás, eu sou um especialista em assuntos gerais. Eu sou um especulador e um observador da vida. Observar a vida, observar o outro tem sido a matéria do meu trabalho, da minha própria existência.

Eu sempre desenhei com uma facilidade muito grande e sempre dominei cor bem, técnica de cor. Isso, quer dizer que poderia ser um bom pintor, porque conheço bastante a história da pintura, técnica de pintura e sei pintar. Assim eu achava que a minha vida toda era um exercício para virar pintor depois de velho, como aconteceu com a grande maioria dos cartunistas, alguns importantíssimos como o rumeno André François, e o inglês Ronald Searle, dois dos meus mestres. Fiquei velho e não virei pintor! Quando se é pintor, músico, escritor ou poeta é porque essas linguagens são as únicas formas pelas quais se pode expressar o que se quer dizer. Então fiquei a vida toda cheio de coisas para dizer, e o que quero dizer hoje, não tem maneira de ser dito através da pintura, da música, ou do desenho.

Num determinado momento da vida, me defrontei com uma possibilidade de expressar idéias sem ter essa intenção. Em outras palavras, só depois que escrevi, que publiquei e que li é que vi que meus livros, que são para crianças, continham as minhas ansiedades, as coisas que tenho vontade de dizer. Há dois ou três dias atrás, estava numa palestra como essa, e lembrei do versinho do Caetano Veloso que é muito lúcido, muito inteligente. O Caetano diz que, toda vez que você tiver uma grande idéia, faça uma canção, porque está provado que só é possível pensar em alemão! É muito bem bolado esse negócio. Em grego também dá para pensar, mas em português... Eu tenho uma irmã que é logosófica. Outro dia, perguntei a ela o que era esse negócio de logosofia, e ela falou: "É um princípio baseado num pensador argentino chamado Pecoche...". Eu disse, então: "Não precisa dizer mais nada não, pô! Tá maluca?! Há alguma hipótese de haver um pensador argentino?! Há alguma hipótese de pensador brasileiro?!". Nem francês chegou a pensar. Pensamento filosófico é coisa de alemão e

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

grego. Então, como não sou nem grego antigo nem alemão, não vou me meter a pensar, vou é fazer livro infantil, porque, modestamente, vou dizendo as coisas que quero dizer.

Eu fiz um livro chamado "Flicts" há vinte e tantos anos, justamente no ano em que os astronautas chegaram à Lua e tive um desses orgulhos da vida, o de ter conhecido o Neil Armstrong e de ter batido um papo fantástico com ele, onde perguntei: "Alguma coisa mudou no seu coração com a sua viagem à Lua?", e ele disse: "Mudou, mas eu não estou preparado para falar sobre isso, eu estou preparado para falar de distâncias, de vôos, eu sou um robô". Ele me disse isso. Acho ótimo ter tido o privilégio de ter conversado com o cara que botou o pé na Lua. "Flicts" mudou a minha vida, porque eu descobri que podia fazer livros para criança. Em 1980, fiz "O Menino Maluquinho". Foi numa palestra como esta. A gente começou a discutir esse negócio de ser especializado em "assuntos gerais". Eu estava num debate com professores e pais de alunos, e começamos a falar sobre infância. Comecei a expor as minhas idéias sobre criança, e a primeira coisa a que me referi foi ao fato de que é fundamental o adulto compreender a criança como um ser finito nele mesmo. A criança tem que ser observada pelo adulto como um ser acabado, e não um vir-a-ser. Toda relação em que o adulto vê a criança como um vir-a-ser, angustia a criança. A frase mais terrível que você pode dizer sobre uma criança é "... estou preparando meu filho para o futuro". O que você está dizendo na realidade é: "Estou neurotizando meu filho". Você tem que preparar seu filho para o dia de hoje, porque o futuro é feito de uma porção de *hojes*. Quanto mais *hojes-felizes* ele tiver, melhor adulto ele poderá ser. Se você conseguir entender a criança como se ela vivesse aquelas fases do bicho-da-seda, quer dizer: "ele agora é criança e deve ser entendido como uma lagarta agora", você desangustia esse menino. Nunca conheci um canalha que tivesse sido um menino feliz. Todo canalha foi um menino muito infeliz. Por exemplo, você olha para a cara do Collor. Não há a menor hipótese de ele ter sido um menino feliz. E os meninos do Collor? Você olha para aqueles menininhos engravatadinhos, criados na Suíça. Aliás, a Suíça é uma fábrica de neuróticos, quer dizer, você deixa seu filho num internato e dá 16 dólares por mês, para ele perceber o valor do dinheiro; depois ele cresce, vira adulto e cria o filho assim também, todo reprimido, todo complicado, falso, inseguro.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

Há duas relações fundamentais que o homem - não sei porque - não conseguiu resolver na sua existência: não conseguiu acertar sua relação com a morte e com a criança. Talvez não tenha conseguido acertar sua relação com a vida, ou com ele mesmo, e a sua relação com a criança é inacreditável. É impressionante como o homem esquece a criança que ele foi e não consegue transar bem seu filho. Eu vi essa coisa na prática, quer dizer, estou falando agora de coisas que vivi e que vivo.

A Fernanda Moura falou no "mito da felicidade infantil", e eu me pergunto: será que a felicidade infantil é um mito? Não é. Mito é o conceito de felicidade. O que é felicidade? Então, eu comecei a ficar preocupado, aqui e agora... O que é felicidade? É uma coisa dinâmica... Na verdade, não há felicidade sem balanço - você pode ter momentos felizes, momentos infelizes... Quando se afirma que se é feliz, é porque se está fazendo um balanço. Você é feliz porque, ao longo da vida, teve mais reconhecimento do que humilhação, mais amor do que desamor, mais êxito do que fracasso, mais alegria do que tristeza, mais crédito do que dívida, mais saúde do que doença, e mais prazer do que dor. Se você tem "mais", a felicidade é um resultado de balanço. Assim, pode haver criança feliz. Na minha infância, tive mais reconhecimento do que humilhação, mais amor do que desamor, mais êxito do que fracasso, mais alegria do que tristeza, mais crédito do que dívida, mais saúde do que doença e muito mais prazer do que dor. Fui uma criança feliz. Então, não é um mito. Eu me lembro de ter sido humilhado. A coisa que mais me fez sofrer na infância foi humilhação, de parar e dizer "meu Deus, como eu sou infeliz". Porém, no mais das vezes a minha infância foi mais para maravilhosa. Isso não é mito.

