



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL E SUDESTE DO PARÁ  
INSTITUTO DE ESTUDOS EM SAÚDE E BIOLÓGICAS  
CURSO DE BACHARELADO EM PSICOLOGIA**

**SÉRGIO ADRIANO LIMA ROCHA**

**LUZ, CÂMERA E CURA: ANÁLISE DO POTENCIAL TERAPÊUTICO, EM  
FILMES DO GÊNERO DRAMÁTICO, NA CONTEMPORANEIDADE**

**MARABÁ – PA  
2022**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL E SUDESTE DO PARÁ  
INSTITUTO DE ESTUDOS EM SAÚDE E BIOLÓGICAS  
CURSO DE BACHARELADO EM PSICOLOGIA

SÉRGIO ADRIANO LIMA ROCHA

LUZ, CÂMERA E CURA: ANÁLISE DO POTENCIAL TERAPÊUTICO, EM  
FILMES DO GÊNERO DRAMÁTICO, NA CONTEMPORANEIDADE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Faculdade de Psicologia – FAPSI, do Instituto de  
Estudos em Saúde e Biológicas - IESB da  
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará –  
UNIFESSPA, como cumprimento de exigência  
parcial para obtenção do título de Bacharel em  
Psicologia.

**Orientador:** Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup> André Luiz Picolli da Silva

MARABÁ – PA  
2022

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará**  
**Biblioteca Setorial Campus do Taurizinho**

---

R672l Rocha, Sérgio Adriano Lima  
Luz, câmera e cura: análise do potencial terapêutico, em filmes do gênero dramático, na contemporaneidade / Sérgio Adriano Lima Rocha. — 2022.  
88 f.

Orientador(a): André Luiz Picolli da Silva.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Campus Universitário de Marabá, Instituto de Estudos em Saúde e Biológicas, Faculdade de Psicologia, Curso de Bacharelado em Psicologia, 2022.

1. Cinema na psicoterapia. 2. Cinema - Uso terapêutico. 3. Filmes. 4. I. Silva, André Luiz Picolli da, orient. II. Título.

CDD: 22. ed.: 616.8914



UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL E SUDESTE DO PARÁ  
INSTITUTO DE ESTUDOS EM SAÚDE E BIOLÓGICAS  
CURSO DE BACHARELADO EM PSICOLOGIA

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi realizado por intermédio da Faculdade de Psicologia, da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA) – sob a orientação do Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> André Luiz Picolli da Silva.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> André Luiz Picolli da Silva  
Unifesspa – Presidente.

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Katerine Leal da Cruz Sonoda  
Unifesspa – Membro.

---

Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Roberson Geovani Casarin  
Unifesspa – Membro.

---

Prof<sup>a</sup> MSc. Lauro da Silva Barbosa  
Unifesspa - Membro Suplente

## AGRADECIMENTOS

Esse Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) é em homenagem à **MARIA DE FÁTIMA LIMA ROCHA**. Fã de Beatles, sua canção preferida: “Hey Jude”. Uma grande apreciadora de café, onde despejava em uma xícara, todos os seus desatinos do dia. Profissional inspiradora, era auxiliar de enfermagem, e fazia dessa denominação, o significado de sua vida. Filha atenciosa, o elo de serenidade em meio as inconstâncias vivenciais de toda família, esposa aficionada, essencialmente por instigar à relação, um contexto de leveza em meio às responsabilidades de um matrimônio. Sempre foi a materialização do meu ímpeto em romper ciclos desconfortáveis, em me posicionar frente a clichês, em buscar refletir sobre os meus dilemas internos e, nesse contato com o outro, descobrir um pouquinho, a cada dia, sobre eu mesmo. Ainda que com todos esses atributos que a definiam, eu a chamava de MÃE.

É extremamente doloroso escrever tudo isso em um tempo verbal que indica passado, passou. A partida de quem se ama, é uma morte diária. Morri. Mas ressuscito todos os dias tentando concluir o meu legado, assim como minha mãe, brilhantemente, consumou o seu. Foi, é, e sempre será em sua memória, sua história continua em mim, em nós, e é somente a partir dela que tive o entusiasmo necessário para seguir cada passo que a mim foi designado.

Sinto que tenho muito a aprender, e isso me faz lembrar que a busca pelo conhecimento era algo que você adorava. O limiar entre a vida e a morte não se encontra apenas na presença física, mas na busca por um sentido, ainda que seja nas sutilezas desse plano terreno. E são nessas minúcias que você vive, são nessas características singulares, que a senhora habita em mim. Jamais esquecerei dos seus ensinamentos, e não poderia deixar de exalta-los nesse momento tão importante para mim. Com as palavras você me envolvia com valiosas lições, mas foi no silêncio, em seu sorriso acalentador, no seu olhar de cura e no seu abraço revigorante, que eu nunca me senti tão vivo. Tenho orgulho de ser o seu filho, e por ter pavimentado a minha estrada de emoções e segurança até aqui, sinto sua falta, sinto você. Espero me dedicar a essa profissão, assim como a senhora pôde demonstrar todo o amor, cuidado e respeito à sua. Obrigado por ser, MÃE.

Deixei a casa dos meus pais, no dia 17/05/2017, com o temor de perder preciosos minutos com aqueles que tanto amo, não os perdi, ganhei. A Psicologia não me escolheu,

tive de travar longos e fervorosos embates para conseguir realizar meus objetivos, compreendendo que cada minuto desse curso, promoveu em mim, não apenas um diploma ensino superior, mas um entendimento sobre meus próprios e conflituosos anseios. Amadurecimento esse que obtive através de erros, falhas e turbulências que consolidaram minha trajetória até aqui. Sabedoria essa, motivada por muitos indivíduos que tive a enorme satisfação em partilhar essa caminhada.

Ao meu pai, que se fez presente em todos os momentos, com o seu olhar propositivo, criativo e inventivo, esteve comigo (conosco) durante os períodos de maior instabilidade, sempre com uma perspectiva funcional frente aos dilemas. Eu o admiro, nossos embates ideológicos sempre me instigam, e me fazem reavaliar minhas posturas, eu me vejo em você, e sei que isso é motivo de inspiração. Pai, você sempre colocou a família em primeiro plano, e é somente mediante a essa concepção que aprendi a cuidar daqueles que fornecem cor a nossa vida, é buscando esse significado nas relações que eu o agradeço. Obrigado por partilhar tantas histórias, que em mim geram um conhecimento vivencial crucial à construção do meu legado.

Ao meu irmão, Sergianes André e à sua família, obrigado pela postura sempre acolhedora, que independente à condição, se fez ativo para solucionar situações que, em outros panoramas, se agravariam. Um olhar amoroso e que promove zelo aos que assim partilham de sua companhia, obrigado pela amizade, foi uma honra florescer com você e agradeço todo o suporte nesses 5 anos de graduação que, em boa parte deles, estive em sua residência. Obrigado à minha cunhada, Marília, pela coragem que impulsiona e encoraja, instila confiança, aos meus sobrinhos, Murilo e Fernando, dedico indescritíveis momentos de alívio existencial, que costumo denominar: felicidade.

À Aline Ádria e Aurora, obrigado por me mostrar e, conseqüentemente, ensinar que a vida pode, e deve ser, interpretada em uma outra perspectiva, de uma forma mais leve, menos punitiva. Que as sutilezas podem demonstrar bem mais que grandes feitos, que sonhar pode estabelecer um cenário menos desolador. Que o humor e as sonequinhas podem resgatar um dia de sentimentos mais densos, que uma coquinha gelada é tão importante quanto problematizar contextos. Obrigado por me abrir os olhos a um mundo, antes desconhecido, agora encorajador. Agradeço pelos melhores momentos que já pude ter, ensinamentos que jamais esquecerei, obrigado por me inspirar a concluir mais uma etapa dessa experiência terráquea que, comumente, chamamos de vida.

Agradeço aos meus amigos, que estiveram ao meu lado, e puderam dissipar os mais diversos sentimentos de desconforto e, obviamente, contemplar as mais variadas circunstâncias de alegria em nossos encontros. Ao meu amigo Patrick Lorrán, pela amizade de longa data, e suporte em momentos desoladores, pelas tardes de diálogos aleatoriamente compenetrados, e pelos momentos de embates fervorosos em jogos eletrônicos, obrigado.

Ao meu amigo Luiz Farias por seu enorme acervo em “memes”, sua gambiarra linguística, e por me retirar das profundezas de um isolamento, totalmente, destrutivo, mesmo antes ao apocalipse, vulgarmente, denominado como pandemia, obrigado. Ao meu amigo Victor Hugo, pela enorme cumplicidade e serenidade em sua escuta, todos os diálogos me fazem perceber algo relevante sobre meu contexto, sua ambição e gana por conquistas me enobrece, obrigado. Às minhas amigas Jaiane, Paula e Laila pelo suporte e fofocas em momentos delicados o suficiente para que nos protegêssemos através do humor, pelo carinho e preocupação que demonstram a todos que rodeiam, pela esperança que propõem ainda que em meio a ocasiões caóticas, muito obrigado pelo companheirismo e, respectivamente, pelos puxões de orelha (que não foram poucos), entretanto, necessários para instigar minha percepção sobre as situações.

Aos meus amigos Daniele Rosa e Felipe Ramos, por cada momento compartilhado na graduação, de meros colegas de trabalho, pudemos desenvolver uma grande amizade, que é fruto de muita tolerância e parceria, agradeço a cada instante de união, onde o tempo é o bem mais precioso que podemos ofertar a aqueles que se ama. Sinto admiração por cada caminho que optamos por tomar, e pelos profissionais que estamos nos consolidando, vocês deram cor a esse período tão marcante, do Shopping do pão, aos seminários online, certamente não poderia ter compartilhado essa jornada com seres mais edificantes, obrigado.

Ao meu amigo Lucas Scoot, pelos ensinamentos e inspiração, essencialmente em seu exercício profissional. Pude interpretar e reconquistar minha conduta espiritual através do seu convívio. Suas lições e experiências foram cruciais para minha formação e em minha construção enquanto indivíduo, obrigado por todos os momentos de reflexão promovidos em uma amizade que validou em mim experiências antes negligenciadas, mente, corpo e espírito, muito obrigado.

Aos meus demais familiares e amigos, agradeço todo o suporte, essencialmente a minha tia Marinalva e meu primo Rodrigo, crescer com vocês foi fundamental para que eu pudesse despertar minhas perspectivas mais criativas, a simplicidade com a qual nos divertimos foi um momento marcante para mim, obrigado pela dedicação e companhia. Aos meus queridos amigos Lucas Cortinhas e Arthur Yago pelos momentos de companheirismo e sublime momentos de diversão. À minha amiga Thaísy Primo, pelo empenho e amizade em momentos tão turbulentos, certamente um referencial de atenção e zelo profissional, além de um cuidado, inspirador, à família. Obrigado pelos bons exemplos, que instigam valorosas ações.

À Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, pela condição de me tornar o profissional que sempre idealizei, Universidade essa que sempre me forneceu as melhores oportunidades e ferramentas para que esse sonho pudesse ser consumado, e foi. Obrigado por todo o suporte. Aos meus professores, tenho uma estima especial, os admiro e agradeço por todo o ensinamento, inspiração e motivação a concretizar os objetivos, são profissionais que instilam amadurecimento e desempenham sua marca em cada indivíduo que atravessa seus caminhos.

Agradecimento especial ao meu orientador André Picolli por todo o aprendizado e profunda admiração, não apenas como professor, mas como um indivíduo que, através de suas análises, agrega reflexões incríveis e relevantes a todos que o cercam. Ao professor Marcelo Roehe pela amizade e amparo em momentos tão instáveis em minha vida, ao professor Roberson Casarin pela presença tão marcante, proteção e contribuições, muitas vezes de caráter complexo, que foram realizadas através de sua leveza sem igual (a majestade absoluta dos memes), você é a minha referência de cuidados em saúde mental.

À professora Sylvania Onça pelos anos de parceria e olhar acolhedor, com uma maneira acessível de se transmitir o conhecimento. Ao Professor Normando Viana pela capacidade de agregar tantos ensinamentos teóricos, em uma perspectiva prática, sua leveza e conhecimento inspiram. Professora Katerine Sonoda pela doçura ao transmitir seus saberes e empenho pela ciência, suas palavras são cobertores para alma, sua dedicação revigora minha perspectiva profissional. À professora Lúcia Cavalcante, pela luta em prol da Psicologia enquanto ciência e profissão, e de nosso espaço em um contexto acadêmico, você representa força e luta pelos ideais que estabelecemos, muito

obrigado. Agradeço a todos que puderam contribuir em minha trajetória, e fizeram dessa experiência acadêmica, um motivo pelo qual irei me recordar sempre, obrigado.

## RESUMO

A Psicologia tem buscado estabelecer ferramentas que possam ampliar e aprimorar o seu caráter de intervenção na contemporaneidade. Nesse sentido, com o desenvolvimento das concepções artísticas, em especial a popularização do cinema, os Psicólogos têm estreitado os laços com as obras cinematográficas, no intuito de compreender como os filmes podem consolidar uma relação mais íntima com os processos psíquicos dos indivíduos. Com o avanço do cinema numa escala global, um dos gêneros cinematográficos que adquiriu mais notoriedade, foi o gênero dramático, desse modo, essa categoria se fundamenta com base em representar dilemas com intenso teor emocional e cada vez mais próximo a realidade do espectador. É inserido nesse viés contemporâneo, que o terapeuta se encontra frente a um sujeito que é a marca de sua época: o indivíduo pós-moderno. Em uma constante busca de sentido, traços predominantemente narcísicos, instável e concebido através de uma sociedade de característica consumista, é mediante essa perspectiva que o indivíduo pós-moderno é admitido. Para tanto, é a partir desse contexto que o Psicólogo, em contato com as obras cinematográficas de gênero dramático, pode instituir novos instrumentos para serem incorporados às suas ações, com isso, os filmes se tornam relevantes recursos para esse profissional, essencialmente ao que se refere o período contemporâneo com o qual atua. Podendo, a partir desse cenário, promover elementos terapêuticos, que possam ser agregados também às experiências vivenciais desse sujeito pós-moderno.

**Palavras-Chave:** Contemporaneidade, Gênero dramático, Pós-moderno, Elementos terapêuticos.

## **ABSTRACT**

Psychology has sought to establish tools that can expand and improve its character of intervention in contemporary times. In this sense, with the development of artistic conceptions, especially with the popularization of cinema, Psychologists have strengthened ties with cinematographic works, in order to understand how films can consolidate a more intimate relationship with individuals' psychic processes. With the advancement of cinema on a global scale, one of the cinematographic genres that acquired more notoriety was the dramatic genre, thus, this category is based on representing dilemmas with intense emotional content and increasingly closer to the spectator's reality. It is inserted in this contemporary bias, that the therapist is faced with a subject that is the mark of his time: the postmodern individual. In a constant search for meaning, predominantly narcissistic traits, unstable and conceived through a consumerist society, it is through this perspective that the postmodern individual is admitted. Therefore, it is from this context that the Psychologist, in contact with the cinematographic works of dramatic genre, can institute new instruments to be incorporated into their actions, with this, the films become relevant resources for this professional, essentially to what is refers to the contemporary period with which it operates. From this perspective, it can promote therapeutic elements that can also be added to the living experiences of this postmodern subject.

**Keywords:** Contemporaneity, Dramatic Genre, Postmodern, Therapeutic Elements.

## RESUMEN

La psicología ha buscado establecer herramientas que puedan ampliar y mejorar su carácter de intervención en la contemporaneidad. En ese sentido, con el desarrollo de las concepciones artísticas, especialmente la popularización del cine, los psicólogos han estrechado vínculos con las obras cinematográficas, con el fin de comprender cómo las películas pueden consolidar una relación más íntima con los procesos psíquicos de los individuos. Con el avance del cine a escala mundial, uno de los géneros cinematográficos que adquirió mayor notoriedad fue el género dramático, por lo que esta categoría se basa en representar dilemas con un contenido emocional intenso y cada vez más cercano a la realidad del espectador. Se inserta en este sesgo contemporáneo, que el terapeuta se encuentra frente a un sujeto que es marca de su tiempo: el individuo posmoderno. En una constante búsqueda de sentido, predominantemente de rasgos narcisistas, inestables y concebidos a través de una sociedad consumista, es a través de esta perspectiva que se admite al individuo posmoderno. Por tanto, es a partir de este contexto que el Psicólogo, en contacto con las obras cinematográficas de género dramático, puede instituir nuevos instrumentos para ser incorporados a su accionar, con ello, las películas se convierten en recursos relevantes para este profesional, esencialmente en lo que se refiere el período contemporáneo con el que opera. Pudiendo, desde este escenario, promover elementos terapéuticos, que también se pueden sumar a las vivencias de este sujeto posmoderno.