Bem, voltando para a tal palestra que eu estava fazendo e ao "Menino Maluquinho", uma moça sugeriu: "Porque você não escreve esse conceito?" Eu me lembrei, então, dos suíços, pois, quando eles têm um *insight*, estudam 50 anos para poder prová-lo. O Piaget, por exemplo, disse que a aquisição do conhecimento é complicada. Ai foi lá estudar os animais, ficou 50 anos até formular uma tese sobre a aquisição do conhecimento. O Jung, se fosse brasileiro, seria Pai de Santo, mas como era suíço, tinha que entender... No Brasil, a gente não tem tempo para essas coisas, então especula. Todos os *insights* que tenho, eu especulo. Especulei e escrevi "O Menino Maluquinho", e, agora, o que

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

vim falar aqui é sobre essa dificuldade que o adulto tem em compreender a infância. Estou dizendo isso porque duas coisas me preocupam muito na vida, talvez pelo fato de eu estar escrevendo livros para crianças. Há 16 anos que viajo por este país, pela América do Sul, conhecendo escolas deste final de século... Nós, que estamos aqui, tivemos essa destinação espantosa, a de estarmos vivos no momento em que o milênio vira! Nós poderíamos ter nascido em 1812 e fomos nascer justo a ponto de ver virar não um século, mas um milênio, o que é um impacto fantástico, é um privilégio para nós. Nesse momento tão importante da minha vida, fiquei muito ligado a essa idéia de educação e escola. Estou muito preocupado com livro, com leitura, com ensino básico no Brasil. O meu centro de interesse, hoje, é o ensino básico no Brasil. Então, descobri o seguinte: o maior inimigo de uma reforma no ensino básico - é isso que eu acho engraçado na relação adulto-criança - é o lar. O adulto esquece a criança que foi. Chega num determinado momento de sua vida, ele casa, tem um filho, uma mulher, uma vida arrumadinha, tem seguro de vida, aquele negócio todo... e coloca o filho na escola! Ele foi infeliz na infância, ele sabe o tanto que sofreu para chegar ali e, agora, tem uma vida que pode, mais ou menos, controlar. Então, qualquer proposta para que o filho tenha uma vida diferente da que foi a sua o assusta. "Então, se eu sofri quando era pequeno, meu filho também tem que sofrer, porque, se eu passei por isso, ele também tem que passar para entender. Só assim ele poderá construir sua felicidade." A pessoa tem medo, não confia na nova criança. O mais engraçado é que isso vem sendo colocado há milhares de anos. Só a descoberta da criança como centro de interesse é recente, começa com Claparède, com Piaget, está vindo agora nesse fim do século XX, que é o século da descoberta do homem...

Quando eu comecei a pensar sobre essas questões e querer fazer um trabalho sobre isso, falei "só posso mesmo fazer um livro infantil". Criei então uma coleção chamada "Coleção A B Z". Aqui tenho o primeiro livro dessa coleção. Este "a" minúsculo aqui é o "a" criança, e este maiúsculo é o "A" adulto. Você não pode prever na criança o adulto que ele vai ser, mas os dois são "A". A minha história é a história de um "a" que é um ser vivo. No final do livro eu reduzo poeticamente a minha ansiedade, a minha angústia, num texto. A letra "a", esse meu personagem, chamava-se André, que é um bom nome para a letra "a". O "a" cresceu: ele era gordinho, barrigudinho como um "a" minúsculo, e

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

virou um "A" de placa, um "A" helvética, agudo, um astronauta. E aí alguém diz: "André virou um **outro** "a". Mas não é verdade. Ai reside o mistério! "O homem está no menino, só que o menino não sabe. O menino está no homem, só que o homem o esqueceu. O bom de ser menino, o bom de ser criança, é poder ser este susto, mas deixa o menino lá... O homem que há no menino dorme tão feliz lá dentro... Não se acorde no menino o homem que ele será. Se voa, vai ser pardal? Se corre, vai ser atleta? Se briga, vai ser normal? Se chora, vai ser poeta? Que homem que ele será? O que que o menino vai ser? O André, que era pesado, bem redondo e bem gordinho, cresceu, virou passarinho e, agora, já pode olhar-se outra vez no espelho e ver que esse menino, que dentro dele cresceu, ainda é menino por isso. O André não tem avesso, porque ele está no começo de tudo que é vida ou sonho (o "a" está no começo). O bom de ser criança, de ser menino ou menina, é ser dono do futuro, uma casa que se compra ainda toda na planta, sem saber o seu tamanho, sem saber se chove dentro. O futuro é um brinquedo que se ganha sem saber como funciona. É uma caixa numa caixa, numa caixa, numa caixa... brincar é ir descobrindo. O futuro é esse presente que o menino recebe como brinde, quando nasce". Era isso que eu queria dizer.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

COMENTÁRIOS: "A CRIANÇA E O ADULTO"

Maria Florentina A. Camerini

Ao comentar as questões colocadas e debatidas na mesa "A criança e o adulto", composta por uma psicanalista, Fernanda Costa-Moura, uma educadora, Sônia Kramer, um cartunista e escritor, Ziraldo, e mediada pela psicóloga clínica Lucia Rabello de Castro, nota-se, desde esta escolha, a pluralidade possível dos discursos e seus entrecruzamentos. O presente texto-comentário, procurará atentar a esta característica.

Falar da relação criança/adulto implica reconhecer a existência de lugares sociais tanto para o adulto quanto para a criança. Ziraldo e Fernanda Costa-Moura sinalizam que o lugar que a criança ocupa na contemporaneidade, foi construído através dos tempos. Assim, se há hoje uma discussão sobre a infância, um questionamento sobre a influência da sociedade capitalista consumista na formação da subjetividade infantil, a produção, enfim, de uma vasta gama de conhecimentos sobre a criança, é porque a infância adquiriu uma visibilidade social, ao longo deste último século, que antes não possuía.

Fernanda Costa-Moura marca em seu discurso a questão da impossibilidade de realização plena do desejo do sujeito. É possível observar na relação pais/adultos e filhos/crianças que o lugar de origem da criança se dá desde as expectativas e os anseios dos pais antes de seu nascimento. Além de ser o ponto de partida para uma série de transformações no seio da família, a criança é construída imaginariamente pelo desejo de seus pais de forma ideal, perfeita. Uma série de fantasias, construídas antecipadamente à constituição do seu corpo e do seu nascimento estarão à sua espera. Para A. Aulagnier (1979), esta articulação da criança imaginada e inserida numa história, é condição "sine qua non" de existência do ponto de vista psicológico. Neste sentido, todo sujeito nasce preso a uma imagem pré-estabelecida antes mesmo de seu nascimento.

É desta história idealizada e necessária feita pelo adulto que se dá a possibilidade de surgimento de uma outra história diferenciada e que se constrói no encontro/desencontro da criança real com a criança imaginada. A criança, para constituir-se sujeito de si, necessariamente, vai

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

se desviar da criança projetada idealmente pelo adulto. Como bem sinalizou Fernanda Costa-Moura, é importante que a criança viva a experiência de que ela não basta a seus pais. A esse respeito, vale trazer a importante discussão da psicanalista Françoise Dolto (1965), para quem, no desligamento dos pais em relação à criança, se faz necessário que os adultos responsáveis pela criança tenham assumido a sua condição sexual genital, no sentido emocional, afetivo e cultural, independentemente da direção que a criança tomará na vida. É importante que a criança não seja para os pais o objetivo único e maior de suas vidas. As várias inserções que os adultos experimentam no dia-a-dia devem ser vividas sem que se privilegie, necessariamente, a condição de pais.

O inesperado que a criança manifesta nas relações que estabelece na vida a coloca na dimensão do sujeito da falta, do sujeito do desejo. Como disse Ziraldo, a imprevisibilidade que a criança apresenta surpreendendo o adulto, torna impossível prever o adulto que a criança vai ser: "O homem está no menino, só que o menino não sabe, o menino está no homem, só que o homem se esqueceu" (sic). Pela tensão que se produz entre o não saber da criança e o esquecimento do adulto é que se tem o diálogo, a novidade, a criação.

Através dos desvios que a criança introduz na relação com o adulto é que se dá a possibilidade do surgimento de sujeitos diferenciados. Algumas situações do filme, pinçadas por Fernanda Moura, podem ser tomadas aqui quando, por exemplo, se fala sobre Mary: "Ela não é tão bonita quanto a mãe" ou sobre Colin, quando se refere a seu pai: "Ele não gosta de mim porque não sou parecido com a minha mãe". Uma outra situação derivada dessa construção por parte dos pais em relação à criança ideal é o "mito da infância feliz", isto é, o fato de os pais projetarem uma vida plena de realizações, sem frustrações para o filho. A esse respeito, Freud (1914), no texto "Sobre o Narcisismo: Uma Introdução", fala que a atitude afetuosa dos pais para com os filhos é um reviver de seu próprio narcisismo há muito abandonado. E, neste sentido, projetam todas as perfeições no filho: "A criança terá mais divertimentos que seus pais... Ela será mais uma vez, realmente, o centro e o âmago da criação - Sua Majestade o Bebê..." (1969, p. 107).

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

Ao considerar esses desejos de plenitude dos pais em relação aos filhos, vale lembrar a crítica feita por Sônia Kramer sobre a indústria dos brinquedos na atualidade, que sinaliza a perfeição e a completude dos brinquedos atuais cerceando a curiosidade, o desafio, o desejo de descobrir e de aprender com eles. Dentro da sociedade capitalista consumista de hoje, observa-se a facilidade de proliferação do mercado de bens produzidos especialmente para a criança.

As dificuldades muitas vezes vistas de forma negativa no encontro entre o adulto e a criança ou entre um sujeito e um outro¹⁰ são tomadas positivamente pela psicanálise, na medida em que, pelo desencontro, se torna possível o encontro, a novidade. Considerar as diferenças entre os sujeitos significa tomá-los desde o lugar de seu desejo, isto é, de sujeitos cindidos, incompletos e que, por essa condição, buscam incansavelmente através de fantasias ideais a completude impossível de achar.

A tentativa de buscar a perfeição, de estabelecer uma correspondência entre causa e efeito e, portanto, ter uma previsibilidade sobre os fenômenos da natureza é uma visão que predomina na construção do saber científico, tanto nas ciências exatas quanto nas humanas. Construiu-se a crença num possível conhecimento sobre as expressões humanas, de modo que estas se dariam dentro de uma linearidade, imprimindo uma divisão entre mundo interno/mundo externo, eu/outro, adulto/criança, passado/presente. A própria concepção de desenvolvimento para a psicologia foi marcada por uma lógica de fases, lógica essa que assinala pontos de partida e pontos de chegada. É dentro desta concepção que a psicologia do desenvolvimento padroniza e enquadra o sujeito, estabelece regras de normalidade, estabelece uma noção de causa/efeito, de previsibilidade, de sentido único. Assim, pode-se falar de uma idéia de desenvolvimento positivista, aprisionante, fechada (Castro, 1992).

Pode-se exemplificar essa posição crítica sobre o desenvolvimento humano com a sinalização de Sônia Kramer sobre a possibilidade que o filme oferece de reverter situações que, a princípio, pareciam imutáveis, como, por exemplo, a corcunda de Colin, que se desfez pelo to-

¹⁰ O outro - entendido aqui como qualquer relação que o sujeito estabeleça na vida, seja entre pessoas ou situações da vida cotidiana.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

que da prima, ou o jardim que refloresceu. Assim, acontecimentos que pareciam ter um único sentido, o que faz passar a idéia de pré-destinação, de sacralização e de mitificação sobre as manifestações de vida humana, se mostraram transformáveis.

Ziraldo também fez uma pontuação importante quanto à questão acima colocada, quando afirma que o adulto, ao relacionar-se com a criança, deveria considerá-la como um ser finito nele mesmo, como um ser acabado. A criança deveria ser tomada numa dimensão de igualdade em relação ao adulto. E, neste sentido, fala-se da inclusão da criança como co-autora da produção do encontro entre ela e o adulto, entre ela e qualquer outro com quem se relacione. Retira-se, desse modo, a concepção da criança vista como um ser em passagem, um ser que ainda não está pronto, um projeto de adulto (Castro & Jobim e Souza, 1994/5). Reconhecer a existência de um lugar social para a criança, enquanto igual, insere-a como sujeito da história independentemente de sua faixa etária.

Segundo esta perspectiva, a noção de tempo deixa de ser importante do ponto de vista quantitativo. O valor da narrativa de uma história está dissociado do tempo de vida de um sujeito. A importância passa a ser dada pela particularidade contextual da história de cada pessoa. Sendo assim, cada criança tem história, tem passado. Sônia Kramer, ao comentar a cena da menina que, ao plantar no jardim, encontra a flor Imperatriz da Índia, como também a cena das crianças que olham retratos juntas, ilustra este comentário. Assim, a criança, ao resgatar o passado, encontra um novo sentido para o presente. A possibilidade de diálogo entre os tempos propicia a ressignificação de sentidos. Ao se associar presente e passado, vão-se encontrando novas explicações para situações vividas tanto num quanto noutro tempo. Os tempos (presente, passado e futuro), por se comunicarem continuamente, revelam a infinitude de novas versões para um mesmo fato.

Pelo encontro/desencontro entre a criança e o adulto, forma-se um dos cenários possíveis das manifestações humanas, seja da história de uma civilização, da cultura de um povo, dos hábitos e costumes de uma família ou das características pessoais dos sujeitos. Este cenário pode revestir-se de cores diferentes a cada novo olhar, dependendo do lugar, do ângulo, da época e de quem o olha. A permanente e continua

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

energia gerada pela tensão das diferenças vai transformando a geografia do mundo (Soja, 1993) e lança os sujeitos ao prazer de buscar novas explicações para os impasses que surgem no cotidiano do ato de viver.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

EPÍLOGO

**MAPEAMENTOS PARA
A COMPREENSÃO
DA INFÂNCIA
CONTEMPORÂNEA**

*Solange Jobim e Souza
Cláudia Amorim Garcia
Lucia Rabello de Castro*

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

A CRIANÇA, O ESPAÇO E AS NOVAS TECNOLOGIAS

A nova concepção de espaço engendrada pelo desenvolvimento vertiginoso das novas tecnologias eletrônicas é a base fundamental para elaborarmos uma compreensão mais consistente e profunda da produção da subjetividade nos tempos atuais. Não há dúvida de que a nossa experiência com o espaço transformou-se radicalmente, e com esta transformação começa, então, a se esboçar a necessidade de uma nova compreensão dos elementos que estão em jogo, dando forma e substancialidade a esta experiência concreta e inexorável. Com a desterritorialização do capitalismo destróem-se e, em seguida constróem-se novas espacialidades não mais enraizadas em lugares reais ou em espaços físicos concretos. Se a ordem econômica sofreu um esmaecimento de suas raízes e se espalhou através de uma rede muito mais complexa de interesses transnacionais, o mesmo está acontecendo com a cultura, que, paulatinamente, vai perdendo seus contornos e suas idiossincrasias para se situar na confluência de um amálgama de estilos que questiona a própria possibilidade ou a importância de se preservar as diferenças definidoras de uma experiência singular. O que se evidencia reiteradamente nas práticas sociais, entre adultos e crianças e entre as crianças e os adolescentes, é que a ânsia do consumo encerra a obediência a uma ordem não enunciada mas a que, consciente ou inconscientemente, todos obedecem, sob pena de se sentirem infelizes pela ousadia da diferença. O desejo de singularizar é considerado hoje um delito. Essa decadência dos valores especificamente humanos exige o resgate de uma nova abordagem na compreensão crítica da contemporaneidade (Jobim e Souza, 1996). Precisamos, portanto, enfrentar a seguinte questão: é ainda possível uma experiência humana que seja da ordem do singular? Quais as conseqüências de uma resposta negativa a esta questão? Ou melhor, o que é hoje uma produção subjetiva singular, na medida em que, cada vez mais, a visibilidade face a face é substituída pela interface sujeito-tela, desaparecendo a antiga confrontação dos sujeitos nos espaços públicos?