Palabras clave: Contemporaneidad, Género Dramático, Posmodernidad, Elementos Terapéuticos.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>3</b>
1.1 A contemporaneidade e o indivíduo pós-moderno: entre a satisfação e a apatia	5
1.2 A sétima arte e subjetividade: uma percepção de mundo .....	10
1.2.1 Cinema: a arte da fantasia e do real .....	12
1.3 O gênero dramático: uma centelha emocional .....	13
1.3.1 O drama psicológico: a criação de um subgênero dramático .....	16
1.4 Psicologia e Cinema: A constituição de uma ferramenta terapêutica .....	17
<b>2. MÉTODO .....</b>	<b>24</b>
2.1 Fontes de informações .....	29
2.2 Situação e ambiente da observação .....	29
2.3 Equipamentos e Materiais utilizados na observação .....	29
<b>Procedimentos .....</b>	<b>30</b>
2.4.1 Procedimentos para escolha das fontes de informação .....	30
2.4.2 Procedimentos para construção do instrumento .....	30
2.4.3 Da coleta dos dados .....	31
2.4.4 Da análise e interpretação dos dados .....	32
<b>3. ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS .....</b>	<b>33</b>
<b>4. DISCUSSÃO .....</b>	<b>53</b>
<b>5. CONCLUSÃO .....</b>	<b>66</b>
<b>6. REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA .....</b>	<b>70</b>

## APRESENTAÇÃO

Ao longo dos cinco anos de graduação, promovida pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), além de um encontro profissional, pude estabelecer uma reconexão com os meus mais sutis sentimentos. Em vista disso, um dos atributos que mais aguçaram o meu ímpeto pelas descobertas, foram as representações artísticas. Desde que a minha memória consegue consolidar as lembranças, a arte sempre foi um aspecto que, notoriamente, quis cultivar em meu cotidiano.

Quando criança, o desenho e a pintura conseguiam preencher quase todo o meu tempo. Na adolescência, a música pavimentou a sua trajetória, a fim de atenuar os momentos mais hostis daquele período. Em minha fase adulta, os poemas, poesias e conteúdos cinematográficos vieram para fortalecer em mim, o poder das palavras, e a importância significativa do silêncio em minha construção, tanto ao que se confere as particularidades acadêmicas, quanto a relação com o mundo o qual me cerca

A arte sempre estabeleceu um papel relevante em minha vida, essencialmente como forma de exercer os mais diversos traços de minha subjetividade. Nesse sentido, as representações artísticas foram de fundamental importância para o meu equilíbrio. Ao adentrar o meu acadêmico, pude me vincular ainda mais a conteúdos que perpassam pelo âmbito artístico, com o enfoque principal em obras cinematográficas. Durante a graduação, os filmes foram utilizados como um elo, e a partir deles, fizeram com que eu pudesse me relacionar com pertinentes temáticas, de uma forma bem mais expressiva. Essa dimensão dos filmes me instigou, e fez com que me sentisse motivado a desbravar por esses caminhos, senti que aqueles processos, antes puramente acadêmicos, agora poderiam despertar em mim, importantes ferramentas para a vida.

Me aprofundei nas produções cinematográficas e, como “a vida imita a arte”, tomei essa máxima como uma perspectiva, percebi nos filmes uma maneira de instigar o meu senso crítico e entrar em contato com outras realidades, cotidianos e, até mesmo, modos de se refletir. Constituí nos conteúdos fílmicos, um símbolo, uma condição para me aproximar e ampliar meus ciclos sociais. Foi através da arte que pude detectar a complexidade do outro, e essa relação que os conteúdos possuem com o nosso próprio íntimo. Em meu processo de amadurecimento profissional, os filmes possuíram uma significativa relevância, em especial, o gênero dramático, não apenas como um material de investigação, entretanto, para se aproximar dos indivíduos que amo. A arte, para mim,

sempre foi utilizada como vínculo, e é nesse estreitar de laços, que pude me aproximar de mim mesmo, as expressões artísticas são instrumentos de amor, e sempre que assisto ou recomendo um filme, esse ato marca em mim uma demonstração de carinho, e é sob a ótica desses sentimentos de apreço, que as obras cinematográficas puderam deixar uma marca de afeto em mim, e nos sentimentos que cultivo.

## 1. INTRODUÇÃO

“O mundo é minha representação” (Schopenhauer, 2005, pg. 4). Em “O mundo como vontade e representação” o autor Arthur Schopenhauer define a apreensão de mundo como uma relação entre sujeito e objeto. Nessa associação, compreender a realidade não como um conceito apartado ao indivíduo, mas como um mundo que é compreendido através da consciência de quem o percebe faz parte de uma das mais importantes teorias do filósofo. Diante ao exposto, Schopenhauer conceitua a arte como um dos mecanismos mais representativos, no que concebe a percepção do homem diante ao mundo em que habita. O escritor relaciona as produções artísticas, a uma ferramenta comunicativa que, confere aos indivíduos a disseminação de uma ideia, tanto para quem produz o conteúdo artístico, quanto para quem contempla o fruto dessa criação (Kestering, 2015).

Tomando como base as reflexões de Schopenhauer, é possível compreender que os processos artísticos se estruturam a partir da interpretação do espectador. É a partir do indivíduo que experiencia o resultado de um seguimento artístico, que a arte amplia sua significância. Deste modo, as representações artísticas são estabelecidas a partir de uma relação entre o homem e a sua respectiva comunicação com o mundo que o cerca. Os mecanismos de produção artística, enquanto conceito plural, possuem as mais variadas formas de expressão. Seja na pintura, escultura, teatro, literatura, fotografia, arquitetura ou, na sétima arte - o cinema - existem diferentes manifestações do que se pode compreender como uma perspectiva artística.

As produções cinematográficas são marcas inerentes à sociedade contemporânea. Desde sua criação, ao desenvolvimento e fortalecimento da indústria audiovisual, as tramas propiciam sentimentos, sensações e emoções que fazem com que o espectador seja conduzido a uma experiência singular à medida que se envolve com o conteúdo dos filmes. Entretanto, no princípio do cinema, as produções apresentavam contornos apenas de um mero passatempo ou de um entretenimento com conteúdo pouco reflexivo, evitando se aproximar a questões realmente profundas, com temáticas incipientes, como ocorria com a literatura, que já se encontrava estabelecida, com obras de relevância individual e social (Toledo, 2007).

A argumentação de Toledo (2007), faz referência a caracterização do cinema como, puramente recreação. Entretanto, para o autor, a cinematografia deve ser o retrato de algumas temáticas sociais, estimulando reflexões, simbolismos, até mesmo sensações de alívio frente a dilemas de contextos coletivos ou individuais. Singularidades essas que seriam interpretadas tanto pelos assuntos abordados nos enredos, quanto pelos indivíduos que apreciassem esse conteúdo.

Dessa forma, segundo Toledo (2007), fortalecer a compreensão sobre as produções cinematográficas, enquanto domínios artísticos, pode gerar uma maior utilidade social à essa concepção artística. Indo de encontro a esta perspectiva, o objetivo do presente trabalho é o de verificar se há elementos presentes nas produções cinematográficas, de gênero dramático, que possuem potencial terapêutico para indivíduos na contemporaneidade. Visto que, caso haja a ocorrência de tais elementos, os mesmos podem ser utilizados por profissionais da Psicologia, para compor suas ferramentas de intervenção ampliando assim o grau de utilidade social das obras cinematográficas como estipula Toledo (2007).

Para Brea (2006), os dispositivos midiáticos, a exemplo, o cinema, possuem engrenagens que possibilitam o desenvolvimento de subjetividades diversas preparando os indivíduos para lidarem com o mundo. São mecanismos que estimulam determinado modo de raciocinar, de se portar e até mesmo sonhar. Como argumenta o autor:

Ora, o que é o cinema clássico narrativo senão uma grande coleção de lições de vida? De relacionamentos amorosos a questões éticas, passando por conflitos familiares, posicionamentos frente à sociedade etc., não há grande tema do qual esse cinema não tenha falado. O discurso cinematográfico responde à vontade de saber como viver. O caráter lúdico tem o poder de produzir sonhos e as experiências de vida, formas de conduta (BREA, 2006, pg. 03).

Nessa perspectiva, fica perceptível a relevância para a ciência psicológica de trabalhos, como o que se apresenta, destinados a investigar elementos da arte cinematográfica. Tais trabalhos podem, essencialmente, contribuir para que profissionais da Psicologia ampliem o seu repertório de intervenção, potencializando, desse modo, o próprio arcabouço de conhecimentos para a ciência psicológica. Desenvolvimento esse que visa, por consequência, uma melhor apreensão dos dilemas do indivíduo

contemporâneo, que recorre aos psicólogos, frente as angústias que surgem a partir dos seus conflitos existenciais.

Nesse sentido, a pesquisa ora proposta, em sua relação entre a Psicologia e as produções cinematográficas, poderá do mesmo modo servir de contribuição tanto para o trabalho psicoterapêutico quanto para incorporação de novas estratégias de entendimento dos indivíduos e suas aflições. Assim sendo, identificar a existência de que possíveis elementos terapêuticos, a partir de filmes, possui uma relevância social ímpar, visto que o cinema na atualidade, se constitui em um recurso de fácil acesso a todas as camadas da população.

### **1.1 - A contemporaneidade e o indivíduo pós-moderno: entre a satisfação e a apatia**

Compreender o conceito de períodos históricos como, a exemplo, a contemporaneidade, é interpretar as próprias concepções sobre o tempo, e como as suas definições, geralmente, são emblemáticas promovendo entendimentos abrangentes. Para Agamben (2009), o contemporâneo tem como significância, uma adequação ao tempo, ora no sentido de aproximação ora no sentido que se refere a uma postura de distanciamento; bem como o desenvolvimento de concepções anacrônicas, ou seja, que tenta se distanciar de sua própria realidade, para tentar melhor compreendê-la.

O anacronismo do pensamento humano, presente na contemporaneidade, não significa que o homem permanece inerte a outras épocas, tampouco um nostálgico que habita em outro tempo. Esse sentimento de inadequação diz respeito a um indivíduo que, ainda inconformado com as atuais características de seu período, entende que é o que lhe foi concebido e, invariavelmente, sabe que não pode fugir desse panorama. Desta forma, tenta estabelecer uma melhor relação com o contexto que se encontra, através do desenvolvimento de percepções mais críticas sobre a sua realidade. (Agamben, 2009).

Ainda mediante às observações de Agamben (2009), em uma descrição alternativa para a contemporaneidade, o indivíduo contemporâneo é aquele que destina seus olhares, de maneira fixa em seu tempo para que, dessa forma, não se atente apenas as luzes de seu período, mas também à escuridão de sua realidade. O sujeito contemporâneo é aquele que, por estar imerso nos acontecimentos que ocorrem, em tempo real na sua época, tem maior dificuldade de analisar os fatos que experiencia, pois lhe falta o distanciamento histórico necessário para que assim possa haver uma maior compreensão e entendimento dos contextos e elementos que o cercam.

Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. É essa urgência a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não” (AGAMBEN, 2009, pg. 63-64).

Portanto, de acordo com os pensamentos de Agamben (2009), o sujeito contemporâneo não é aquele que se submete a todos os atributos de seu período e, embora lhe falte o distanciamento temporal necessário para que esse indivíduo compreenda a sua época de uma maneira mais ampla, o autor complementa que o período contemporâneo é composto por indivíduos que se relacionam, de maneira desassociada com o tempo, independente das convenções de passado, presente ou futuro. Isto posto, as definições de contemporaneidade vão além de um conceito da própria atualidade, é uma concepção holística sobre o próprio homem diante de suas reflexões com o mundo e, conseqüentemente, consigo mesmo.

O contemporâneo é um conceito complexo, que se entrelaça também com a sentença de homem e sua consciência e conduta frente a realidade em que ele se relaciona. A vista disso, o indivíduo e, respectivamente, a sua postura frente ao seu tempo, faz da contemporaneidade uma noção que está sujeita às formulações subjetivas dos indivíduos. Assim sendo, ainda que diante a complexidade conceitual que se apresenta pertinente às concepções de contemporaneidade, é um período que se manifesta através de uma marca: o sujeito pós-moderno.

Não há consenso, tampouco designação unânime sobre o início do período pós-moderno. O que é sabido é que a pós modernidade é uma concepção, sócio histórica, que simboliza uma crise da modernidade, como assim descreve Mendonça (2016). A definição do pós-modernismo é caracterizada pela ruptura contínua de questões associadas ao que o modernismo anteriormente pregava. Assim sendo, é quase impossível identificar um marco histórico preciso que delimite, com veemência, o início das concepções pós-modernistas. Contudo, algumas características muito particulares, destacam esse período dos demais e também o identificam, tais como: o narcisismo, o constante sentimento de vazio, o imediatismo acentuado, o consumismo, e a insatisfação generalizada.

Para Santos (2004), a pós modernidade é marcada pela modificação de diversas áreas sociais, como a arte e ciência, o que paulatinamente leva a modificação da própria sociedade. Apesar dos conceitos pós-modernos representarem condições muitas vezes subjetivas, no que diz respeito ao início deste período, o autor destaca o ano de 1950, como um marco de início da era tecnológico-eletrônica, individual ou de massa, como uma demarcação que destaca o início da pós-modernidade. Além desse evento marcante, há também um movimento emergente de crítica a cultura ocidental, principalmente, como o escritor mesmo define “uma vontade de explicar, e uma desconfiança geral”.

Segundo Harvey (2006), as designações de pós modernidade se entrelaçam com a profunda oscilação na estruturação dos sentimentos. A dicotomia da época faz com que se questione se a natureza e profundidade do homem pós-moderno, é apenas uma atualização do modernismo, ou possui características suficientemente claras que façam com que esse período ganhe autonomia e se desassocie aos demais. Por conseguinte, a forma como as posições estilísticas são sistematizadas, nos colocam que a pós modernidade é uma ruptura radical ao modernismo, sobretudo pela crise moral do nosso tempo, desenvolvida pelas mudanças na sensibilidade, nas formulações linguísticas e, conseqüentemente, nas práticas sociais da época.

Para Mendonça (2016), o homem pós-moderno é estruturado a partir de um contexto de relativismo cultural e moral, onde o paradigma a ser seguido é, exatamente, não ter um paradigma. Desta forma, o pós-moderno consiste numa substituição das concepções morais, pelas leis de mercado, onde pregam o que e como consumir, tanto no sentido de objetos quanto ferramentas de informação. O mercado de consumo se consolida como força motriz que impulsiona o progresso da civilização, com promessas de um mundo ideal, baseado em organização e racionalidade. O escritor assegura que o indivíduo, inserido no pós-modernismo, sustenta uma percepção que é muito mais preocupada com o “ter”, em detrimento ao que esse sujeito é de fato. Com a vida sistematizada através do consumo, a sociedade pós-moderna se torna um universo de sensações paradoxais da realidade.

O ambiente pós-moderno significa basicamente isso: entre nós e o mundo estão os meios tecnológicos de comunicação, ou seja, de simulação. Eles não nos informam sobre o mundo; eles o refazem à sua maneira, hiper-realizam o mundo, transformando-o num espetáculo. Uma reportagem a cores sobre os retirantes do Nordeste deve primeiro nos seduzir e fascinar para depois nos

indignar. Caso contrário, mudamos de canal. Não reagimos fora do espetáculo (SANTOS, 2004, pg. 05).

Segundo Mendonça (2016, p. 262) “O pós-modernismo está marcado por uma atmosfera do vazio, do tédio e do completo niilismo”. O indivíduo pós-moderno se encontra na linha tênue entre os processos destrutivos e criativos, é o sujeito em prol de um propósito, ainda que não esteja claro qual é. Imediatista, efêmero, momentâneo, circunstancial, o homem da pós-modernidade flui entre a sua realidade e o constante pensamento voltado em direção ao passado. Numa antítese em que todas as suas resoluções se concentram no “para ontem”, e o tempo de espera desenvolve sua própria condição caótica e de impasses, o sujeito, inserido na pós-modernidade, é inserido frente a esse contexto de sentimentos paradoxais.

Logo, ao que se refere os pensamentos de Mendonça (2016) o acentuado individualismo dos tempos atuais, nasceu com o modernismo, mas foi seu exagero com enfoque, essencialmente, narcisista, que se tornou uma particularidade do período pós-moderno. O homem, pós-moderno, surge em meio a era da informação, instantâneo, iminente, imediato, vinculado ao que representa ser, muito mais do que realmente é, o sujeito desse período, como marca da contemporaneidade, é um ser que busca em meio ao profundo caos da vida moderna, uma narrativa que o satisfaça, um discurso que amplie o sentido de sua existência, porém, sem contradizer a imagem que tem de si próprio revelando assim, outra característica do sujeito pós-moderno: o narcisismo.