O que se discute hoje e começa a ocupar consideravelmente nossas preocupações como cientistas humanos e sociais é o modo como a abertura de um espaço-tempo tecnológico está nos projetando não para o futuro, mas para um presente que não se esgota e nem se extin-

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

gue. Sem ainda ter sido possível perceber com absoluta clareza o papel que desempenhamos na contemporaneidade, de fato somos, hoje, autores e atores de uma mutação antropológica radical e sem precedentes. Ter consciência deste fato é, num certo sentido, perceber como é difícil para nós, crianças, adolescentes ou adultos, falar do futuro ou planejar o futuro, simplesmente porque o futuro, mediado pelas novas tecnologias do virtual, está desaparecendo enquanto projeto prospectivo e tornando-se um *hoje* em permanente efemeridade.

Nosso objetivo é continuar problematizando profundamente este tema, evitando o maniqueísmo de posições contrárias ou favoráveis ao desenvolvimento das tecnologias eletrônicas, e propor um permanente debate nos espaços onde atuamos como profissionais e cidadãos sobre as conseqüências advindas das novas formas de confinamento em espaços construídos virtualmente, ou melhor, pensar o espaço-tempo vivido pelos sujeitos contemporâneos como instrumento de violência. Que formas específicas de violência entram em cena com o surgimento de novas espacialidades engendradas pelas tecnologias eletrônicas? O cinematismo, nos diz Paul Virilio (1995), transforma a própria experiência de *se estar na cidade* e propaga a imagem de um urbanismo sem urbanidade, em que o tato e o contato cedem lugar ao impacto televisual. O que tudo isto está significando em termos da produção da subjetividade de crianças e adolescentes? Qual a responsabilidade dos pais, professores, psicólogos, psicanalistas, urbanistas, arquitetos, sociólogos, entre outros cidadãos, frente a estas questões?

Uma vez que toda esta operação técnica que estamos questionando não é para amanhã, mas está presente tanto no imaginário científico e coletivo da sociedade atual como também na definição da experiência e da vida do homem no espaço urbano, indagamos: de que modo o relacionamento entre as pessoas e, particularmente, as relações entre pais e filhos estão sendo afetadas e transformadas a partir destes novos elementos culturais? Como desvendar o significado e a amplitude da experiência de crianças e adolescentes no espaço da cidade e o desdobramento destas experiências em práticas sociais? Que marcas do comportamento definem o que é ou o que ainda resta de verdadeiramente humano nos encontros e desencontros entre adultos e crianças, entre as crianças propriamente e entre crianças e adultos com

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

os objetos culturais da época em que vivemos? Enfim, quem é a criança e o adolescente desta nova era, privado de limites objetivos mas que, no entanto, flutua num *éden* eletrônico, mostrando sua intensa afinidade espontânea com as novas tecnologias do virtual?

Embora, a rigor, não haja uma única e mais verdadeira resposta para estas questões extremamente complexas, é possível arriscar algumas ponderações que poderão constituir-se balizadoras de novas tentativas de compreensão do que se apresenta como aparentemente inexplicável na experiência do homem contemporâneo.

Baudrillard (1995) atenta para a questão do nascimento, fato até então natural, que começa, a partir do surgimento e desenvolvimento das novas tecnologias de reprodução, a ganhar um novo destino. O destino artificial do nascimento, embora ainda não totalmente assimilado em nossa cultura, traz à tona a ruptura da ordem biológica com a ordem simbólica, ou seja, uma espécie de aniquilamento da gênese familiar e sexual ou do engendramento psíquico e biológico. De repente, a criança se transforma numa performance técnica, uma prótese em miniatura ao invés de um "outro" verdadeiro. Quanto mais a herança genética entra em cena e ocupa um espaço preponderante, mais a herança simbólica desaparece. Sem passado e sem memória, qual o sentido da dramaturgia edipiana para o homem contemporâneo? Psicanaliticamente falando, será que ainda existem os rituais de passagem que organizam as transformações da infância à idade adulta? Será que as condições psíquicas e simbólicas que circunscrevem o lugar da infância como tempo da metamorfose do ser humano ainda subsistem como práticas sociais no interior das famílias?

A questão da alteridade no âmbito da constituição da infância ressurge, porém, a partir de outros parâmetros. Talvez sob a forma da cumplicidade de toda uma geração que escapa aos cuidados do adulto e que não se inquieta mais em se tornar adulta, assumindo o destino de uma adolescência sem fim e sem finalidade, que se torna autônoma para ela-mesma, sem dar atenção ao "outro", eventualmente violenta contra o "outro", contra o adulto que ela não mais enxerga como seu descendente (Baudrillard, 1995).

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

O tempo atual, da imediatividade e da aceleração do tempo real, vai exatamente contra a duração da gestação, da procriação e da educação do homem. De um só golpe, a cadeia evolucionista se desfaz. A criança hoje enfrenta o risco de ser exorcizada e eliminada enquanto ser natural, transformando-se em anomalia ou em sobrevivente anacrônico de um tempo que privilegia as *performances* "perfeitas". Transformada por nós, sem qualquer piedade ou indignação, em mercadoria de uma época, a criança contemporânea tem como destino flutuar erráticamente entre adultos que não sabem mais o que fazer com ela.

A esta visão sombria do destino da infância, que em última instância é o nosso próprio destino, podemos contra-argumentar valendo-nos dos próprios filmes que assistimos durante este ciclo de debates. Os filmes apresentados e as múltiplas interpretações construídas ao longo dos debates nos trouxeram outras possibilidades de apreensão e compreensão do lugar da criança frente aos desafios e perplexidades que enfrentamos na atualidade. Em cada geração, diz Lehmann (1986), principalmente na idade contemporânea, aparecem, no mundo das coisas e das técnicas, objetos e materiais que unicamente as crianças são capazes de experimentar como símbolos e arquétipos. A criança está sempre pronta para criar outros sentidos para os objetos que possuem significados fixados pela cultura dominante, ultrapassando o sentido único que as coisas *novas* tendem a adquirir. Sendo capaz de denunciar o novo no contexto do sempre igual, ela desmascara o fetiche das relações de produção e consumo. A criança conhece o mundo enquanto o cria e, ao criar o mundo, ela revela a verdade sempre provisória da realidade em que se encontra. Construindo seu universo particular no interior de um universo maior reificado, ela é capaz de resgatar uma compreensão polifônica do mundo, devolvendo, através do jogo que estabelece na relação com os outros e com as coisas, os múltiplos sentidos que as realidades física e social podem adquirir. Por isso enriquece permanentemente a humanidade com novos mitos (Jobim e Souza, 1996). Seria esta uma visão romântica ou por demais idealizada da infância? Talvez sim, mas, no entanto, necessária para recuperarmos uma interpretação da vida que nos permita enxergar uma certa magia na nossa relação com o real e, assim, transformá-lo através de palavras e atos. Utopias? Sim, elas ainda servem para se viver.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

CULTURA DO CONSUMO: ALTERIDADE E CONSTITUIÇÃO DO EU

Consumo e cotidiano se entrelaçam indissolúvelmente. A articulação entre eles se tornou aparentemente inevitável na contemporaneidade dos grandes centros urbanos. Na verdade, o consumo se realiza a partir de um cotidiano que se apresenta como palco privilegiado, cenário cristalizado onde se forja a promessa dos prazeres absolutos num presente perpétuo. É no processo constante de exaltação e fetichização do cotidiano, em que se apagam as marcas do tempo e da história e as contradições do sistema são maquiadas, que o consumo atinge seu mais alto ponto de realização. É como se nada mais houvesse além do cotidiano em que se dá um consumir ininterrupto, onde os modismos e as últimas novidades do mercado servem de eixos centrais que orientam os sujeitos na condução de suas vidas cotidianas.