Em cada período histórico há uma maneira, singular, de subjetivação. Isso significa que os modos de ser e compreender o mundo são o resultado de uma conexão emblemática entre o homem frente aos seus próprios pensamentos e o contexto cultural que o cerca. Segundo as concepções de Lazzarini (2006), o narcisismo é compreendido como o principal fenômeno sociocultural contemporâneo. Para autora, o narcisismo é o produto das sociedades de consumo, em que o corpo dos indivíduos se transforma em produto, sendo resultado de mudanças sociais abruptas e turbulentas. O narcisismo se tornou, para além de uma característica do período pós-moderno, a própria marca da construção de uma cultura.

O homem narcísico configura uma ruptura com o seu passado, para Lazzarini (2006), o sujeito, antes puritano, reprimido e moralista, cede lugar a um indivíduo que é permissivo e liberal. É uma humanidade que se considera perfeita, mas o mesmo tempo

não se enxerga com a satisfação esperada e busca, através do julgo alheio, constatar sinais de decadência, imperfeições e falhas. É nessa relação paradoxal que o narcísico pós-moderno desenvolve e acentua características de intransigência e tirania com os que convivem com esse indivíduo e, até mesmo, com ele próprio.

A cultura atual organizada em torno do consumo imediato, estimulam narcisismo pois torna as pessoas frágeis e dependentes do olhar do outro, isto é, os indivíduos não conseguem viver plenamente sem a possibilidade de serem admirados. Isso, por sua vez, pode gerar em tal indivíduo um mal-estar generalizado que contribui para seu sofrimento (LAZZARINI, 2006, pg. 41).

É nessa antítese entre viver para si, e depender do ponto de vista alheio para validar sua estima, que o indivíduo narcísico se constitui. Nesse sentido, o indivíduo pós-moderno pode ser compreendido a partir de algumas características como o anseio pelo reconhecimento, frieza afetiva e imediatismo direcionado a satisfação. É a partir dessa perspectiva caótica que o narcisista se estabelece, ao passo que busca admiração, pouco se entrega as sutilezas da intimidade com o mundo ao seu redor.

De acordo com as considerações de Lazzarini (2006), o sujeito narcísico é idealizado a partir dos mecanismos de consumo, sendo que uma dessas ferramentas desse mecanismo é a publicidade. Para a autora, a ação publicitária não se restringe mais apenas a difundir o resultado de seus produtos para os indivíduos, pelo contrário, a indústria contemporânea produz o próprio indivíduo. Sendo que esse sujeito apresenta características de um consumidor extremamente ansioso, entediado e, constantemente, insatisfeito.

Diante ao exposto, a contemporaneidade se relaciona com os processos que são inerentes aos indivíduos e a construção de sua subjetividade. Sendo a marca desse período, a pós modernidade, fazendo com que, a partir desse panorama, surja um indivíduo de características singulares, constantemente lidando com os seus dilemas internos, e aos de seu período. A pós-modernidade representa o desenvolvimento do consumismo e, a partir dessa perspectiva, promovendo atributos psíquicos vinculados aos sujeitos altamente narcísicos que emergem desse contexto. Como a dependência pela imagem é algo inerente ao narcisismo, não é de estranhar que na contemporaneidade o apelo ao visual e a imagem esteja fortemente presente na sociedade, favorecendo a disseminação de uma cultura cinematográfica. Desta maneira, as obras cinematográficas

representam um aporte subjetivo de grande valia, desempenhando um papel não apenas individual, como coletivo no surgimento de uma espécie de subjetividade pós-moderna.

## **1.2 - A sétima arte e subjetividade: uma percepção de mundo**

O cinema surgiu por volta de 1895. Em suas primeiras exibições, os espetadores apontaram expectativas nada positivas a respeito da prática, pelo contrário, a princípio, as produções cinematográficas foram estimadas como uma atividade de pouca longevidade, tanto como espetáculo, quanto por processos lúdicos que poderiam se desenvolver a partir dessa criação. Diante desse cenário desanimador, mediante as observações de Bernardet (1980), o cinema foi proposto, em suas fases iniciais, apenas como uma ferramenta técnica, um recurso tecnológico utilizado para a reprodução de movimento quando fosse conveniente aos que promoviam essa prática. Desta forma, o início das obras cinematográficas ficou marcado como uma indústria de entretenimento sem diferencial competitivo em relação as outras já consolidadas, como o teatro e a literatura. O cinema até então, se estabeleceu apenas como um artifício para a elaboração de pesquisas.

Segundo Mascarello (2006), o cinema surgiu sem uma característica particular que o distinguisse das demais expressões culturais e artísticas vigentes na época, como os cartuns, espetáculos de lanterna mágica e teatro popular. A aparelhagem que compreendia as produções cinematográficas, despertavam a curiosidade dos indivíduos, desta forma, eram concebidas mais como uma forma de diversão popular, adquirindo valor, essencialmente quando associado aos parques de diversão, circos e espetáculos de variedades.

Ainda diante aos pensamentos de Mascarello (2006), as primeiras obras cinematográficas possuíam a particularidade de serem espetáculos independentes, ou seja, produções que, pelas suas características, se encaixavam em um contexto popular, posteriormente, podendo ser incluídas nas programações desses teatros de variedades. Foi a partir dessa perspectiva que as produções cinematográficas foram se difundindo. Esse panorama, observado por Mascarello (2006), confere um conceito, num primeiro momento amador ao cinema, entretanto, foi sob essa compreensão, que não destacou o cinema com um potencial relevante de futuro, que os filmes começaram a ganhar proporção.

Durante muito tempo, o cinema dos primeiros 20 anos foi considerado de pouco interesse para a história do cinema, como apenas um conjunto de desajeitadas tentativas de chegar a uma forma de narrativa intrínseca ao meio, que se estabeleceria depois. Nesse período, por estar misturado a outras formas de cultura, como o teatro, a lanterna mágica, o vaudeville e as atrações de feira, o cinema se encontraria num estágio preliminar de linguagem (MASCARELLO, 2006, pg. 22).

Segundo Cordeiro (2001), o cinema é a produção artística mais preceptiva, ou seja, é aquela que mais se interliga a realidade. Em vista disso, também é proporcionalmente decepcionante, pois os indivíduos retomam consciência, muito facilmente, de que aquilo que estão acompanhando não um objeto do real. Essa dicotomia entre encanto e frustração derivados da percepção da realidade, advém do processo das obras cinematográficas no qual, durante a projeção de um filme, o sujeito alterna entre o “estar” e o “não estar”, em outras palavras, o sujeito oscila entre vivenciar a vida, em suas sutilezas cotidianas ou compreender que aquele conteúdo não faz parte do real. Apesar desse ponto de vista do escritor, os filmes, com o desenvolvimento da indústria cinematográfica, têm se aproximado de uma representação cada vez mais fidedigna da realidade fazendo com que o espectador, em muitos contextos, não desenvolva a distinção entre a percepção do que está dentro ou fora das telas.

Segundo Bernardet (1980) as produções cinematográficas podem ser compreendidas como uma representação artística da realidade, ou seja, a assimilação que a representação transmitida pelos filmes, ainda que não compondo atributos da realidade, no momento em que os filmes são retratados, eles se tornam incontestáveis aos sentidos. Desta maneira, o cinema para além da transmissão de uma narrativa que simbolize a realidade, desenvolve ferramentas de aproximação com a espectador, que estão sendo, constantemente, lapidadas. Os filmes, à medida que exibem histórias, são mecanismos que também conectam esses relatos ao que o espectador interpreta em sua realidade.

Compreender esse “faz de conta”, sobretudo ao decorrer da trama, faz com que os filmes estimulem a, como o autor define: “impressão de realidade”. Bernardet (1980) aponta este processo como um fator, preponderante, ao sucesso e evolução do cinema ao longo de sua história. Por conseguinte, as obras cinematográficas se constituem sob um pilar, que sim, é ilusório, mas que recria a realidade de uma maneira que transmite identificação a quem consome esse conteúdo. É a percepção de explorar novos caminhos, realidades, culturas, de captar sensações fantasiosas, e percorrer pelos horizontes da

imaginação; é o ilusório e o real, concomitantemente, em uma antítese das sensações que cada filme possui a capacidade de transmitir.

### **1.3 - Cinema: a arte da fantasia e do real**

Para Toledo (2007) o cinema é caracterizado como um processo artístico que gira em torno da complexidade, ou seja, um objeto que, com o seu desenvolvimento, se tornou algo demasiadamente profundo, ao ponto de chegar a ser contraditório. Segundo o autor é exatamente a partir dessa forma paradoxal que o cinema ganha conotações tão amplas. A complexidade é tida, nos filmes, como uma maneira de se apreender o real, de desenvolver símbolos capazes de construir também os processos subjetivos dos indivíduos. É a contradição, o contrassenso, a incongruência, o absurdo, a discrepância, que fazem com que os significados presentes nas obras cinematográficas possam atingir um contexto tão abrangente e, desta maneira, desenvolver e ampliar estratégias para a compreensão do mundo.

O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros. Mesmo quando se trata de algo que sabemos não ser verdade, como o Pica pau amarelo ou O mágico de Oz, ou um filme de ficção científica como 2001 ou Contatos imediatos do terceiro grau, a imagem cinematográfica permite-nos assistir a essas fantasias como se fossem verdadeiras; ela confere realidade a estas fantasias (BERNARDET, 1980, pg. 05).

Para Ballerini (2020) e Cunha (2011), a reprodução de filmes consiste em projetar, a uma coletividade de indivíduos, um seguimento de imagens em movimento; não obstante, o cinema atingiu um potencial inestimável, no sentido de constituir símbolos e transmitir conteúdos que, anteriormente, pouco eram explorados. Isto posto, para além de uma ferramenta lúdica, experiencial, os filmes se tornaram um mecanismo de proporção social, pois estabelece conexões reflexivas e que retratam contextos singulares. O cinema, em sua constituição, jamais imaginou alçar voos tão altos, outrossim, com seu desenvolvimento, não apenas alavancou sua produção, como pôde consolidar uma das indústrias de maior influência e, cada vez mais, acessibilidade.

O cinema, portanto, é reconhecido como uma forma de expressão humana que interage com diversas outras, além de ser um objeto que não pertence a apenas uma área do conhecimento ou disciplina, ele atua em diversos níveis, como o psíquico, social, histórico, político, econômico, artístico, entre outros (TOLEDO, 2007, pg. 33).

Além dessas constatações, também podemos considerar, de acordo com Martins, Imbrizi & Garcia (2016), que as produções cinematográficas representam mais do que a reprodução do seu conteúdo estético, mas um estímulo a reflexão do espectador, potencializando, desta maneira, as possibilidades de conexão entre o enredo e quem o assiste, essencialmente através de concepções que extrapolam o ambiente de exibição dos filmes. Para os autores, as produções cinematográficas possuem a capacidade de incitar modos de troca, pensamento crítico, estimulando o desenvolvimento de saberes, criação e outros aspectos que entusiasma o telespectador a amadurecer os seus sentidos.

Ao longo dos anos, a arte da filmografia foi percebida apenas enquanto relação com objetos, em detrimento a suas diferentes maneiras de produção simbólica, especialmente se associadas aos indivíduos. Para Martins, Imbrizi & Garcia (2016), as obras cinematográficas representam importante fator no que diz respeito a promoção de subjetividade e, conseqüentemente, reprodução de contextos da vida real. O cinema é uma importante ferramenta, que sugere investigações, e excitam o imaginário responsável por instituir processos arraigados pela própria cultura.

O cinema se torna ao mesmo tempo leitor e tradutor de diferentes realidades, bem como construtor de novas realidades, superando a distinção rígida entre o processo de investigação e o processo de criação e problematização dos fenômenos culturais (MARTINS, IMBRIZI & GARCIA, 2016).

Isto posto, as obras cinematográficas expressam uma relação representativa da realidade. Os filmes refletem dilemas inerentes a condição humana e é, sob essa perspectiva, que os indivíduos se identificam. À vista disso, ao se assistir uma trama fílmica, segundo Silva (2014), já se possui uma prerrogativa sobre qual gênero o enredo se enquadra, isso ocorre pois já existem algumas conceituações a respeito de cada categoria.

### **1.3.1 O gênero dramático: uma centelha emocional**

Segundo Biesdorf & Wandscheer (2011), a arte dramática está presente na humanidade desde o início dos tempos até a contemporaneidade, de representações artísticas na Grécia clássica às obras cinematográficas difundidas pelo mundo contemporâneo. O drama, em seu contexto emocional acentuado, pode ser compreendido como uma maneira de expressividade dos indivíduos. A produção artística, deste modo, é a maneira pelo qual a humanidade se utiliza, para representar a realidade de seu tempo.

A arte, de proporção dramática, surge enquanto alternativa para o ser humano, como mecanismo para realização de um ímpeto. Seja pelo desejo, sofrimento ou qualquer outro tipo de sentimento que o faça externar a energia que, em alguma condição, o afeta. O desejo, presente no processo artístico, quase sempre gera novas ramificações de vontades e assim sucessivamente, a cada desejo, novas reivindicações são originadas, transformando esse procedimento em um ciclo que nunca finda por completo. O sofrimento é expresso nas mais inúmeras formas de arte desde os primórdios da humanidade, como citado, a propagação das encenações teatrais trágicas, na Grécia, já exemplificava o quão o sofrimento é reconhecido nas mais diversas manifestações artísticas.

Para Bahiana (2012) e Silva (2014), os gêneros cinematográficos sofreram influência de outras expressões artísticas anteriores, que contribuíram para a sua constituição e consolidação, essencialmente com a incorporação de elementos que fizeram do cinema, mais atrativo. A literatura foi uma das bases primordiais as obras cinematográficas, com uma produção artística ainda emergente, o aporte literário foi fundamental para o desenvolvimento dos filmes.

Diversas indagação são elaboradas em relação as produções cinematográficas, sobretudo no tocante aos gêneros dos filmes e seus respectivos enquadramentos. O que se sabe é que, ao longo da história das obras fílmicas, a necessidade de divisão em gêneros se tornou fundamental, tanto no que diz respeito a categorizar os enredos, quanto pela maior facilidade ao expectador em delimitar o seu gosto e, respectivamente, escolher uma trama de sua preferência (Silva, 2014).

Desta maneira, cada filme possui um gênero predominante, não apenas pela nomenclatura em si, todavia, por todas as questões comerciais que, há muito, envolvem a indústria cinematográfica, com a publicidade, marcas de patrocínio, todos querem se vincular a determinadas produções e, a depender do gênero, as obras cinematográficas podem, ou não, ter o êxito em certa localização.

Por conseguinte, desde a dramatização trágica grega até os dias atuais, a humanidade desenvolveu diversas maneiras de expressão para o sofrimento presentes nas inúmeras formas de representação artística. É sabido que, como precursores, o teatro e a literatura se transformaram em expoentes para esse tipo de reprodução dos dilemas existenciais, não obstante, essas ações não permaneceram como únicas e predominantes.

Com o advento da indústria cinematográfica, os filmes se tornaram um meio, propagado em todo o cenário mundial, para a manifestação e expressão do sofrimento, essencialmente ao que se refere a um de seus principais subgêneros: o gênero dramático.

O drama, para Freitas (2011) e Silva (2014), é um gênero desenvolvido a partir do século XVIII, com premissa de se colocar entre a tragédia e a comédia clássica, segundo as concepções de Denis Diderot. As obras dramáticas, ainda incipientes na época puderam se fortalecer, com o passar dos anos, e atingir produções artísticas com um reconhecimento tão notável quanto a popularização da literatura. Com o cinema, recebendo influência de diversas outras concepções artísticas, os gêneros cinematográficos passaram a agregar esses atributos aos seus recursos, se inspirando até mesmo a partir das perspectivas literárias. Em vista disso, os gêneros cinematográficos para além de uma categoria fílmica, se tornaram um código.

Se existe uma característica a qual o gênero dramático precisa destacar para se destacar dos demais, essa particularidade é a conduta séria com que os fatos são retratados. Desta forma, o drama busca evidenciar os indivíduos em situações cotidianas de vida, não obstante, com complicações em diversos cenários de suas existências, especialmente conflitos afetivos e, geralmente, de difícil resolução (Nogueira, 2010). A história, associada ao drama, é uma produção clássica do cinema, e tem como pressuposto, retratar dilemas morais e questões de relevância para a sociedade ou numa perspectiva singular, remetendo o próprio indivíduo (Silva, 2014).