Essa exacerbação consumista - um fenômeno evidente nos nossos tempos - é, em grande parte, produzida pelo uso e pela manipulação da imagem, instrumento fundamental na construção de um cotidiano no qual os sujeitos são absorvidos na "imanência da ordem dos signos", como bem diz Baudrillard. A imagem seduz, convida, incita o sujeito a uma inserção cada vez mais aprisionante - e, sem que ele o perceba, sempre insatisfatória - na ordem do consumo.

O fascínio da imagem, e seu efeito irresistível sobre os sujeitos contemporâneos, nos remetem à própria constituição do eu e de suas vicissitudes. De fato, a primeira apreensão do eu como uma totalidade unificada se dá através da imagem especular fornecida pelo outro significante que possibilita, portanto, a constituição de uma primeira unidade egóica ilusória, e, ainda assim, essencial e indispensável à constituição dos laços sociais. No entanto, para que isso ocorra, é necessário que este outro não apenas intermedeie a relação do eu com sua imagem, mas também, e principalmente, que esta imagem seja objeto de desejo do outro. Só assim o eu pode com ela se identificar, neste primeiro momento, se constituindo como eu ideal. Desta primeira imagem idealizada se desdobra o ideal - já não mais eu-ideal narcísico, mas ideal do eu marcado pela castração - possibilitador da inserção do sujeito na dimensão do futuro e da falta. É também a partir do outro que

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

o sujeito se constitui enquanto desejante e deslança o movimento de busca da satisfação possível, sempre parcial, sempre limitada. Na trajetória de construção do eu se dá o jogo das identificações, e a tensão eu/outro, eu/imagem, /eu/ideal se sustenta, traçando limites que circunscrevem o desejo e possibilitam construções substitutivas e provisórias.

Como pensar as vicissitudes da construção do eu a partir da ordem do consumo em que os objetos parecem ocupar o lugar dos humanos e o cotidiano se apresenta como constituído pelas imagens nas quais a sociedade, tal qual Narciso frente ao espelho d'água, se deixa absorver e consumir? O sujeito do consumo se apropria da imagem projetada sem a intermediação do outro desejante, num movimento identificatório circular onde o eu se constitui a partir de sua projeção narcísica num mundo de objetos e na recusa da tensão eu/outro, eu/imagem. Assim, no escamoteamento dos conflitos e contradições inerentes à trajetória constitutiva do eu, os ideais também são solapados, assim como a possibilidade do sujeito de se projetar no futuro e se perceber construtor de sua história. O movimento subjetivo de construção do ideal é substituído pela cristalização no presente, própria do narcisismo, na qual ter e ser se confundem. No registro do ideal querer ser como o outro, que ocupa o lugar de modelo, implica reconhecer a alteridade, a singularidade irredutível do outro, e incita o desejo sem, no entanto, negar a falta e a impossibilidade de satisfação absoluta. O ideal tem, portanto, como efeito provocar o movimento do desejo, projetando o sujeito na dimensão do futuro, do imprevisível, da incerteza constitutivos do humano. Na ordem do consumo, no entanto, onde predomina o querer ter aquilo que o outro tem e, assim, sem restrições e limites, ocupar o seu lugar, nessa ordem - própria do funcionamento do eu ideal narcísico - o controle, a previsibilidade e a certeza asseguram ilusoriamente ao sujeito o paraíso terreno aqui e agora, num universo do qual a alteridade e a diferença estão ausentes. As distinções eu/outro, eu/imagem são, então, diluídas e a promessa que o consumo veicula de satisfação absoluta e imediata pela posse dos objetos neutraliza o movimento desejante, e paralisa o sujeito, objetificando-o numa identificação maciça às imagens veiculadas pela mídia. Assim, em vez da satisfação prometida e da plenitude almejada, o sujeito do consumo se vê enreda-

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

do num estado crônico de insatisfação e privação necessário ao próprio funcionamento da lógica do consumo.

A criança é o mais recente habitante deste novo mundo do consumo, e, talvez, o mais promissor. O imaginário, reino das imagens, é seu território por excelência, onde o outro, enquanto ideal, é muito poderoso. Assim, num contexto em que as relações com o adulto são cada vez menos consistentes e mais descontínuas, e no qual o predomínio da imagem, principalmente televisiva, é incontestável, o sujeito criança apresenta todas as condições para se tornar o consumidor ideal. A criação de um mercado consumidor dirigido exclusivamente à criança é fenômeno recente, cujo crescimento, no entanto, parece inexorável, principalmente no que se refere aos bens culturais. Quando as distinções eu/outro, eu/imagem, fantasia/realidade ainda são tênues, como acontece com a criança, a susceptibilidade do sujeito à imagem veiculada pelo consumo e a possibilidade de fazer coincidir o ser e o ter são ainda mais significativos e se apresentam como elementos importantes na constituição do eu infantil.

AS RELAÇÕES ENTRE CRIANÇAS E ADULTOS NO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

A criança necessita do adulto, enquanto um 'alter', ou um outro diferente, para se constituir como sujeito neste processo de se projetar continuamente para além de si mesma, em busca de ideais, lançando-se em prol de seus projetos e utopias. E, por outro lado, de que modo o adulto precisaria da criança? A criança também encarna um 'alter' para o adulto, na medida em que está no lugar e, por isso mesmo, revela a contingência, a precariedade, o começo, fazendo o adulto temer por tudo aquilo que se finaliza e, por conseguinte, acaba. "*Homo semper tiro*", já dizia Ernst Bloch (1970), "o homem é sempre iniciante", mas para que isso se realize, é necessário presentificar a idéia de que tudo é provisório e precário. Assim, a criança mostra para o adulto a contingência mesma do ideal, enquanto momento que se refaz constantemente. Neste sentido, é preciso reconhecer que criança e adulto necessitam um do outro e constituem-se mutuamente enquanto sujeitos, se quisermos fazer da cultura e da história humanas um lugar onde todos se reconheçam.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

Entretanto, esta construção do "humano" na história não se faz, certamente, sem negociação, discórdia e conflitos. Daí que a vida cotidiana torna-se, sobretudo, o palco onde se explicitam os embates e os desencontros da vida social. Assim, os sujeitos humanos, sejam eles adultos ou crianças, estão inexoravelmente expostos à experiência de estranhamento e dilaceramento presentes na vida em comum. As relações entre adultos e crianças são, igualmente, atravessadas pelo estranhamento resultante do encontro com a alteridade.