Diante as concepções de Freitas (2011), o drama se enquadra em uma categoria que, prioritariamente, tem como característica a demonstração de emoções, transmitir esse aspecto ao telespectador é uma particularidade fundamental do gênero. O autor coloca que as obras dramáticas imprimem uma necessidade do conteúdo, de uma aproximação maior a realidade do indivíduo que o assiste; deste modo, fazendo com que a temática estimule identificação e envolvimento afetivo com as situações retratadas. Assim sendo, para Freitas, acompanhar uma obra, de gênero dramático, estimula o sujeito a potencializar sua conduta, essencialmente por de imitar as posturas que o conteúdo evidencia, para o autor:

A arte é definida como mimese e, segundo Aristóteles, o imitar é congênito ao homem, o que o diferencia dos outros seres vivos; o filósofo nota que os homens utilizam a imitação para iniciar o aprendizado das primeiras noções, além de se comprazerem no imitado, pois a imitação suscita o diálogo e o

aprendizado. O drama é uma forma de arte que imita a ação por meio da palavra e, por isso, segundo ele, “tais composições se denominam dramas, pelo fato de se imitarem agentes” (FREITAS, 2011, pg. 03).

Ao contrário da comédia clássica, a qual o drama também se debruça para incorporar características ao seu enredo (como citado anteriormente), o gênero dramático acentua as sutilezas e os vícios humanos, retratando um sujeito em seu cotidiano mais corriqueiro, entretanto, com dilemas complexos, que ganham profundidade e amadurecimento ao longo da construção narrativa (Nogueira, 2010; Silva, 2014).

Promovendo um panorama comparativo, a exemplo, com o gênero de ação, em que todos os acontecimentos ganham visibilidade e figurações épicas, conotações de grandiosidade, o drama por sua vez, se atém ao processo de construção narrativa e nas consequências dos conflitos vivenciais, ora externos e, em outros momentos, um confronto interno dos personagens. Ao longo de seu desenvolvimento enquanto um subgênero das obras cinematográficas, o gênero dramático, com o fortalecimento e popularização de suas produções, ganhou tanta notoriedade que houve a necessidade de se criar ramificações, sendo desenvolvido, dessa forma, subcategorias que se inseriram na própria ideologia desse gênero de filmes.

Em vista disso e do massivo aumento na quantidade de produções dramáticas, promovido pelo mercado cinematográfico, a tendência dos gêneros de filmes, a exemplo do drama é, cada vez mais, desenvolverem ramificações dentro do seu próprio subgênero, isso se deve ao fato da consolidação do cinema como uma indústria, para além do entretenimento, mas também com o intuito de fortalecer a sua arrecadação, potencializando os lucros. Dessa maneira, trazendo ao público uma maior variabilidade de escolha e ampliando ainda mais o desenvolvimento, produção e a lucratividade da indústria cinematográfica, especialmente com a expansão do gênero dramático como um dos expoentes desses filmes.

### **1.3.1 – O drama psicológico: a criação de um subgênero dramático**

O drama psicológico consiste em uma vertente, seccionada, das obras cinematográficas de gênero dramático. Essa categoria sugere, para além das características já mencionadas nos filmes dramáticos, a particularidade de exaltar e reproduzir a realidade do sujeito frente a complexidade de seus dilemas vivenciais. Segundo as concepções de Massaro (2012) e Nogueira (2010), o drama psicológico

representa as aflições do indivíduo mediante sua própria percepção e todo o contexto que o cerca, com suas inseguranças, medos, incertezas; fatores esses que o colocam diante a um panorama turbulento e, muitas vezes, de difícil compreensão.

O drama psicológico, presente nas obras cinematográficas, representa um cenário de dilema particular ou coletivo do indivíduo frente as suas próprias inquietudes advindas a partir dessa condição. O contexto caótico, geralmente simbolizado pelas intempéries das relações sociais desse indivíduo retratado também sofre as consequências dessa busca incessante do sujeito em promover ações que possam amenizar suas fraquezas.

A jornada de autoconhecimento e, por vezes reconhecimento, é umas das toadas que regem os dramas psicológicos. Desse modo, a temática dessa divisão é demonstrar o indivíduo em situações que façam com que ele desenvolva, sob alguma perspectiva interpretativa, o amadurecimento de si e das relações que cultiva ao longo de sua vida. Segundo Nogueira (2010), além da demonstração desses impasses individuais muitas vezes tão melancólicos, os filmes com essa abordagem, buscam levar ao expectador sensações similares as dos personagens, indicando certo teor de identificação afetiva aos espectadores desse gênero dramático.

Esta atenção ao prosaico tende, por isso, a aproximar o drama de um registro objetivo e analítico, ainda que, frequentemente, crítico, procurando efeitos de realismo, de reflexão e de problematização acerca da sociedade e das suas normas e valores, bem como acerca do lugar do indivíduo, das suas errâncias ou das suas tensões (NOGUEIRA, 2011, pg. 28).

Nesse sentido, cenas de intensa disposição conflituosa (geralmente mentais), paixões desmedidas e sentimentos aflorados são marcas dessa produção. A proposta é também denominada de “tearjerkers” (arrancadores de lagrimas), e tem o propósito de causar exatamente o que o nome sugere, o pranto, desconforto, o sofrimento do espectador ávido pela obra cinematográfica, numa relação de subjetividade do indivíduo aos eventos que acompanha que percebe na tela, e é a partir do desenvolvimento dessa relação, cada vez mais íntima ao que se refere o estreitamento do filme, que o drama psicológico se constitui como um mecanismo em que o indivíduo não apenas assiste a trama, como também a vivencia em seus mais minuciosos aspectos.

#### **1.4 - Psicologia e Cinema: A constituição de uma ferramenta terapêutica**

“O cinema está particularmente apto a tornar manifesta a união do espírito com o corpo, do espírito com o mundo, e a expressão de um dentro do outro” (Xavier, 1983, pg. 116). A arte cinematográfica, para o autor, se constrói numa prerrogativa que pressupõe uma relação do homem frente ao mundo que vivencia. Dessa forma, a consciência do sujeito é lançada em um universo de percepções, onde é submetida ao convívio com outras consciências e, através desse processo, desenvolve a si próprio. É perante essa conexão que se pode compreender a significação do cinema. Uma trama cinematográfica não é pensada, e sim percebida. E de que maneira essas reflexões podem ser vinculadas a psicologia moderna? O cinema, através de suas obras cinematográficas, retratando contextos reais, em paralelo a constituição do próprio homem pós-moderno e sua relação com o mundo, se torna uma inegável ferramenta para a Psicologia. Na constituição tanto do cinema quanto da psicologia, ambos se tornaram cada vez mais conectados com o passar dos anos, principalmente ao se atentarem a questões emblemáticas dos indivíduos pós-modernos.

Segundo Xavier (1983), a Psicologia do indivíduo é concebida enquanto a soma de um quebra-cabeça de sensações, não necessariamente se restringindo a aquilo que é percebido no campo visual, porém essa perspectiva tem importância indissociável ao contexto de interpretação da realidade. No livro “O pequeno príncipe” o autor emprega a frase que já se difundiu pela cultura de massas: “o essencial é invisível aos olhos”. Mas seria essa máxima uma sentença inquestionável? Para os pensamentos do autor, não. O “essencial”, quando relacionado a compreensão da realidade, é também a concepção de um contexto que envolve os processos perceptuais individuais que, ao serem formulados, se transformam em uma investigação abrangente dos fatores, que fazem com que o sujeito interprete o que o cerca. Dessa forma, o essencial também é visível aos olhos, e a partir dessa conexão com os sentidos é que se constituem as relações individuais íntimas.

A psicologia, para Xavier (1983), possui a capacidade de transmutar a percepção em um decifrar de elementos sensíveis. Desta forma, os objetos não são necessariamente vistos, mas sim visualizados. Para o escritor, os dados sensoriais são, por si só, neutros, e a partir de sua introspecção é que sofrem as mais variadas interpretações. Por conseguinte, os símbolos são fornecidos, mas é necessário que os sujeitos extraiam a sua significação.

Durante muito tempo a psicologia, numa definição que Xavier (1983) nomeia como “clássica”, priorizou a avaliação de sentimentos (como o amor e ódio por exemplo)

como uma realidade que é concebida somente em uma perspectiva interior, individual, íntima e acessível apenas a quem vivencia esses elementos. A prática psicológica moderna, para o autor, apenas pôde se desenvolver a partir do momento que se despiu da noção de que esses sentimentos somente podem ser avaliados, numa visão totalitária, se for emitido juízo pelo próprio indivíduo que sente. É nessa ruptura entre conceitos estritamente observáveis, através do interior do indivíduo e a psicologia fisiológica, que o escritor aponta um avanço em direção ao que a psicologia contemporânea estabelece.

A Psicologia clássica tenta, a todo custo, se desprender do mundo vivido, vinculando os sentimentos a experiências puramente internas, a nova Psicologia possui, sobretudo, a concepção de um indivíduo que é lançado ao mundo e, a partir desse elo, e em contato com suas experiências, desenvolve a si próprio. Assim sendo, em contrapartida aos ideais da metodologia psicoterápica clássica, a psicologia atual, para Xavier (1983), aponta que o sentido das imagens é fornecido pelo indivíduo que as processa e faz com que, à medida que essa conexão se estende, haja a criação de um novo sentido e, conseqüentemente, uma nova realidade. As obras cinematográficas, para o escritor, se associam a esse raciocínio pois se originam a partir de certa complexidade, como um turbilhão de situações que emergem a cada instante e se relacionam, estreitamente, com a percepção do que o próprio espectador vivencia a partir daquele processo em assistir uma obra cinematográfica.

Além da percepção visual, a Psicologia, em sua relação com o cinema, assimila o funcionamento de vários outros processos que vinculam o indivíduo e seus sentidos, em direção aos eventos que o cercam. O vínculo entre som e imagem, a alternância entre as palavras e o silêncio, as cores, montagem de cenários. Todos esses componentes são constituídos com o intuito de fornecer profundidade ao contexto abordado e, desta forma, estimular as sensações do espectador.

Os filmes possuem o compromisso em propiciar ao seu criador e, paulatinamente, a quem assiste, um mosaico de significações que estimulam os mais variados sentidos. Segundo os pensamentos de Xavier (1983), é por intermédio da percepção que se pode compreender os significados do cinema. Em consequência, promovendo a relação entre homem e universo. “O cinema está particularmente apto a tornar manifesta a união do espírito com o corpo, do espírito com o mundo, e a expressão de um dentro do outro” (Xavier, 1983 pg. 116). O cinema é um advento, da era técnico científica, onde até mesmo

a filosofia possui sua razão de ser, em vista disso, e de todo o seu potencial crítico, tanto individual como em um panorama coletivo e cultural, as obras cinematográficas podem se tornar grandes aliadas da psicologia e sua respectiva atividade terapêutica.

É evidente como a clínica psicológica tem se utilizado do cinema como ferramenta terapêutica na contemporaneidade. E estudos como os de Carvalho, Passini & Baduy (2015) exemplificam essa relação tão próxima que os filmes têm desenvolvido com a Psicologia. Mediante a questionamentos que surgem a partir dessa relação e desenvolvimento entre a ciência psicológica e o cinema, se pode perceber que as obras cinematográficas, por si só, angariam, cada vez mais notoriedade e importância para além do espaço físico que compreende a sua transmissão. O cinema se tornou parte de uma concepção cultural complexa e, dessa forma, afeta os indivíduos de diversas maneiras.

Segundo as concepções de Carvalho, Passini & Baduy (2015) os motivos que levaram a expansão do cinema foram, principalmente, a facilidade em se fazer cópias e a elaboração de uma linguagem universal acessível as mais diversas localidades. Dessa maneira, contornando as barreiras culturais, excedendo as salas de projeção. O cinema, nos dias atuais, é uma ferramenta que, muito além do divertimento efêmero, apreende significação diante aos dilemas do telespectador, se tornando, cada vez mais, num instrumento psicossocial. Para os autores, os filmes não possuem apenas a capacidade de transmitir o mundo, mas fazer com que esse mundo seja absorvido por aqueles que assistem as obras cinematográficas.

O cinema incita o imaginário social, e o transforma em um meio de subjetivação. Os indivíduos assimilam as obras cinematográficas como um espelho onde, ainda que não vejam o seu corpo, identificam ramificações de quem são, ao que se refere a sua própria realidade. Os filmes inspiram uma percepção de mundo.

Este corpo da arte cinematográfica que escapa à uma apreensão física, mas que é formada na mente do espectador sensível a perceber uma cena para além de uma referência do mundo real ou imaginário, mas que também pode ter a capacidade de gerar reconhecimento, e um certo amparo, pela maneira como agrega possibilidades de existência em tons afetivos (PIRES & NOGUEIRA, 2012).

As produções cinematográficas possuem componentes capazes de serem inclusos na constituição psíquica dos sujeitos. O cinema se tornou um instrumento que produz significados complexos, principalmente no que se refere a um intenso fluxo de códigos

perceptivos, relacionados aos mais diversos recursos utilizados, sejam eles musicais, retóricos, filosóficos, se constituindo nesse enlace de símbolos conotativos e denotativos.

Nessa associação com o cinema, o homem é representado ora como unidade, ora enquanto multiplicidade, tentando se construir e se reconhecer frente aos dilemas de seu cotidiano. As obras cinematográficas, por outro lado, estabelecem condições para que possa haver uma crítica histórica, sobretudo desmistificando a concepção dos próprios indivíduos. Mediante esses conceitos, a Psicologia, segundo os pensamentos de Carvalho, Passini e Baduy (2015), busca a compreensão dessa multiplicidade conflituosa do indivíduo em interação com seu contexto social, produzindo elementos terapêuticos de relevância ao homem.

Dentre os elementos terapêuticos, os quais são propostos a partir dessa relação entre cinema e psicologia, ainda mediante as contribuições de Carvalho, Passini e Baduy (2015) consiste em uma libertação do homem dos valores morais que o tornam refém de seus próprios pensamentos. Os autores abordam a temática a partir de um movimento em que, necessariamente, o usuário se desenvolve em uma melhor perspectiva, quando os terapeutas o distanciam da função normalizadora que a psicologia estabelece em relação ao indivíduo.

É a partir dessa ressignificação do sujeito que, de forma criativa, ele rompe o elo dos valores morais que o aprisionam e restringem suas possibilidades de vida. É frente a esse pensamento, que o paciente poderá desbravar uma melhor existência, que não é intoxicada por aquilo que o obstrui, que empobrece suas maneiras de encontrar novas alternativas para seus dilemas. O cinema carrega consigo a reflexão necessária, para que haja a possibilidade de se explorar estratégias mais criativas para os dilemas vivenciais dos indivíduos.

Para Sakamoto (2011), a criatividade, é uma das ferramentas mais valiosas para o sucesso terapêutico, e o estabelecimento também de um vínculo fortalecido, entre paciente e psicólogo. Para o autor, esse teor criativo estabelece uma mudança psíquica e faz com que o manejo clínico seja potencializado. Segundo Sakamoto, a criatividade é um fator terapêutico que pode tanto remover os sintomas dos usuários, quanto produzir reflexões extremamente valiosas para cada situação vivencial dos indivíduos, fazendo com que desenvolvam uma percepção plural diante aos vários dilemas que acontecem em seus cotidianos.

De acordo aos pensamentos de Sakamoto (2011), os elementos terapêuticos são aqueles que proporcionam ao paciente, uma maneira alternativa de se enxergar o mundo a sua volta, com mais possibilidades e variações, formas outras de se compreender uma situação. O terapeuta confere a indumentária de um explorador para que, dessa forma, incentive a percepção do usuário ao interpretar o seu entorno, em um desenvolvimento de uma relação singular com o mundo. Portanto, a atividade terapêutica necessita, para além de qualquer técnica utilizada, de uma maturidade emocional advinda também das experiências pessoais do profissional da Psicologia. O que consiste em uma avaliação para além da expressão verbal, ou seja, vinculadas, sobretudo, a fatores plurais que incitam uma linguagem, como o escritor define: pré-verbal.

A criatividade do psicoterapeuta apresenta-se de modo mais aparente expresso nas interpretações formuladas ao paciente, mas sem dúvida, não se restringe às colocações verbais e atitudinais do profissional. A criatividade pode ser concebida como um elemento presente no próprio estilo de manejo clínico que é permeado pelo modo de ser do profissional, entendendo-se que este manejo pressupõe estar aberto à experiência, o que antes de qualquer definição técnica, é uma experiência de encontro humano e que implica troca afetiva e comunicação (SAKAMOTO, 2011, pg. 154).

O campo da criatividade estabelece uma relação entre subjetivação e a sua percepção de uma realidade externa a esse sujeito. Para Sakamoto (2011), o desenvolvimento criativo pode se conectar também a outros fatores considerados terapêuticos. O envolvimento afetivo, uma ação inovadora frente a novas experiências, elementos esses que ampliam a interpretação dos indivíduos face aos seus respectivos dilemas vivenciais.

Isto posto, associando as concepções de Baptista, Pereira & Bianchi (2013), o cinema possui esse caráter de exposição (o mais fidedigno possível) da realidade, essencialmente para o resgate da autonomia dos indivíduos, diante aos seus impasses existenciais. Dessa forma, a atividade terapêutica adquire mais uma particularidade, a natureza de oferta, ou seja, uma busca do indivíduo pelo seu próprio reencontro, onde o terapeuta apenas é responsável pela condução, e o paciente por tornar-se agente da racionalização de suas próprias questões.