As condições culturais da contemporaneidade não criam condições para que crianças e adultos compartilhem da construção de experiências e, portanto, possam, ambos, ser agentes de um processo de transformação recíproca. No cenário contemporâneo, os processos de racionalização circunscreveram espaços e tempos destinados única e exclusivamente a determinados segmentos sócio-etários. Assim, por exemplo, o assim chamado "mundo do trabalho", a esfera pública da vida social, alija as crianças do convívio com os adultos, ou os últimos do convívio com as crianças. Ou ainda, como colocam certos autores (Oakley, 1992; Furstenberg, 1992), a infância, enquanto categoria social, fica privada da esfera das atividades socialmente significativas e relevantes, sendo mantida em custódia, seja em creches ou escolas, legitimando-se tais práticas com a justificativa de que elas, crianças, estão se preparando para o futuro. Deste modo, os valores do "mundo do trabalho" não são produzidos no embate entre os vários segmentos sócio-etários - crianças e adultos, mas refletem, sem sombra de dúvida, a determinação axiológica, quase sempre sombria, do produtivismo e da eficiência instrumental que regula o mundo dos adultos. Neste sentido, as crianças deixam de ser as parceiras reais dos adultos na construção de uma cultura do trabalho onde o lúdico possa ter lugar, e, em vez disso, passam a ser o alvo das projeções dos adultos, que, infelizes, estressados e desiludidos, vivem em fantasia o gozo de uma suposta plenitude vivida na infância, onde tudo parece bom e perfeito.

Por outro lado, a vida escolar das crianças, hoje, privilegia, sobretudo, a convivência das crianças com seus pares. É neste âmbito que acontecem as inúmeras e mais freqüentes possibilidades de aprendizagem que as crianças reconhecem como as mais significativas. Neste sentido, o lugar da escola na vida da criança torna-se impor-

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

tante porque "é onde se fazem os amigos" ou, ainda, "onde brincamos e aprendemos com os amigos", e não porque aí acontece o processo de aquisição de habilidades e comportamentos socialmente (adulto-cêntricamente) valorizados. As identificações das crianças com seus *iguais* são favorecidas, e, neste sentido, dilui-se a força do processo de aprendizagem baseado na transformação subjetiva onde as diferenças - e muitas - no caso entre adultos e crianças, têm que ser enfrentadas. A relação entre adultos e crianças na escola deixa-se, muitas vezes, sedimentar em torno dos procedimentos formais e burocráticos que, na rotina da vida escolar, se tornam mais importantes do que a construção de uma experiência intersubjetiva que faça sentido e seja satisfatória tanto para as crianças-alunas como para os adultos-professores. Assim, uma vez assegurada apenas uma margem mínima para a desorganização e para o caos resultantes do encontro entre crianças e adultos na escola, cristalizados os comportamentos, os desempenhos e as atitudes em torno dos devidos "papéis sociais" de professor(a) e de aluno(a), inviabilizam-se os embates e os confrontos que poderiam dar origem a processos de transformação subjetiva e cultural, através da educação.

Por conseguinte, o entendimento contemporâneo de eficiência, no que tange ao *design* político-cultural da nossa época, contrapõe-se a uma maior participação de grupos sócio-etários distintos na produção da sociedade (Castro, 1996). Crianças e adultos guetificam-se, preservando-se dos conflitos, dos embates, e do duro trabalho subjetivo implicado no encontro entre criança e adulto. Para a criança, perde-se muito neste desencontro dos dias contemporâneos: o distanciamento em relação ao adulto propicia uma outra inserção da criança no mundo da cultura, não aquela *humanizada* que ocorre pela convivência com um outro humano, mas aquela obtida pelas identificações com imagens presentes na mídia, ou, ainda, com identificações com máquinas.

Um quadro muito pessimista da época atual? Talvez. No entanto, tematizar e problematizar a relação entre adulto e criança, hoje, significa, quem sabe, dar-se conta do mal-estar contemporâneo oriundo das dificuldades e impossibilidades que permeiam o encontro entre adulto e criança. Se, ao longo deste século, foi principalmente a mulher - na figura da mãe, da avó e da professora - que se investiu do dever e do

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

suposto prazer de cuidar da criança, e compartilhar com ela as aflições do dia-a-dia, quem assumirá este lugar, na medida em que a mulher passa a ocupar outras posições fora do âmbito doméstico? Ou melhor, no cenário contemporâneo, que adultos se ocupam da criança? Quando e como? Ao pai, desde sempre ocupado, e à mãe, recentemente não mais disponível, foram paulatinamente subtraídas as oportunidades de estar com a criança. A família, enquanto instituição precípua de cuidado da criança, transformou-se, vendo arrefecer os vínculos afetivos mais intensos do convívio entre crianças e adultos. Assim, a criança de hoje entretém-se, cada vez mais, com o "outro televisivo", remoto, virtual, maquinico, talhado à guisa do imaginário do consumo. Ou ainda, na melhor das hipóteses, a criança compartilha suas experiências com outra criança. Alguns estudos (Attili, 1987, Hartup, 1987) mostram que, já aos dois anos de idade, mais da metade das interações de uma criança estabelece-se com pares, e não mais com adultos. A situação brasileira, apesar de nos faltarem estudos para avaliações mais precisas, não parece ser diferente, até porque a situação de miséria e a violência por parte dos adultos no seio da família são dois fatores que afastam as crianças dos lares e do convívio doméstico, introduzindo-as nas hordas de pares nas ruas das grandes cidades (Vogel e Mello, 1991). Neste sentido, trazer à tona a relação da criança com o adulto põe em cheque os valores que norteiam o projeto político-cultural da nossa era, que revela seu mal-estar buscando unir o que já separou: crianças de um lado, adultos de outro.

Diríamos, portanto, que a construção de uma experiência compartilhada por adultos e crianças, e que guarde as marcas dos embates resultantes deste encontro, assoma-se como possivelmente menos frequente neste final de século, quando tendem a se consolidar "estilos de vida" onde se impõe uma certa diáspora da convivência entre aqueles que são diferentes... Impõem-se, ainda, "estilos de vida" mais solitários, "*cada um na sua*", cuja expressão cotidiana mais contumaz seria oferecida pela família assistindo à tevê, cada membro diante do seu próprio aparelho, em cantos separados da casa. Neste sentido, o cotidiano apresenta-se como refratário às experiências de desapontamento e negociação que são imanentes da relação entre adulto e criança, já que nem a criança basta ao que os pais esperam dela, e nem os pais dão conta do desejo da criança.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

Se, paradoxalmente, ganhamos, ao longo deste século, na compreensão dos direitos e das necessidades específicas da criança, perdemos ao pretendermos “colonizar a infância”, estipulando, através dos mais variados discursos, um dever-ser para a infância. Do ponto de vista do adulto, a infância passa a ser o depositário dos mitos e das crenças: seja a da criança feliz, seja a da criança inocente e sem maldade, seja a da criança-aprendiz, seja a da criança-travessa. Depositamos nas crianças aquilo que nos impossibilitamos de experimentar, enquanto adultos. Idealizamos a infância, assumimos uma “segunda natureza” feita de cálculo, eficiência e razão, e, assim, recalçando o infantil do humano, ficamos seduzidos a contemplá-lo de longe, saudosos, forjando esta distância incomensurável entre o adulto e a criança.