Sabemos que a decisão de frequentar uma psicoterapia depende da decisão do paciente de alcançar o conhecimento sobre si mesmo e, em geral, está associada a uma expectativa de mudança de aspectos pessoais considerados

indesejáveis ou que causem alguma espécie de desconforto ou sofrimento emocional (SAKAMOTO, 2011, pg. 150).

Segundo Baptista, Pereira & Bianchi (2013), o cinema estimula uma identificação afetiva que imprime o desenvolvimento de fatores terapêuticos que, para os autores, ampliam o convívio do indivíduo, tanto no que se refere aos seus questionamentos singulares, quanto sua relação com o mundo. É nessa ligação, que um fator considerado terapêutico, em contato com o cinema, simboliza a busca do sujeito por autonomia, muito desenvolvida pelo desconforto causado pelos filmes ao retratarem a realidade de maneira tão factual, principalmente associando a realidade das obras cinematográficas aos próprios infortúnios da vida do espectador, conseqüentemente, produzindo identificação afetiva e reflexões profundas no tocante aos quebra-cabeças cotidianos daquele que contempla a sétima arte.

## 2 - MÉTODO

Para se atingir o objetivo proposto à pesquisa, sobretudo a fim de minimizar a influência de possíveis variáveis que interferissem de forma prejudicial ao processo de análise, foram estabelecidos critérios que ampliam o processo de apreensão dos fenômenos de maneira a executar os procedimentos que complementem as observações do pesquisador. Por conseguinte, e para uma melhor interpretação das observações realizadas, o método considerado mais adequado para realizar a coleta de dados e, paulatinamente, a análise de informações foi a Análise Poética na perspectiva da Análise Fílmica, conforme utilizado por autores como Penafria (2009), Pires & Nogueira (2012), Mimura (2011) e Zagalo, Barker & Branco (2005).

Segundo Penafria (2009), a análise de filmes se relaciona com o conceito de decomposição, ou seja, analisar uma obra cinematográfica consiste, para a escritora, em dividi-la em dois procedimentos principais: decomposição e, posteriormente, a interpretação. A análise fílmica é constituída a partir de uma investigação rigorosa, com atenção e riqueza de detalhes, partindo do pressuposto de objetivos e critérios estabelecidos para uma observação ampla dos fenômenos investigados. Portanto, a interpretação de um filme é concebida para além dos aspectos formais, se aprofundando nos mais sutis significados das tramas.

Para além disso, a análise de um filme não deixa de remeter a toda a cultura de uma sociedade, a maneira como ela se constrói e estabelece significações. Não é por acaso que os estudos sobre o cinema se constituem na intersecção da linguística, semiótica, antropologia, psicanálise... Analisar um filme é iniciar o procedimento infindável de formar hipóteses, especular e questionar, é neste processo de montar o filme e apreendê-lo nos instantes efêmeros em que eles ganham corpo que reside o prazer que é de não somente acompanhar uma narrativa, mas de visualizar um campo de perspectivas novas com tons de universalidade (PIRES & NOGUEIRA, 2012, pg. 646).

Ainda segundo os pensamentos de Penafria (2009), a escritora compara a análise de filmes a crítica, com o objetivo de discernir essas duas concepções, trazendo clareza aos dois procedimentos. Para Penafria, a análise de obras cinematográficas é composta a partir dos processos de decomposição e, a seguir, reconstrução do filme, numa reflexão para além de definições circunstanciais. Já a crítica consiste em um olhar prescritivo direcionado aos filmes, em detrimento às observações descritivas utilizadas pela análise fílmica.

Logo, a crítica não se utiliza da decomposição, pois se mantém em uma perspectiva pouco aprofundada e mais avaliativa a qual, posteriormente, recorre a análise fílmica para ampliar suas observações. A análise cinematográfica é um procedimento que explora os mais profundos significados das obras cinematográficas para que, a partir dessa interpretação, a crítica se utilize dessas investigações para sua formulação. A análise fílmica corrobora para um embasamento mais abrangente da crítica.

Análise é, então, o ato de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se, acima de tudo, de uma atividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos. Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme. Não se trata de construir um outro filme, é necessário voltar ao filme tendo em conta a ligação entre os elementos encontrados (PENAFRIA, 2009, pg. 1 e 2).

Além de substância para a crítica, a análise cinematográfica desempenha um papel, preponderante, de alicerce para a própria constituição e categorização dos filmes em suas respectivas especificidades. Isso elucida o olhar singular, realizado pelas observações dos filmes que, ao contrário da literatura, que se utiliza de palavras para se reportar a própria linguagem, a análise de filmes utiliza-se das palavras para referenciar imagens e sons ou, até mesmo, a ausência dessas características. Essa descrição é referida por Penafria (2009), como um dos possíveis atravessamentos que podem ser problemáticos e, dessa forma, interferir nos processos que implicam nas análises cinematográficas.

Outro fator que pode ser tornar prejudicial, segundo Penafria (2009), Pires & Nogueira (2012) e interferir, diretamente na análise dos filmes, é a racionalização excessiva. Pensar em demasia significa a possibilidade de desenvolver contextos que prejudiquem a análise, onde o analista não resguarda sua condição de expectador, e se coloca numa conduta de autoria do próprio enredo do filme. O analista de filmes é, antes de mais nada, espectador, e apenas identificando essa função, consegue compreender o seu papel neste processo, sem que, para isso, extrapole as concepções reflexivas da própria produção analisada.

Para que essa relação invasiva do analista de conteúdo cinematográfico, frente as suas reflexões diante aos filmes, não ocorra, segundo os pensamentos de Pires & Nogueira

(2012), é necessário que o observador elabore sua análise de maneira minuciosa, se posicionando a partir de perspectivas internas para as externas, ou seja, o analista fílmico precisa se posicionar, a princípio, diante das características íntimas do filme e, somente a partir dessa postura, desenvolver as suas próprias considerações. Esse movimento analítico é, de fundamental relevância, para se desenvolver uma observação não tendenciosa, que instaure a obra cinematográfica como protagonista desse analista, tentando equilibrar os critérios associados tanto a objetividade, quanto propriedades subjetivas.

Em um mundo agitado e que se atropela nos próprios conceitos de cria, a análise fílmica seria um método a serviço da arte trazendo fôlego e lembrando que no processo de se levantar de dados é possível nascer uma pesquisa que além de critérios objetivos seja impregnada de considerações subjetivas e de fruição estética. O que apresentamos é a necessidade do analista interpretar o discurso que envolve o filme mas também, e principalmente, fazer o caminho inverso: perceber o que/como/porque/onde aquela produção é capaz de remeter a algo além dela. Tentando dar corpo àquilo que foge de definições várias (PIRES & NOGUEIRA, 2012, pg. 644).

O analista fílmico desenvolve suas observações a partir de uma postura antagônica de aproximação e distanciamento. É frente a essa multiplicidade de interpretações, que as análises, das obras cinematográficas, são elaboradas. Ora se atendo a características do próprio filme, ora relacionando esses elementos a produção subjetiva de significados que, segundo as observações de Pires & Nogueira (2012) e Mimura (2011), se conectam, intimamente, com a produção de componentes culturais capazes de estimular e desenvolver o conhecimento.

Essa produção de conhecimento se dá aos poucos uma vez que se deve organizar para, a um só tempo, não estabelecer parâmetros de apreciável ou deplorável em uma obra, mas ir dosando aproximações e afastamentos em prol de levar o filme em confronto a um contexto cinematográfico mais amplo, capaz de dialogar com os objetos iniciais de análise e a cultura onde eles estão imersos. É neste ponto que é possível gerar um saber que abarque cinema e cultura (PIRES & NOGUEIRA, 2012, pg. 645).

Em vista disso, ainda frente as considerações de Penafria (2009) e Pires & Nogueira (2012), a análise fílmica é uma metodologia voltada muito além do que as obras cinematográficas promovem em seu contexto narrativo, mas direcionada a percepção do próprio analista e suas considerações, explorando cenários de conexão entre os filmes e

o espectador. Não há uma regra universal que indique como analisar filmes, cada analista desenvolve os critérios necessários para compor e desenvolver seu processo de dissecar cenas, desvendar símbolos, esclarecer significados e propor reflexões. É nessa idealização de ferramenta plural que a análise de filmes se estabelece. Desse modo, e conectando a análise das obras cinematográficas a essa compreensão multifatorial, essa metodologia desenvolve algumas subcategorias convenientes a seres detalhadas.

Para Penafria (2009), Mimura (2011) e Pires & Nogueira (2012), existem algumas categorias cruciais a serem consideradas para formular o arranjo de uma análise fílmica. Dentre essas categorias podemos citar algumas como a *análise textual*, focada na linguagem, a *análise da imagem e som*, avaliando a estrutura que compõe esses dois aspectos e como influenciam na experiência de se assistir um filme. Podemos mencionar também a *análise de conteúdo*, que é direcionada ao que diz respeito os temas dos filmes e por último, e não menos importante, a que foi utilizada para integrar as observações dessa pesquisa: a *análise poética*. Pois é a categoria que os principais autores da área utilizam para constituir suas observações referentes a produção de significados, de acordo com Zagalo, Barkes & Branco (2005).

Para Mimura (2011), a análise poética surge a partir das concepções de Aristóteles em relação as obras artísticas. Mimura define a análise poética como uma apreciação que produz efeitos, sejam eles de diversas magnitudes e grandezas. Para a escritora, uma obra cinematográfica deve ser elaborada em função de sua destinação, ou seja, explorando as sensações do espectador. Desta maneira, quando um filme é capaz de gerar efeitos, em quem o assiste, é quando a obra cinematográfica se faz relevante para a análise poética. O procedimento metodológico da análise poética consiste em detectar aquilo que constitui a experiência em se assistir um filme. Isto posto, identificar o que a obra cinematográfica causa em seu espectador, que sensações, sentimentos e quais os sentidos o filme instiga em quem o contempla.

Segundo as observações de Penafria (2009) e Mimura (2011), a análise fílmica, com ênfase em uma investigação poética, para além de uma observação aprofundada da experiência de se assistir um filme, com os sentimentos, emoções e sensações envolvidas, a análise poética também proporciona uma averiguação de quais recursos são utilizados por esses filmes, para que essas emoções sejam promovidas em seu espectador.

O primeiro pressuposto é uma tese sobre a natureza da peça cinematográfica: o filme pode ser entendido corretamente se visto como um conjunto de dispositivos e estratégias destinados à produção de efeitos sobre o seu espectador. Tais dispositivos e estratégias podem ser identificados, isolados e relacionados à família de efeitos procurados pelo realizador. A perspectiva metodológica que daí decorre indica um procedimento analítico cuja destinação consistiria em indicar os recursos e meios estrategicamente postos no filme. A poética estaria, então, voltada para identificar e tematizar os artifícios que no filme solicitam esta ou aquela reação, esse ou aquele efeito no ânimo do espectador (MIMURA, 2011, pg.4).

Para os pensamentos de Penafria (2009) e Zagalo, Barkes & Branco (2005), a análise fílmica, a partir da observação poética, tem uma relação íntima de investigação com a maneira em que os significados, símbolos, e emoções são produzidos pelas obras cinematográficas. Nesse sentido, os autores classificam a análise poética em três (3) concepções fundamentais, sendo elas: **significado**, **estrutura** e **processo**. Em que o significado é o elo entre a composição comunicativa, essencialmente vinculada a um aspecto da linguagem verbal das produções. A estrutura que se relaciona com a formulação estética, imagem, recursos visuais utilizados. E o processo, que é intrinsecamente associado a uma composição sentimental, um aspecto emocional promovido pelo filme.

Ainda diante as observações de Zagalo, Barkes & Branco (2005), uma análise poética pode compreender os ideais de “microscripts”. Estes microscripts são assim denominados pois possuem características secundárias, minúcias pouco observadas, entretanto que representam muita significância à construção da trama nas obras cinematográficas. Os autores citam o interesse do público como ponto de partida para uma comunicação mais íntima com o filme, mas são os microscripts que geram reações emocionais periféricas, corroborando, dessa forma, com a produção de significados.

Podem ser estruturados em forma de “marcadores emocionais” de caráter mais visceral ou biológico, ou seja estímulos directos de emoção que assentam em imagens ou sons da realidade reconhecidos como capazes de despoletar determinadas respostas. Tais como aranhas/medo, fezes/nojo, som intenso/surpresa. Estes marcadores são por norma, muito simples, directos e de reconhecimento quase universal. O que o cinema faz é, procurar despoletar um determinado estado de “humor” para cada sequência e para isso, estrutura os seus “estímulos” através de “microscripts” por forma a despoletar emoções prototipadas e não prototipadas e em conjunto utiliza marcadores

emocionais para manter e reforçar esses mesmos estados de emoção (ou humor) necessários a cada mensagem em cada cena (ZAGALO, BARKER & BRANCO, 2005, pg. 1128).

A análise fílmica é um dispositivo que compreende um instrumento metodológico multifatorial. É um mecanismo que busca o equilíbrio entre as aproximações e distanciamentos da obra cinematográficas, do que o filme transmite e do que o espectador sente a partir desses recursos. As etapas de execução - associadas a uma análise cinematográfica - sugerem flexibilidade- fundamentalmente no que concerne o local o qual será estruturada. A rigidez, para Pires & Nogueira (2012), faz com que a observação seja comprometida, especialmente se interpretada a partir de contextos subjetivos. É nesse cenário que a categoria poética se sobressai, principalmente ao que se refere os efeitos emocionais produzidos no espectador das obras cinematográficas, e os recursos utilizados para a obtenção desse contexto sentimental acentuado. Nesse sentido, para realizar de modo eficaz a análise fílmica proposta para esse trabalho, foram realizados os procedimentos metodológicos que se sucedem.

## **2.1 - Fontes de informações**

Foram utilizadas, para a análise fílmica, as seguintes fontes de informação: três (3) filmes - de gênero predominantemente dramático - sendo eles, respectivamente **“Brilho eterno de uma mente sem lembranças”** (2004, diretor Michel Gondry), **“O pianista”** (1999, Diretor Roman Polanski) e **“Um sonho de liberdade”** (1994, Diretor Frank Darabont).

## **2.2 – Situação e ambiente da observação**

As observações das fontes de informação selecionadas foram realizadas diretamente em um computador pessoal, em local apropriado com as condições adequadas para a realização desta tarefa.

## **2.3 – Equipamentos e Materiais utilizados na observação**

Para realizar a análise fílmica, foi utilizado um computador, com o download das obras cinematográficas selecionadas, previamente executado. O acesso à internet foi opcional para possíveis dúvidas que, posteriormente, poderiam surgir a partir da análise dos filmes. Para ampliar o nível de precisão da observação realizada, foi utilizado um

roteiro de investigação, para que as observações fossem executadas a partir dos conceitos de Penafria (2009), Mimura (2011) e Zagalo, Barkes & Branco (2005) sobre a análise de filmes, a partir de uma perspectiva poética. A utilização de um bloco de notas com canetas e marcadores, também foi imprescindível para observações e questionamentos que surgiram a partir da investigação das obras selecionadas.

## **2.4 – Procedimentos**

### **2.4.1 – Procedimentos para escolha das fontes de informação.**

As obras cinematográficas foram selecionadas a partir dos seguintes critérios: 1 - quantidade de filmes possíveis de analisar dentro do tempo previsto para a realização da pesquisa, 2 – serem obras cinematográficas de gênero dramático, com relevante conteúdo voltado às questões emocionais tendo obtenção de, ao menos um prêmio Oscar e 3 - a avaliação do filme no site “IMDB” (Base de Dados de Filmes da Internet), que consiste em um banco de dados responsável por investigar, apurar, e gerar informações relevantes sobre os filmes.).

Diante disso, três (3) obras cinematográficas foram selecionadas. A quantidade foi determinada devido ao tempo hábil para desenvolver uma análise adequada produzindo resultados adequados ao objetivo da pesquisa. Em relação ao IMDB foi utilizado como critério para escolha dos filmes a nota de corte correspondente a 8,0 pontos. Essa especificidade foi estipulada a partir da classificação do próprio site que aponta os 250 filmes mais bem avaliados, sendo que para constar nessa relação um filme precisa alcançar no mínimo a nota 8,0 em uma escala que vai até 10.

O filme de maior avaliação do site é **“Um sonho de liberdade”**, com 9,4 de nota, **“O pianista”** foi avaliado com nota 8,6, e **“Brilho eterno de uma mente sem lembranças”** com nota 8,3. Além desses critérios, os filmes também foram escolhidos com base em uma preferência particular do observador, o qual considerou as escolhas, como obras cinematográficas em que o conteúdo dramático se faz presente de maneira mais intensa.

### **2.4.2 – Procedimentos para construção do instrumento**

Para construção do instrumento, foi elaborado um roteiro de análise para a observação dos filmes, a partir das concepções de Penafria (2009), Mimura (2011) e Zagalo, Barker & Branco (2005). O roteiro foi estabelecido a partir da **análise poética** e,

mediante a essa perspectiva, três (3) componentes, após um breve resumo do enredo do filme, foram observados, sendo eles: o significado, a estrutura e o processo.

O significado, enquanto produção de sentido verbal, foi observado com base na análise textual, através de elementos contidos na comunicação utilizada pelo enredo do filme. A análise textual, com viés poético, não se restringe apenas ao que a obra cinematográfica expõe, contudo, também considera as percepções do observador, isso foi levado em consideração para a composição analítica.

A estrutura foi investigada a partir da análise do contexto estético do filme, se atendo aos elementos de imagens e, respectivamente, as impressões do observador sobre o que contempla enquanto campo visual. É importante salientar que as características que compõem as imagens também podem se misturar a outros contextos, como a própria linguagem, a exemplo, a corporal, dessa forma, produzindo símbolos que se misturam a outros campos de observação. É nesse contexto de decomposição e recomposição das configurações analíticas que o instrumento será baseado. Com o intuito de identificar se existem elementos terapêuticos, em filmes de gênero dramático, a partir das investigações realizadas. Sendo assim, por último, e não menos importante, a categoria “processo”, será analisada.

A categoria de “processo”, com base na análise poética, foi elaborada a fim de identificar os microscripts responsáveis pela composição ou produção de emoção em relação ao espectador. Diante disso, e em conformidade aos pensamentos de Zagalo, Barker & Branco (2005), essa categoria representou a identificação de marcadores emocionais que funcionam como recurso para o desenvolvimento de sentido para quem contempla a obra cinematográfica. Nessa categoria, foram observados elementos que, em filmes de gênero dramático, possam ser utilizados como recursos para estimular sentimentos, de diversas ordens, no telespectador. Dentre esses componentes processuais que compõem a produção de efeitos, foram analisadas as questões existenciais pessoais, coletivas e os dilemas vivenciais produzidos pela trama.

#### **2.4.3 – Da coleta dos dados**

A coleta de dados foi realizada com base em um instrumento previamente desenvolvido, a partir das categorias de análise estabelecidas, a saber: o significado, a estrutura e o processo das cenas que foram escolhidas para compor as particularidades de análise. Além das categorias já estipuladas, foram incluídas para uma melhor composição

das análises, um pequeno resumo relacionado aos filmes selecionados e, respectivamente, uma categoria denominada “sensações do contexto” onde foram descritas as percepções, sentimentos e emoções do analista a partir da contemplação das cenas das obras cinematográficas

Para a realização da coleta, os filmes foram assistidos e à medida que as cenas, que se enquadravam nos critérios que foram estabelecidos previamente, surgiam, as mesmas eram transcritas no instrumento de análise, juntamente com elementos identificados em cada uma das categorias. As cenas, durante a coleta de dados, foram selecionadas a partir de 3 (três) critérios, sendo eles: o grau de impacto da cena para o pesquisador, o teor da cena representar um intenso conteúdo voltado para as questões emocionais e o grau de importância da cena para o enredo do filme, ou seja, o quão importante aquela cena é para a composição da obra cinematográfica.

#### **2.4.4 – Da análise e interpretação dos dados**

A análise fílmica e, posteriormente, interpretação dos dados, foram realizadas com base no instrumento estruturado e a partir dos ideais analíticos da poética. Assim sendo, cada obra cinematográfica foi observada (de maneira individual), a partir das características relacionadas a análise poética, ou seja, segundo a produção de significado, estrutura e processos. Além de prováveis análises que puderam surgir dessa investigação, as cenas dos filmes foram relacionadas entre si, através de suas respectivas categorias. Portanto, o processo consistiu em uma análise, de maneira singular, de cada filme e, posteriormente, foi desenvolvida uma conexão entre eles através das categorias estabelecidas.

Nesse sentido o instrumento foi utilizado para facilitar a coleta de informações a partir das cenas consideradas mais impactantes, no sentido de produzir sensações no telespectador, foram destacadas para elucidar os aspectos da observação efetuada. Após destacar as cenas, de maior relevância analisadas, foram associadas para identificação de que possíveis significados podem promover no espectador. Em seguida, os dados obtidos mediante a análise dos filmes, foram relacionados com a literatura específica das áreas de cinema e psicologia, de modo que fosse possível identificar a existência de possíveis elementos terapêuticos nos conteúdos cinematográficos analisados.

### 3 – ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

A partir da obtenção das ações realizadas para obter as informações necessárias para responder à pergunta de pesquisa, conforme apresentado na seção do método, os dados obtidos a partir da observação dos filmes selecionados, foram organizados em três quadros específicos a saber: Quadro I – “Brilho eterno de uma mente sem lembranças” Quadro II “Um sonho de liberdade” e Quadro III – “O pianista”.

Nesses quadros estão apresentados os principais aspectos relacionados ao conteúdo das obras cinematográficas, em relação às categorias de análise que foram estipuladas. Os filmes selecionados apresentam como principal atributo um intenso conteúdo relacionado aos aspectos emocionais, reproduzindo cenários com intensos conflitos vivenciais, dilemas particulares e coletivos, cujo contexto representa a promoção de situações com abundante carga sentimental, evidenciando, desta forma, o indivíduo e seu estado mais emblemático, melancólico, dramático. Sendo que, cada uma das obras cinematográficas, apresenta uma história comovente, com teor emocional e existencial que se entrelaça com a própria interpretação da realidade.

No que se refere ao filme “Brilho eterno de uma mente sem lembranças” pode se considerar, por meio do que foi contemplado da obra cinematográfica, que a temática do filme retrata os desencontros de um grande amor e como as perdas, sejam elas conscientes ou não, desencadeiam consequências, em sua maioria, dolorosas em demasia. A trama aborda o personagem principal (Joe), aparentemente, desacreditado com a vida, seja no trabalho, em seu ciclo de amizades ou, como o enredo aborda, no amor. Joe se define como um ser de conduta impulsiva e, paulatinamente, suscetível a encontrar novas paixões. O protagonista, após ausência em seu trabalho, se encontra, repentinamente, com uma intrigante garota, se chamava Clementina, e viria a se tornar inspiração de todos os sentimentos de Joe até o restante do filme.

Clementina e Joe passam a aprofundar a relação um com o outro e, quase que de maneira instantânea, o vínculo afetivo se torna cada vez mais estreito, onde foi desenvolvida uma paixão avassaladora. Um amor que foi constituído em pouco tempo, entretanto, gerando consigo uma carga emocional indescritível aos dois. O filme possui uma ordem cronológica singular quase adentrando a perspectivas desordenadas, alternando entre a realidade, lembranças e devaneios, isso denota o intuito de incluir o espectador nos acontecimentos da trama. Essa variação de cenas acontecem a medida que

o sentimento do casal vai ficando turbulento, hostil, insustentável, é nesse momento que Clementina decide apagar todas as lembranças relacionadas a Joe de sua memória.

A obra cinematográfica se constitui a partir de um aparelho que exclui memórias traumáticas relacionadas a outras pessoas, geralmente, antigos relacionamentos amorosos. É um mecanismo responsável por apagar as lembranças dos indivíduos, que passaram por uma relação que gerou certo nível de sofrimento. As memórias de aflição deletadas não seriam de toda a vida dos sujeitos, e sim associadas apenas a pessoa com a qual desejavam esquecer. Essa ferramenta funcionava como um instrumento de exclusão daquele ser, que gerou lembranças de aflição, ao indivíduo que solicitou a empresa, onde essa companhia se especializa nesse procedimento, e realiza o mecanismo de acordo a demanda requisitada pelos seus clientes.

O momento crucial do filme se estabelece quando Joe decide também apagar Clementina de sua memória, porém, diante do processo, e refletindo sobre as lembranças e marcas que esse grande amor o deixou, acaba por se arrepender, burlando as regras do sistema, tentando se disfarçar, até mesmo se esconder dentro de suas próprias lembranças, junto a Clementina, para fazer com que o processo seja cancelado e, com isso, ele pudesse ter o seu amor novamente.

Mesmo frente a todo o ímpeto do casal, para que as memórias de Joe continuassem intactas, o plano falha. Ao final do filme, e com a revelação da empresa, aos clientes que foram submetidos aos procedimentos de exclusão das memórias, Clementina e Joe desenvolvem um diálogo franco sobre o futuro enquanto relação amorosa, ou meramente um vínculo afetivo o qual pudessem estabelecer a partir de seus depoimentos.

Apesar da obra cinematográfica permanecer fiel, ao manter o sentimento de reconciliação e perdão do casal, não apresenta certezas sobre o futuro do casal. O filme termina com suposições sobre a reconsideração de vínculos dos personagens, porém, estabelece um contexto enigmático para o espectador, principalmente ao que se refere o futuro do enredo e, respectivamente do casal enquanto protagonista do filme. A obra cinematográfica se encerra em um cenário, absolutamente, melancólico, ainda que representado certo nível atenuante, precisamente pelos diálogos promovidos entre Joe e Clementina, a intensidade emocional daquele casal transborda a tela e desenvolve no espectador, um anseio pela resolução daqueles conflitos amorosos, anseio esse que não se consolida ao final da trama.

**QUADRO I**  
**Cenas extraídas do filme: Brilho eterno de uma mente sem lembranças**

Cenas	Categorias de análise			Pequeno resumo	Sensações do contexto
	Significado	Estrutura	Processo		
<p style="text-align: center;"><b>Cena A</b></p> <p>Apresentação de Joel, o personagem principal da trama.</p> 	<p>“Acho que acordei com o pé esquerdo”;  “Sou um homem impulsivo”;  “Pensamentos aleatórios”.</p>	<p>Cenário solitário, cores frias e opacas, ceticismo e desenhos que refletem as lamúrias do personagem.</p>	<p>Aflição;  Melancolia;  Marasmo.</p>	<p>Descrição do personagem e do atual cenário de sua vida, seja associado aos aspectos emocionais, laborais ou de aspectos relacionados ao seu cotidiano.</p>	<p>Desespero;  Desconforto vivencial;  Confusão existencial;  Isolamento.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Cena B</b></p> <p>Joel elabora uma surpresa, e acaba por ser surpreendido</p> 	<p>“Clementina apagou Joel da memória dela”.</p>	<p>Cenário de inconformismo é instaurado; Impaciência, clima de segredo e tensão</p>	<p>Ira, mistério, indignação.</p>	<p>Joel prepara uma surpresa a Clementina, mas se depara com uma cena que o deixa consternado: ela estava com outro rapaz (amorosamente), como se não o conhecesse. É revelado um grande segredo.</p>	<p>Lamentação, inquietação, impaciência.</p>

<p align="center"><b>Cena C</b></p> <p>Joel realiza procedimento a fim de esquecer Clementina</p> 	<p>“Abençoados os que esquecem, pois aproveitam até mesmo os seus equívocos”. “Eu quero cancelar”</p>	<p>Lembranças de saudosos períodos entre o casal, imagens e trilha sonora melancólicas</p>	<p>Desamparo, desespero, percas, arrependimento.</p>	<p>Ao longo do procedimento para remover as memórias com Clementina, Joel se fragiliza com o processo, onde o personagem se arrepende.</p>	<p>Desolação.</p>
<p align="center"><b>Cena D</b></p> <p>Revelação de segredos e acertos de contas</p> 	<p>“Que desperdício passar tanto tempo com alguém, só pra descobrir que ela era uma estranha”.</p>	<p>Dinâmica abrupta entre os personagens, cenário caótico, disposição corporal de reconciliação.</p>	<p>Inconstância, questionamentos, mediação frente aos conflitos vivenciais.</p>	<p>Cena dedicada à revelação, a parte dos indivíduos já submetidos ao processo de exclusão de suas memórias, uma explicação ou parecer das condutas já executadas é efetuada a esses usuários.</p>	<p>Pesar, dor, luto, aflição, reconciliação, perdão.</p>

O Quadro I faz referência às cenas do filme “Brilho eterno de uma mente sem lembranças”, onde se pode notar o intuito do enredo em estimular sentimentos em seu espectador. Esse objetivo da obra cinematográfica é simbolizado, essencialmente, pelas categorias de análise “processos” e “sensações do contexto”, em que há um extenso conjunto de sensações, sentimentos e emoções propostas e instigadas pelo enredo do filme. O instrumento apresenta descrições das cenas mais relevantes, tanto para a trama, quanto pelo impacto no observador, além do Quadro I, a produção cinematográfica apresenta um contexto anacrônico, dessa forma, não havendo uma ordem específica, temporal para os acontecimentos retratados.

A obra cinematográfica “Brilho eterno de uma mente sem lembranças” promove, em sua constituição, um contexto melancólico que se estende durante todo o filme. Essa sensação é estabelecida, principalmente, pela temática retratada na trama. A exemplo a categoria de análise “estrutura”, na Cena A, essencialmente quando relacionada as cores e ambientações nefastas e soturnas do filme, com o propósito de indicar as condições sentimentais dos personagens retratados.

O processo construtivo das Cenas B e C se conectam, o que também é um elo complementar a categoria de análise “significado”, quando o personagem principal afirma ser, segundo ele mesmo, um “homem impulsivo”. Ambas as cenas transmitem a frustração em se perder um grande amor, antes solidificado, agora em ruínas, é o período de maior instabilidade e inconstância do filme. Indicando que mesmo optando pelo esquecimento, retirando assim aquelas memórias que promoviam sofrimento, o casal ainda era vinculado às lembranças afetivas, as boas memórias, e essas recordações eram intensas o suficiente para que os dois permanecessem interligados por um vínculo quase que de outras vidas.

A cena D exhibe um desfecho onde há, não apenas a predominância de questionamentos, dúvidas e ressentimentos a respeito do futuro do casal, enquanto aspecto amoroso, fundamentalmente após todas as delicadas revelações sobre as visões de cada um sobre o outro. O mecanismo que constitui a cena D permeia, para além de indagações, porém, com uma indicativa de outras possibilidades, inclusive a reconciliação. Mesmo frente aos questionamentos sobre o futuro amoroso da relação em si, enquanto perspectiva de um vínculo formal, há um sentimento de reformulação de

algumas reflexões e, principalmente, do perdão e crença de melhores prognósticos relacionados ao futuro.

Já em relação ao Filme “Um sonho de liberdade”, a que se refere o Quadro II, essa produção cinematográfica apresenta como principais características a representação de um período instável e turbulento na vida de um homem, Andy, o personagem principal da trama. Um ex banqueiro, até então casado, que é acusado e preso pelo assassinato de sua mulher e do amante dela, no momento em que ambos mantinham relações sexuais, Andy até se locomove ao local onde o crime ocorre, entretanto, os diretores do filme resolvem, de início, manter um clima enigmático sobre sua conduta diante aquele cenário mórbido.

O protagonista, condenado à prisão perpétua, se depara frente ao maior dilema de sua vida: sobreviver ao clima hostil e aos maiores horrores que se podem encontrar em uma prisão. A princípio, Andy se mostra frágil, vulnerável, quase uma presa fácil em um ambiente tão consolidado pela desordem, seja ela emocional ou física. Ao longo de sua estadia na prisão, o protagonista do filme desenvolve laços de amizade, alianças essas que o fortalecem, e somente a partir dessa perspectiva é que o personagem explora outras possibilidades em relação a suas experiências naquele local.

Andy, após muito tempo remoendo, ainda que internamente, sobre a sua condenação, inicia uma empreitada de autoconhecimento nesse espaço que durante muito tempo foi tão invasivo a ele. Enquanto ex banqueiro também começa a fornecer seus serviços, como a realização de imposto de renda, consultoria financeira e até mesmo algumas atividades ilícitas para o diretor da prisão, em troca de benefícios, não especificamente para ele somente, mas a todos daquele espaço.

Com o decorrer da trama, o protagonista é tido como alguém importante atrás daquelas celas, sua consideração advém, essencialmente, pelas atividades executadas através de sua antiga atividade laboral como banqueiro e reconhecimento vivencial que adquire mediante as suas companhias na prisão, não apenas como um detento qualquer, mas um homem culto, que angaria algumas liberdades que dinheiro algum poderia comprar a aqueles homens: a esperança. A obra cinematográfica desenvolve sua trama ao estabelecer, para além das inconstâncias de um ambiente como a prisão, um estreitamento entre as relações de amizade, que são fortalecidas a medida que os eventos impactantes

passam a se tornar ainda mais frequentes no cotidiano daqueles homens institucionalizados.