CINEMA, CONHECIMENTO E PRODUÇÃO DA SUBJETIVIDADE

O Ciclo de Debates “INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE” reuniu um conjunto de temas e reflexões que vêm acompanhando nossas preocupações como professores, pesquisadores e profissionais do campo da Psicologia. A sistematização deste evento em forma de publicação nos permitiu vislumbrar um compromisso comum entre os palestrantes de diferentes formações disciplinares e teóricas: *pensar os desafios que o nosso tempo nos apresenta e propor soluções provisórias para os episódios ou acontecimentos aparentemente inexplicáveis com os quais estamos sempre nos confrontando inexoravelmente.*

Nossa intenção, ao escolher evocar o tema da produção da subjetividade contemporânea através do cinema, foi a de encontrar uma estratégia metodológica para *espacializar* a narrativa psicológica, ou seja, reconhecer uma geografia humana crítica, construindo, na confluência de diferentes vozes e imagens, uma espécie de cartografia das relações e de sentidos simultâneos que se vinculam por uma lógica que exige um equilíbrio interpretativo adequado entre o espaço, o tempo e o ser social (Soja, 1993). De fato, os filmes apresentados durante este encontro revelaram como as relações de poder, controle e disciplina se inscrevem na espacialidade aparentemente ingênua da vida social, e de como as *geografias humanas* tornam-se repletas de política e de ideologia. Trata-se, portanto, de intervir no fluxo temporal do sentido,

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

permitindo que a simultaneidade da experiência humana esteja presente em nossa narrativa, ampliando nosso ponto de vista de forma a situar o sujeito num número infinito de linhas que o vinculam a um mundo inteiro de situações comparáveis. O novo, o inédito, deve, assim, envolver uma configuração explicitamente espacial, além de temporal. O cinema nos oferece uma linguagem que, por sua própria natureza técnica, favorece a simultaneidade dos mapeamentos transversais, possibilitando a entrada do sujeito no fluxo da narrativa em qualquer ponto do discurso-imagem sem que se perca o objetivo geral do diálogo.

O resultado deste ciclo de debates, agora retratado nesta publicação, sugere ao leitor criar modos mais criticamente reveladores de entrar no centro dos diversos temas abordados, desconstruindo e recompondo a narrativa rigidamente linear, buscando romper com o fluxo naturalmente imposto pela limitação necessária na seqüência de um relato escrito. Portanto, os capítulos aqui apresentados podem ser lidos seqüencialmente ou não, cabendo, entretanto, ao leitor a habilidade de desconstruir e recompor a tendência linear com que nos aproximamos de um conhecimento novo a partir de uma teoria cultural convencional, abrindo espaço para um discernimento mais plural, ou melhor dizendo, pautado numa hermenêutica espacial. Levar o espaço a sério exige uma desconstrução e uma reconstituição profundas do pensamento e da análise críticas. Soja (1993) nos chama atenção para as limitações do texto escrito e aponta para a necessidade de superarmos, com a imaginação e a reflexão teórica, aquilo que escapa à formalização de uma idéia em registro escrito. Com sensatez e absoluta clareza nos fala que a ambição em traduzir em palavras a espacialidade abrangente e politizada da vida social provoca em nós um desespero lingüístico, pois o que vemos ao olharmos para as *geografias* do cotidiano é obstinadamente simultâneo. Entretanto, a linguagem dita uma sucessão, um fluxo linear de afirmações, pautada na impossibilidade de dois objetos (ou palavras) ocuparem exatamente o mesmo lugar.

Surge, portanto, a consciência crítica da necessidade de uma recomposição fundamental do "modo de narração" decorrente de uma nova consciência de que devemos levar em conta "a simultaneidade e a extensão dos acontecimentos e das possibilidades" para dar sentido

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

ao que vemos. Já não podemos depender de um fio narrativo que se desdobre seqüencialmente, de uma história em eterna acumulação que marche inexoravelmente em frente, numa direção previsível, na trama e no desenlace. Há coisas demais acontecendo contra o contexto temporal, coisas demais atravessando continuamente o fio narrativo em direção lateral (Soja, *idem*).

Esta consciência de uma transversalidade necessária na produção do conhecimento já é visível no modo como o discurso teórico nas ciências humanas está se reordenando. Hoje, quando cercamos um tema ou problematizamos a realidade concreta das experiências humanas, nos defrontamos com um emaranhado complexo de aspectos políticos, sociológicos, psicológicos, culturais, históricos, entre outros, que atravessam a nossa compreensão das questões cotidianas, exigindo uma formulação que escape a uma única disciplina ou área acadêmica. Com isto, entendemos que as ciências humanas estão sofrendo um processo de deslocamento que coloca em questão o próprio conceito de disciplina, ultrapassando a concepção das abordagens ditas interdisciplinares, multidisciplinares ou transdisciplinares. De acordo com Fredric Jamenson (1993), o processo de deslocamento presente nas ciências humanas se caracteriza pelo esmaecimento de algumas de suas fronteiras ou separações fundamentais. Para este autor, que reflete sobre as questões da modernidade e da pós-modernidade e suas consequências na transformação do discurso teórico contemporâneo, os grandes sistemas filosóficos, sociológicos, políticos ou psicológicos cada vez mais cedem lugar a um tipo de texto simplesmente chamado "teoria", inaugurando um novo discurso que se caracteriza por ser todos ou nenhum destes sistemas ao mesmo tempo. Isto significa dizer que as transformações da sociedade devem estar presentes na própria forma como se pretende expressar estas transformações, ou seja, a forma teórica deve fazer justiça à complexidade dos conteúdos inscritos na realidade. Daí a necessidade de trabalharmos com conceitos que estão em permanente evolução e diálogo no interior de uma abordagem teórica que não se esgota em nenhuma disciplina em particular, mas que, ao mesmo tempo, prescinde das revelações e interpretações que cada uma permite, exercitando novas possibilidades de articulações laterais e transversais no interior das ciências humanas.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

BIBLIOGRAFIA

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1986 (2ª ed.)

ARIÈS, Philippe *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1981.

ATTILI, Grazia The extent to which children's early relationships are adapted to promote their social and cognitive development. IN: Hinde, R. et al (Eds) *Social relationships and cognitive development*. Oxford: Clarendon Press, 1987.

AUGÉ, Marc *Não - lugares - Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Campinas, Papirus, 1994.

AULAGNIER, Piera Observações sobre a Estrutura Psíquica. IN: KATZ, C.S., (ed.) *Psicose: Uma leitura psicanalítica*. Belo Horizonte, Interlivros, 1979.

BAUDRILLARD, Jean *A Sociedade de Consumo*. Rio de Janeiro, Elfos, 1995.

_____ Le continent noir de l'enfance. *Journal Libération*, 18/10/95.

BAUZER, Riva *Crescer numa Cidade Grande*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

BENJAMIN, Walter *A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução*. *Coleção Os Pensadores*, Vol. XLVIII, São Paulo, Abril, 1975.

_____ Sobre Alguns Temas em Baudelaire. *Coleção Os Pensadores*, Vol. XLVIII, São Paulo, Abril, 1975.

BENJAMIN, Walter *Reflexões: A Criança, o Brinquedo, a Educação*. São Paulo, Summus, 1984.

_____ *Obras Escolhidas I, II e III*, São Paulo, Brasiliense, 1987 / 1990.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

BERMAN, Marshall *Tudo Que é Sólido Desmancha no Ar - A Aventura da Modernidade*. São Paulo, Cia. das Letras, 1989.

BLOCH, Ernst *A Philosophy of the Future*. New York, Herber, 1970.

BOLLE, Willi *Fisiognomia da Metropole Moderna*. São Paulo, Fapesp/Edusp, 1994.

BOSCHI, Renato Raul (org.) *Violência e Cidade*. IN: *Debates Urbano*. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.

BRÉE, Joel *Los Niños, el Consumo y el Marketing*. Buenos Aires, Paidós, 1995.

BROUGHTON, John M. An introduction to critical developmental psychology. IN: Broughton, J.M. *Critical Theories of Psychological Development*. New York and London: Plenum Press, 1987.

CALVINO, Ítalo *As Cidades Invisíveis*, São Paulo, Cia. das Letras, 1991.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de *Quatro Vezes Cidade*, Rio de Janeiro, Sete Letras, 1994.