Retratar “homens institucionalizados” é um recurso o qual o filme recorre, a narrativa não se atém apenas ao protagonista, ao contrário disso, estabelece narrativas secundárias que, em paralelo a constituição daquele cenário, se consolidam como fundamentais a trama do filme. Como, a exemplo, o personagem Brooks, que é um bibliotecário, já idoso, mas muito conceituado dentro daquela prisão. Se tinha muita estima por Brooks, era um indivíduo, reconhecidamente culto, principalmente pelos prisioneiros e, até mesmo, pelos profissionais de segurança. Brooks tinha relevância naquele espaço, e transformou aquela prisão em sua liberdade, significando-a como o seu lar.

Nesse sentido, o personagem estabeleceu vínculo com aquele lugar, e não conseguia se enxergar em mais nenhum outro, passou tanto tempo na prisão, que fez dela a sua morada, essencialmente pela estima a qual era conferida a ele, o tornando um “homem institucionalizado” ou seja, a instituição fez com que ele não conseguisse interpretar sua vida sem ela, e assim o fez, ao receber sua condição, com o seu pedido de liberdade aceito, não conseguiu estabelecer vínculo afetivo com a vida fora daqueles muros, então o personagem retirou sua própria vida, o transformando em um marco emocional para a história.

O personagem principal da obra cinematográfica, Andy, com o avançar de sua trajetória, consegue surpreender a todos, tanto pela trama indicar a sua inocência do suposto crime cometido, desvendando assim boa parte dos mistérios de sua condenação, provando a sua inculpabilidade daquele assassinato, quanto pela sua fuga daquele local, após décadas inserido naquela angustiante realidade.

O clima de mistério e questionamentos é desvendado da seguinte forma, Andy consegue fugir da prisão após anos arquitetando seu plano, através de estratégias para estabelecer uma vida também fora da cadeia. Com a criação de uma identidade falsa, para que fora da prisão Andy pudesse estabelecer, perante as autoridades, uma nova personalidade, se passando por um indivíduo que jamais existiu, o protagonista realizou o seu plano de fuga aonde, através de um instrumento de escavação (pequena picareta) conquistado por seu amigo Red, o possibilitou cavar um túnel através das instalações da prisão. Com o plano em prática e, minuciosamente, articulado, Andy consegue sair

daquela penitenciária, ainda que apenas após tantos anos de encarceramento e momentos indescritíveis naquele lugar.

A obra cinematográfica tem o desfecho programado pelos personagens, com a fuga de Andy e todo cenário caótico deixado por ele, para que o esquema criminoso e de exploração do diretor da prisão e seus subordinados fosse descoberto, o personagem principal parte para o seu sonho de liberdade fora das grades. Uma trajetória de descobertas e autoconhecimento, onde os principais sentimentos são promovidos pela força da união e relações que se estreitam ao longo do filme, isso é muito bem retratado ao final quando a última cena consiste num reencontro com seu amigo e guardião Red, demonstrando o quão os vínculos afetivos constituídos dentro daquele presídio eram tão verdadeiros e revigorantes à trama.

**QUADRO II**  
**Cenas extraídas do filme: Um sonho de liberdade**

Cenas	Categorias de análise			Pequeno resumo	Sensações do contexto
	Significado	Estrutura	Processo		
<p><b>Cena A</b> Julgamento de Andy, personagem central do filme</p> 	<p>“O senhor me parece um homem frio e sem remorsos. Meu sangue gela só de olhar para o senhor”.</p>	<p>Alternância entre o tempo presente e as lembranças do réu, para esclarecer os acontecimentos do julgamento. Cenário de tensão.</p>	<p>Teor investigativo, enigma é estabelecido entre as provas estabelecidas e o testemunho de Andy.</p>	<p>Julgamento em prol de investigar o assassinato ocorrido da, até então, esposa de Andy e o amante de sua mulher, provas indicam a culpa do protagonista.</p>	<p>Impaciência, apreensão, incógnita sobre o julgamento.</p>
<p><b>Cena B</b> Serviços comunitários fora da prisão</p> 	<p>“Quem trabalha do lado de fora, se sente mais humano com uma garrafa de cerveja”. “Nos sentimos como homens livres”.</p>	<p>Clima de nervosismo. Postura de hostilidade acentuada, principalmente por parte dos policiais.</p>	<p>Prelúdio de uma possível tragédia, afronta e inquietude.</p>	<p>Os detentos são conduzidos, para fora da prisão, a fim de realizarem serviços comunitários, Andy demonstra atributos convenientes aos policiais.</p>	<p>Temor, nervosismo, agonia, preocupação.</p>

<p style="text-align: center;"><b>Cena C</b> A institucionalização do homem</p> 	<p>“Aqui ele é um homem importante, um homem culto, lá fora não é nada” “Esses muros são estranhos, primeiro a gente odeia, depois se acostuma, e depois de muito tempo, você fica dependente”. “O mundo de hoje está sempre com uma maldita pressa”.</p>	<p>Cenário que retrata o desenvolvimento tecnológico, cores quentes e trilha sonora que remete ao frenesi do período.</p>	<p>Lamúria, aflição, angústia.</p>	<p>Brooks, até então bibliotecário, é colocado em liberdade, a partir disso, são desencadeados uma série de acontecimentos, culminando, inclusive, com seu trágico suicídio.</p>	<p>Desolação, abatimento, pesar.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Cena D</b> Momentos adversamente arriscados</p> 	<p>“Essa é a beleza da música, não podem tirá-la de você”. “Esquecer que há lugares no mundo que não são feitos de pedra” “Existe uma coisa dentro que eles não podem alcançar, nem tocar: é a sua esperança”.</p>	<p>Trilha sonora em primeiro plano, exaltação de ânimos, consternação e paralização diante a arriscada atitude de Andy.</p>	<p>Apreciação, entusiasmo, admiração.</p>	<p>Andy, ao receber as verbas financeiras as quais tinha solicitado para biblioteca, tem um súbito momento de coragem e decide brindar a todos com um momento de contemplação, os detentos ficaram extasiados com aqueles instantes musicais.</p>	<p>Contraste de contextos, elevação de ânimos através do poder e profundidade musical, euforia.</p>

<p style="text-align: center;"><b>Cena E</b> O desfecho de um ciclo</p> 	<p>“A esperança é uma coisa boa, e tudo que é bom, não pode morrer”. “É onde quero viver pelo resto da minha vida, um lugar quente e sem memória” “Ocupar-se de viver, ou ocupar-se de morrer”.</p>	<p>Ambiente bucólico, solitário, expressividade entre olhares, diálogo acalorado.</p>	<p>Desfecho de legado, partida, remorso, despedida.</p>	<p>Prestes a executar o ato final de seu plano, Andy tem extenso diálogo com seu amigo Red, deixando a entender um fim trágico, porém, com uma surpresa indescritível ao final, a íntima amizade dos dois é explorada pela cena que instiga reflexões.</p>	<p>Desastre, melancolia, apreensão e esperança.</p>
---	---	---	---	--	---

O Quadro II, se refere às cenas retiradas da obra cinematográfica “Um sonho de liberdade”, nessa perspectiva pode ser observado a predominância da categoria de análise “significado”. Em razão deste contexto foi possível notar o quanto os diálogos se tornam relevantes à composição do filme, sempre incisivos, com rompantes de impacto e potencializando as demais categorias de análise. O Quadro II se apresenta com uma seleção de cenas com base nas circunstâncias de maior repercussão, tanto para conjuntura do filme em si, quanto para quem o observa. O recorte de cenas em “Um sonho de liberdade” reflete um enredo que se volta, principalmente, ao impacto da linguagem verbal, acentuando, desta maneira, os contextos emocionais através de impactantes imagens a fim de surpreender e chocar o espectador.

Em “Um sonho de liberdade” o filme transparece, a princípio, um cenário de um bárbaro crime em que todas as provas indicavam a culpa do réu que estava sendo julgado, nesse caso, Andy, o protagonista da trama. O teor investigativo e de mistério produz uma sensação de apreensão, como é elucidado pela categoria de análise “sensações do contexto”, na cena A. Desde o princípio, a obra cinematográfica promove uma linguagem marcante, que conduz o espectador a instantes de reflexão, ou seja, a divisão “significado” possui importante relevância à trama.

A considerar, por exemplo, as cenas B e D, além do ambiente de inquietação e, por vezes, aflição, há uma relação de elevação dos ânimos em ambas, essencialmente pela sensação de liberdade conduzida aos personagens, na cena B através das bebidas angariadas por uma negociação estabelecida entre Andy e os agentes prisionais, e na cena D através da importância musical. São dois momentos em que o espírito, dos personagens do filme, se torna mais leve, abrandando aquelas circunstâncias em que os indivíduos estão submetidos, garantindo um momento quase que de elevação espiritual.

Na representação das cenas C e E, apesar de diferentes desfechos, caminhos conclusivos distintos, representam uma sensação de pesar, sobretudo ao que se refere as perdas ao longo do filme. Essas cenas se relacionam a partir de um contexto que é marcado por sentimentos que intensificam e finalizam os legados estabelecidos pelos personagens, com diálogos densos e, absolutamente, surpreendentes. Além da linguagem, esses momentos retratados pelo Quadro II, também representam a implementação de uma expressividade corporal e acentuado desenvolvimento social, que transmitem, frente a essa perspectiva, um contexto de emoção, essencialmente no que se refere a profundidade entre os olhares, a categoria “estrutura” ressalta o contexto descrito.

Além das informações apresentadas pelo Quadro II, o mesmo pode ser relacionado com as observações contidas no Quadro I, da seguinte forma: ambos os filmes destacam relacionamentos amorosos como possíveis marcos vivenciais para uma busca, além das próprias relações amorosas, mas de autoconhecimento e desenvoltura de experiências que possam conduzir e potencializar uma postura mais madura diante aos dilemas vivenciais. Apesar dos filmes enfatizarem aspectos diferentes que foram evidenciados através da predominância de diferentes aspectos nas categorias de análise, como no Quadro I com ênfase na categoria “processo” e no Quadro II, respectivamente, “significado”, os dois enredos possuem protagonistas consumidos por um desconforto existencial que os conduz a reconsiderar suas próprias posturas perante os seus conflitos existenciais.

A comparar pela cena B, do Quadro I, e a cena C do Quadro II, se pode perceber que as tramas não se constituem apenas a partir do desenvolvimento das características dos personagens principais, pelo contrário, em paralelo a isso, outros contextos se apresentam como fundamentais para o enriquecimento e intensidade emocional da história. Se em “Brilho eterno de uma mente sem lembranças” a ação precipitada de Clementina desencadeia inúmeros eventos do filme, em “Um sonho de liberdade”, como

exemplifica a cena C, Brooks se torna um dos personagens de maior complexidade sentimental ao enredo, em que a sensação de desolação intercala ambos os filmes.

Apesar da categoria de análise “significado” ser de maior predominância no Quadro II, alguns traços marcantes, relacionados à linguagem, podem ser também associados ao Quadro I. A exemplo a cena E, do Quadro II (Um sonho de liberdade) em que Andy relata o desfecho ideal para a sua trajetória, que seria viver em um lugar, que o personagem define como “quente e sem memória”. Já na cena C, do Quadro I (Brilho eterno de uma mente sem lembranças) relata que aqueles indivíduos que possuem a capacidade de esquecer, contemplam até mesmo os seus erros, de uma maneira menos corrosiva e, conseqüentemente, punitiva

Os dois filmes possuem semelhanças marcantes na maneira como estabelecem os contextos emocionais de suas tramas, essencialmente se considerarmos a forma de contar a narrativa, constantemente associando a eventos passados para exemplificar um acontecimento do presente e, até mesmo, de um futuro próximo do enredo. As histórias se atêm, para além da condição emocional muitas vezes instável, tanto associada ao ambiente, como é o caso de “Um sonho de liberdade”, quanto do personagem principal e seu ciclo como em “Brilho eterno de uma mente sem lembranças”, entretanto evidenciando dilemas amorosos como formas de destacar diferentes particularidades ao se relacionar com as concepções de luto, seja ele relacionado a própria morte (Quadro II), ou ao próprio encerramento de um relacionamento amoroso que gerou intensa aflição.

“Brilho eterno de uma mente sem lembranças” e “Um sonho de liberdade” elucidam narrativas que demonstram diferentes condutas para episódios que se entrelaçam na promoção de símbolos e significados. Ambas as obras cinematográficas instigam sensações que perpassam o luto, a culpa, o arrependimento e, ao final, instilam esperança, seja por uma possível reconciliação, a exemplo do Quadro I, seja por dias melhores, mais amenos e revigorados pela serenidade, como no Quadro II. A perspectiva dos filmes é que independente aos conflitos externos e a intensidade da dor que eles possam causar, o alívio vivencial surge a partir de uma ressignificação interna, algo muito próximo ao que foi encontrado no filme “O pianista”, terceira obra cinematográfica analisada neste trabalho.

No que diz respeito da obra cinematográfica “O pianista”, relacionada ao Quadro III, o filme retrata os horrores da segunda Guerra Mundial, sob diversos panoramas, sejam

eles individuais, coletivos, históricos ou sociais. O propósito do enredo é situar o espectador no avançar das características do conflito, desde seu estágio inicial, até o seu término. O pianista narra os acontecimentos da vida de um pianista, em franca ascensão profissional que, em meados do estopim da segunda guerra mundial, reluta a acreditar que aquele combate seria tão devastador tanto para ele enquanto contexto individual quanto para a constituição de sua família, e até mesmo de todo o povo judeu. De descendência judaica, o personagem principal (Wladyslaw Szpilman), presencia o embate que estabelece o princípio de uma segregação dos judeus em relação aos demais habitantes de sua comunidade, a inserção em campos de concentração onde o terror, de diversos ordens, se tornava, a cada momento, uma realidade ainda mais presente.

O filme reconstitui a hostilidade do confronto da segunda grande guerra, a níveis tanto físicos como psíquicos, Wladyslaw Szpilman e família são enviados a áreas especificamente destinadas aos judeus, onde o genocídio se tornava ainda mais evidente. A partir de então o personagem precisa lidar com diversos conflitos, a falta de dinheiro, a perda de sua atividade laboral que tanto amava, e a preocupação em perder a quem lhe servia de suporte naquele momento tão doloroso: a família. Com o avançar do filme, a tão temida separação da família acontece, para nunca mais voltar, todos foram mortos, e apenas Wladyslaw permanece em sua trajetória em busca de seu único e principal objetivo até aquele momento, o sonho de sobreviver em meio a um cenário tão desesperador.

O pianista descreve, com absoluta minúcia e sutileza, os acontecimentos de um homem em sofrimento que, ao decorrer de sua longa caminhada, lida com lutos diários, fugas e um olhar mais valoroso diante a sua vida. Com o passar de seus episódios dolorosos, Wladyslaw Szpilman consegue, finalmente, o seu objetivo: a própria manutenção de sua vida, onde além das lembranças e legados daqueles que partiram, utilizou-se da música como um fator que esboçava novos significados frente a situações melancólicas. Ao final do filme, consegue retomar os planos que haviam sido estagnados devido ao conflito mundial, a história dessa obra cinematográfica é inspirada em fatos reais onde, no encerramento do filme é revelado o desfecho não apenas da trama, como também do restante da vida do personagem retratado.