CASTELLS, Manuel *A Questão Urbana*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

CASTRO, Lucia Rabello de *Desenvolvimento humano: Uma perspectiva paradigmática sobre a temporalidade*. IN: *Psicologia: Reflexão e Crítica*, Porto Alegre, 1992, 5, 2: 99-110.

_____ The time of childhood: or when 'Now' becomes 'not yet'. IN: Pfeffer, G. & Behera (eds.) *Contemporary Society: Childhood and Complex Order*. Delhi: Mahak Publ. 1996.

_____ & JOBIM e SOUZA, Solange *Desenvolvimento humano e questões para um final de século: tempo, história e memória*. IN: *Psicologia Clínica: Pós-graduação e Pesquisa*, Rio de Janeiro, V. 6, NAV, 1994/5.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

FREUD, Sigmund Sobre o Narcisismo: uma introdução. IN: *Obras Completas*. Edição Standard Brasileira, Rio de Janeiro, Imago, Vol. XIV, 1969.

DELEUZE, Gilles Post-scriptum sobre as sociedades de controle. IN: *Conversações*. Rio de Janeiro, Ed.34, 1992.

DOLTO, Françoise Prefácio IN: MANNONI, M. *A Primeira Entrevista em Psicanálise*, Rio de Janeiro, Campus, 1965.

_____ *La Cause des Enfants.*, Paris, Plon, 1986.

FEATHERSTONE, Mike *Cultura do Consumo e Pós-Modernismo*, São Paulo, Studio Nobel, 1995.

FERREIRA dos Santos, Jair *O Que é Pós-Moderno?* São Paulo, Brasiliense, 1986.

FLICHY, Patrick *Les Industries de l' Imaginaire. Pour une Analyse Economique des Médias*. Grenoble, PUG, 1991.

FURSTENBERG, Frank Reflections on the Sociology of Childhood. IN: Qvortrup, J. (ed.) *Childhood as a Social Phenomenon: Lessons From an International Project*. Vienna: European Centre for Social Welfare Policy and Research, 1993.

GOMES, Renato Cordeiro *Todas as Cidades: A Cidade*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

GUATTARI, Félix As creches e a iniciação. IN: *Revolução Molecular: Pulsões Políticas do Desejo*. São Paulo, Brasiliense, 1981.

_____ *As Três Ecologias*. Campinas, Papirus, 1990.

HARTUP, Willard Relationships and their significance in cognitive development. IN: R Hinde et al. (eds.) *Social relationships and cognitive development*. Oxford: Clarendon Press, 1987.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

HOBBSAWN, Eric *A Era do Capital*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.

_____ *Era dos Extremos - O Breve Século XX*, São Paulo, Cia das Letras, 1995.

JAMESON, Frederic *Espaço e Imagem: Teoria do Pós-Moderno e Outros Ensaíos*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1994.

JAMESON, Fredric *O Pós-Modernismo e a Sociedade de Consumo*. IN: KAPLAN, Ann (org.) *O mal-estar no pós-modernismo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.

JOBIM e SOUZA, Solange *Infância e Linguagem. Bakhtin, Vygotsky e Benjamin*, Campinas, Papirus, 3ª edição, 1996.

_____ *Resignificando a Psicologia do Desenvolvimento: Uma Contribuição Crítica à Pesquisa da Infância*. IN: KRAMER, S. & LEITE, M.I (Orgs.) *Infância: Fios e Desafios da Pesquisa*, Campinas, Papirus, 1996.

MAFFESOLI, Michel *O Tempo das Tribos*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987.

Mc NEAL, James *Marketing de Productos para Niño*. Barcelona, Granica, 1993.

MICELI, Sérgio *A Noite da Madrinha*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

MIÈGE, Bernard. *The Capitalization of Cultural Production*. New York, International General, 1989.

MORIN, Edgar *Cultura de Massas no Século XX- Neurose* , São Paulo, Forense Universitária, 8ª edição, 1990.

NEGRI, Antônio *Infinitude da Comunicação / Finitude do Desejo*. IN: PARENTE, A. (org.) *Imagem - Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual*, Rio de Janeiro, ed.34, 1993.

INFÂNCIA, CINEMA E SOCIEDADE

OAKLEY, Ann Women and Children First and Last: Parallels and Differences between Children's & Women's Studies. IN: J. Qvortrup (ED.), *Childhood as a Social Phenomenon: Lessons from an International Project*. Vienna: European Centre for Social Welfare Policy and Research, 1993.

PECHMAN, Robert Moses (org.) *Olhares sobre a Cidade*, Rio de Janeiro, IPPUR/UFRJ, 1994.

ROCHA, Marisa Lopes Do Paradigma Científico ao Paradigma Ético-Estético e Político: A Arte como Perspectiva nas Soluções Educacionais. IN: *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo, PUC, Vol. 1, n.2, pág. 235/240, set-fev, 1994.

ROUANET, Sérgio Paulo & PEIXOTO, Nelson Brissac É a Cidade que Habita os Homens ou são Eles que Moram Nela? IN: *Revista USP, Dossiê Walter Benjamin*, São Paulo, USP, 1992.

SOJA, Edward W *Geografias Pós-Modernas: A Reafirmação do Espaço na Teoria Social Crítica*. Rio de Janeiro, Zahar, 1993.

VIRILIO, Paul O espaço crítico. São Paulo, Editora 34, 1995.

VOGEL, Arno & MELLO, Marco A. Da casa à rua: a cidade como fascínio e descaminho. IN: Fausto, A. & Cervini, R. (Orgs.) *O trabalho e a rua: crianças e adolescentes no Brasil urbano dos anos 80*. São Paulo, Cortez, 1991.

Este livro poderá ser adquirido diretamente na editora:

RAVIL RECURSOS AUDIO VISUAIS LTDA

Rua do Matoso, 255 - 1º Andar - Tijuca

Cep: 20270-131 - Rio de Janeiro - RJ

Tel./Fax: (021) 273-9595 - Cel.: (021) 973-1395

a vitalidade dos sonhos, subverte a ordem constituída, inverte as fórmulas do pragmatismo reinante, escapa aos rigores extremados do logicismo e aumenta o campo das coisas boas que podem ser imaginadas.

Nossa sociedade gira cada vez mais vertiginosamente em torno do mercado, reduz tudo ou quase tudo a mercadoria e lança os indivíduos uns contra os outros, numa competição desenfreada. Torna-se, assim, uma fábrica de criaturas solitárias, calculistas, gananciosas.

No "urbanismo sem urbanidade" das nossas cidades, o contato humano vai sendo substituído pelo impacto televisual, que interfere cada vez mais drasticamente na formação da subjetividade das crianças e dos adolescentes. A tirania do imediatismo inviabiliza processos necessariamente lentos de amadurecimento na assimilação de valores tradicionais. A aceleração do tempo danifica a dimensão comunitária, que permite aos indivíduos se tornarem autônomos sem perderem suas raízes. A pressa, além de inimiga da perfeição, mostra-se amiga da padronização: ajuda a impedir novos *insights* e a promover velhos *clichés*.

Em face dessa situação, como dizem as organizadoras deste livro, não podemos deixar de levar em conta o fato de que a criança está sempre pronta para criar outros sentidos para os objetos aos quais a cultura dominante conferiu significados pre-fixados. De modo que, se a criança precisa de nós, nós também precisamos decisivamente dela. Ela "é capaz de resgatar uma compreensão polifônica do mundo", uma compreensão que está nos fazendo muita falta.

LEANDRO KONDER