A narrativa do filme explora, com minúcia de detalhes, os acontecimentos mais impactantes do confronto, e ainda que o protagonista não tivesse nenhum suporte armamentista para enfrentar os seus desafios, Wladyslaw Szpilman, ao longo de sua

emblemática caminhada, conseguiu desenvolver armas vivências e uma munição de experiências que trouxeram ao personagem outras percepções ao que se refere as suas perspectivas de realidade. Foi um homem marcado pelos dilemas existências, sobretudo em uma luta constante pela sobrevivência, mas ao final, ainda que marcado pelas perdas, possui o desfecho aguardado, ressuscita o seu espírito musical e estabelece um recomeço a partir daquilo que o restou

**QUADRO III**  
**Cenas extraídas do filme: O pianista**

Cenas	Categorias de análise			Pequeno resumo	Sensações do contexto
	Significado	Estrutura	Processo		
<p style="text-align: center;"><b>Cena A</b> A consolidação de uma guerra</p> 	<p>“A Polônia não está mais sozinha”. “Se eu vou morrer, eu prefiro morrer na minha casa, é bem melhor”. “Proibida a entrada de judeus”</p>	<p>Cenário caótico do início dos bombardeios, na II guerra mundial, explosões e segregação que refletem e ambientam o conflito.</p>	<p>Pavor, tumulto, prelúdio de algo impactante e histórico prestes a ocorrer, inquietação.</p>	<p>Contextualização histórica da II guerra mundial, onde o personagem principal (Wladyslaw Szpilman) e sua família de origem judia, apresentam o panorama hostil do conflito.</p>	<p>Medo, apreensão, aflição, ansiedade, indignação.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Cena B</b> Acontecimentos e intercorrências do confronto</p> 	<p>“Fica em pé, fica em pé”. “Veja pelo lado positivo”.</p>	<p>A perspectiva sombria das cenas retratadas são atordoadoras, eventos desastrosos, com assassinatos cruéis são retratados com sutilezas de detalhes, o sofrimento em seu lado mais visceral.</p>	<p>Fragilidade, suspense, melancolia, consternação.</p>	<p>Conjunto de tragédias, advindas da desumanidade da guerra. Desolação, sofrimento e dor são retratados em um dos cenários mais chocantes da trama, a calamidade do período é demonstrada da forma assustadora.</p>	<p>Dor, devastação, terror, temor.</p>

<p style="text-align: center;"><b>Cena C</b> Despedidas</p> 	<p>“Por que eu fiz isso?”  “Ela sufocou o bebê dela”  “Se nos espetar, não iremos sangrar, se fizer cócegas, não iremos rir, se nos envenenar não iremos morrer, e se nos fizer mal, não devemos nos vingar?”.</p>	<p>Corpos ao chão, contexto de tensão e expressões inconformadas em pleno estado de sofrimento e angústia</p>	<p>Desamparo, melancolia, assolação.</p>	<p>Cena apresenta a despedida de Wlady de sua família, e o horror dos campos de concentração, onde as representações mais desconcertantes, surpreendentes e tocantes são expostas.</p>	<p>Indignação, impacto, tristeza, medo.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Cena D</b> A fuga da morte</p> 	<p>“Eu sou Polonês”.  “Assassinos, canalhas, nojentos”.</p>	<p>Movimento turvo de câmera, olhares que transparecem lembranças, pragmatismo, revolta. A música como mecanismo de comunicação.</p>	<p>Saudade dos que partiram, saudosismo, nostalgia, renascimento</p>	<p>Após cenários obscuros e de total turbulência, Wladyslaw Szpilman realiza o seu objetivo de se manter vivo, mesmo diante as mais variadas condições de desespero.</p>	<p>Apreensão, alívio, esperança, novas possibilidades.</p>

O Quadro III se relaciona com as cenas retiradas do filme “O pianista”, nessa concepção pode ser considerado que a obra cinematográfica possui uma relação singular ao que se refere as imagens retratadas, desta forma, se nota o predomínio da categoria de análise “Estrutura”. O recurso do Quadro III, é utilizado para a escolha das principais cenas, com base tanto de importância a trama, quanto de impacto que elas estabelecem ao espectador, desta forma as cenas e a repercussão de seus recursos visuais, funcionam como um importante instrumento para a constituição do filme, o impacto sensorial através dos aspectos visuais são artifícios empregados com frequência a fim de desenvolver efeitos acentuados, essencialmente no que diz respeito a contextualização do enredo, ou seja, a representação de uma grande guerra.

Em relação as cenas retiradas do filme “O pianista”, contidas no Quadro III, o que se pode perceber é que o que mais impressiona, marca e choca o espectador, são as imagens, ou seja, fica a cargo dos recursos visuais a produção de sensações associadas, principalmente a grandes surpresas, aflições e situações, de contexto emocional, intensificadas pela trama do filme. A começar pela cena A, que elabora um elo afetivo entre espectador, obra cinematográfica e a contextualização histórica de um período que gerou tanto pavor à humanidade. A hegemonia da categoria analítica “estrutura” pode ser ressaltada.

O vínculo estabelecido entre as cenas A e C reitera a ambientação da segunda guerra mundial, desde a concepção de segregação apenas enquanto ideal, até o horror dos campos de concentração, explorando o genocídio, que é exemplificado pela cena C, onde as noções mais abrangentes sobre o conflito são explicitadas com maior riqueza de detalhes.

As cenas B e D representam dilemas individuais do protagonista da obra cinematográfica, ainda que retratando aspectos em coletividade reproduz a fragilidade e a constituição de uma postura menos negligente em relação ao confronto, até então emergente. Na cena B a consternação estabelecida através das perdas é algo descrito de maneira extremamente dolorosa, quase que sem prospectos de alívio aquele cenário sombrio. Já na cena D, ainda que com delicadas partidas, mortes cruéis e panoramas dolorosos, há certo alívio e esperança, essencialmente promovidos pela condução dos objetivos almejados após tantos martírios enfrentados pelo personagem principal.

O Quadro III, que apresenta cenas do filme “O pianista”, também pode ser comparado, de modo geral, com os demais Quadros analisados anteriormente, o Quadro I “Brilho eterno de uma mente sem lembranças” e o Quadro II “Um sonho de liberdade”. No Quadro III, é possível destacar o predomínio da categoria de análise “estrutura”, principalmente devido a devastação causada pela II Guerra Mundial e intensidade dos conflitos emocionais vivenciados pelo personagem principal retratado no filme, porém, não apenas esses aspectos se tornam relevantes, há diversos outros atributos a serem observados. Apesar da obra cinematográfica “O pianista” reproduzir as minúcias, desde o seu início até o seu desfecho, de um grande conflito mundial, o filme aborda, com maestria tal como os Quadros I e II, de que maneira, mesmo diante a uma pluralidade de eventos, as singularidades de cada situação e personagens podem ser detalhadas.

A narrativa em “O pianista” se desenvolve a partir das diferentes formas em se lidar com o sofrimento e de que maneira essas angústias são experienciadas. Assim como os filmes apresentados nos Quadros I e II, o filme retratado no Quadro III também descreve meios de se enfrentar as perdas e, em algumas ocasiões, lança um olhar esmiuçado ao que se refere a condução e as diferentes sensações promovidas pelo luto. Se em “Brilho eterno de uma mente sem lembranças” e “Um sonho de liberdade”, o sentimento de perda consegue ser refletido, trabalhado e, em algumas oportunidades até mesmo elaborado, em “O pianista”, as emoções se tornam circunstanciais, essencialmente quando se retrata o personagem principal (Wladyslaw Szpilman) em constante conflito pela manutenção da própria vida, abdicando, em muitas situações, de suas próprias experiências de comoção.

O desenvolvimento da trama “O pianista” é visceral, um processo que envolve muito mais o dinamismo dos acontecimentos, do que a compreensão deles de fato. Isso se torna notório pela exibição de um personagem principal quase sempre muito confuso diante a cada evento que interpõe a sua vida como, em paralelo a cena A, do Quadro I, onde Joe (personagem principal em “Brilho eterno de uma mente sem lembranças) define seus atuais pensamentos como “aleatórios”, elucidando um estado de imprecisão em sua vida. Além desse momento, se pode destacar também no Quadro II em “Um sonho de liberdade”, todo aquele canário enigmático e confuso envolvendo o personagem principal do filme (Andy) e o seu julgamento. Independente ao Quadro III reforçar as condições visuais do filme, também estabelece atributos que entram em conformidade aos demais Quadros (I e II).

Ainda que a descrição do personagem principal em “O pianista” o constitua como alguém que, diante a luta pela sobrevivência não transparece, de maneira verbalizada suas reflexões, em semelhança aos personagens dos demais Quadros, Wladyslaw Szpilman retrata sua melancolia, pesar, luto, desolação através de sua estrutura corporal. É por intermédio do impacto visual das emoções que o personagem se comunica com o espectador, até mesmo por meio de um silêncio que é tão impactante quanto a própria descrição em palavras. Além disso, um sentimento que, mesmo não citado pelos 3 filmes, todavia é traduzido pela postura de seus respectivos personagens (nos Quadros 1, 2 e 3) é a saudade dos que partiram.

A partir dos três quadros, se pode notar que as obras cinematográficas possuem condutas distintas para se remeter a conteúdos que são bastante similares, tais como: dilemas existenciais singulares ou coletivos, perdas, sejam elas no âmbito material ou afetivo (como, a exemplo, o luto), postura frente a situações adversas, por vezes, traumáticas, condições psíquicas instáveis. Em “Brilho eterno de uma mente sem lembranças”, as memórias são consolidadas com certo arrependimento, nostalgia, desejo por reconciliação. No filme “Um sonho de liberdade”, as lembranças são constituídas como uma forma de impulso, uma certa motivação pela esperança e, na obra cinematográfica “O pianista”, as recordações são concebidas como um estímulo ainda maior a vida e, conseqüentemente, a valorização do presente.

As três narrativas nos apresentam como os diferentes impasses existenciais são enfrentados e de que forma as particularidades perceptuais se modificam a depender da situação proposta pela trama. Os três Quadros se destacam como panoramas impactantes que, à medida que motivam, também florescem as singularidades frente aos acontecimentos adversos, instigando diferentes interpretações para as mais delicadas situações vivenciais.

#### **4 – DISCUSSÃO**

O cinema é, inegavelmente, uma expressão artística plural, nesse sentido, estabelece conexões com diversas outras áreas do conhecimento. E é nesse intercâmbio de saberes, que a Psicologia pode desenvolver um vínculo importante com as obras cinematográficas que, com o decorrer do tempo, se solidificam como um relevante recurso contemporâneo, podendo estabelecer importantes panoramas no que se refere a condução terapêutica nos dias atuais.

Com o indivíduo pós-moderno altamente dependente de questões relacionadas a imagem e ao universo visual se estabelecendo como uma marca na contemporaneidade, o cinema se torna um importante mecanismo de conexão entre esse sujeito social e os contextos conflituosos que ele vivencia. Se, segundo os pensamentos de Carvalho, Passini & Baduy (2015), o cinema se consolida como uma ferramenta que promove criatividade para se interpretar os dilemas vivencias, é no gênero dramático que esses contextos mais turbulentos e conflituosos são ressaltados. Diante desse panorama, as obras cinematográficas, de gênero dramático, podem constituir pertinentes recursos para serem utilizados, a exemplo, por um Psicólogo, em suas intervenções, principalmente se partirmos do pressuposto que essas intervenções são realizadas em direção a um indivíduo imerso em concepções contemporâneas.

O cinema, a partir de uma perspectiva do gênero dramático, pode estabelecer uma íntima relação com esse sujeito pós-moderno que, para Lazarrini (2006), se fundamenta a partir de uma perspectiva narcísica. Voltado para as questões visuais, o indivíduo pós-moderno se relaciona, estreitamente, com as imagens, e é sob essa prerrogativa que as obras cinematográficas dramáticas, como as analisadas neste trabalho, são desenvolvidas, ou seja, são obras com um forte apelo visual, nas quais as emoções são enfatizadas mais pelas imagens do que pelas falas. Porém, isso não elimina, mas apenas complementa o impacto realizado pela linguagem verbal, pois em uma narrativa que transmite a realidade em seus contextos mais impactantes, os filmes de gênero dramático buscam maneiras de chocar o espectador, seja através da linguagem verbal carregada de sentimentos, ou de uma representação visual que desola, sendo que o indivíduo pós-moderno reconhece nesses filmes, atributos conflituosos que identifica em sua própria condição existencial.

Diante disso, o indivíduo da pós-modernidade é, de acordo com Lazarrini (2006), um indivíduo que também se significa por intermédio do consumo, tentando se preencher

de um vazio existencial que promove apenas mais conflitos internos. O pós-moderno é visual e é por meio de uma relação de consumo com o cinema de perspectiva dramática, onde esse sujeito explora as suas possibilidades vivenciais, consolidando nessa conduta de espectador, preciosas interpretações sobre o que se refere o conteúdo cinematográfico que presencia. Estabelecendo, dessa maneira, um paralelo com as suas próprias experiências de vida, fator esse que se torna importante para a Psicologia e o desenvolvimento de seus mecanismos de intervenção nos dias atuais.

Nessa promoção entre as ações psicológicas e o cinema, elementos terapêuticos são impulsionados, principalmente pela capacidade dos filmes em gerar envolvimento afetivo e uma perspectiva criativa frente aos dilemas vivenciais, e até mesmo pelo Psicólogo ao desenvolver aspectos de autonomia, reflexão ou desobstruir aquilo que intoxica, empobrece e restringe as possibilidades desse indivíduo pós-moderno. O cinema compreende uma importante ferramenta, em que a ciência psicológica usufrui e, mutuamente, contribui para um vínculo cada vez mais íntimo entre esses dois mecanismos, por conseguinte, simbolizando importantes elementos para a configuração de melhores estratégias de intervenção e, por consequência, estabelecendo maior entendimento dos dilemas humanos

“Brilho eterno de uma mente sem lembranças”, “Um sonho de liberdade” e “O pianista”, são obras cinematográficas em que os personagens expressam relações muito íntimas com o seu território. Essa proximidade e fortalecimento de vínculo não diz respeito apenas a uma condição física de se enxergar o ambiente, mas desenvolvem conexões simbólicas valorosas que poderiam, por exemplo, ser exploradas por um profissional durante um processo terapêutico, em especial na contemporaneidade onde os vínculos se tornam cada vez mais fragmentados, com baixa tolerância a momentos instáveis, como destaca Birman (2007). Em “Brilho eterno de uma mente sem lembranças” os personagens estabelecem uma ligação muito forte no que diz respeito aos lugares marcantes os quais fazem com que o casal relembra momentos importantes juntos que, com o desenrolar da trama, também gera dolorosas memórias.

No filme “Um sonho de liberdade”, o protagonista da trama possui uma ligação intensa com suas memórias e objetivos fora da prisão, ainda que inserido em um contexto de intensa aflição. Em “O pianista” o protagonista da trama, para além da identificação palpável com seu recinto, o lugar representa as raízes de todo um povo, é a representação de honra a toda uma nação que está em evidente ameaça.

Os três filmes reforçam a maneira com a qual os personagens conseguem fortalecer o seu vínculo a determinado ambiente para que, desta maneira, possam desenvolver outros modos de enxergar os dilemas pelos quais os indivíduos enfrentam em seu cotidiano. O olhar promissor com o qual os sujeitos promovem, ainda que em meio as mais diversas situações caóticas, faz com que, mesmo confusos frente a esses momentos adversos, desenvolvam percepções dinâmicas a respeito de suas situações conflituosas e o meio pelo qual conseguem atenuá-las.

Nos três filmes analisados o potencial terapêutico presente nas obras cinematográficas não se restringe apenas a elementos vinculados ao território dos personagens retratados. Segundo as considerações de Carvalho, Passini & Baduy (2015), a partir do momento em que as obras cinematográficas dramáticas estabelecem e promovem essas questões vivenciais e subjetivas, não apenas estimulam o espectador, como são capazes de fazer com que o indivíduo absorva, incorpore essas habilidades em sua constituição psíquica. Para os autores, os filmes, ao serem assistidos, podem se tornar uma ferramenta, acentuada, que confere influência na vida cotidiana do espectador, ou seja, não apenas transmitem o conteúdo, mas também estimulam os indivíduos frente aos seus próprios dilemas.

Se pode, a exemplo, ponderar que, quando em “Brilho eterno de uma mente sem lembranças” Joe e Clementina enfrentam um conflito amoroso, e tentam superar as adversidades em relação as lembranças angustiantes que o término da relação os causou, o espectador, ainda que não vendo a materialização de seu próprio corpo no filme, consegue assimilar, e pode identificar características pontuais para o seu imaginário. Desta forma, não apenas estabelecendo uma relação fugaz com o conteúdo, mas tomando para si, de que forma pode desenvolver novas percepções para confrontar os seus próprios dilemas. Definindo novos repertórios para visualizar os seus conflitos, seja associada as divergências amorosas, ou até mesmo interligados a vínculos afetivos em um contexto mais amplo.

No filme “Um sonho de liberdade”, assim como em “Brilho eterno de uma mente sem lembranças”, há uma miscelânea de sensações, e apesar de partir também, a princípio, de desavenças amorosas, esse cenário não é o predominante nos filmes, explorando outros panoramas para as tramas, como a busca pelo estreitamento das relações interpessoais e a simbologia desenvolvida através dessa conduta. Para Xavier (1983), é frente a essa mistura de sentimentos que a percepção do espectador é conduzida para além do que está

sendo percebido pelo campo visual, sobretudo se faz necessário identificar um conjunto de fatores que estimulam esse vínculo com a obra cinematográfica. Segundo os pensamentos do autor, o significado de um filme depende de quem o assiste, e é no desenrolar desse processo, que algumas características se tornam tão importantes para serem utilizadas pelo terapeuta.

Quando Andy (Um sonho de liberdade), é condenado por um crime que, com o avançar do enredo é revelado que ele não cometeu, mesmo que frente a uma realidade tão dolorosa quanto a prisão, o personagem precisa estabelecer estratégias que façam com que ele ressignifique cada dia naquele local. As primeiras impressões o deixam completamente letárgico e atônito diante aquela realidade aterrorizante, com o passar do tempo, começa a estabelecer suas próprias simbologias para lidar com aquela situação tão traumática. E consegue. Não que aquele lugar deixou de ser tão hostil, mas sua visão conseguiu explorar mecanismos mais criativos para minimizar os prejuízos daquela circunstância. Esse atributo não é apenas particularidade de “Um sonho de liberdade”, mas de “Brilho eterno de uma mente sem lembranças” e de “O pianista”, respectivamente. Apesar dos personagens estarem situados em um cenário de desolação, quase sempre instilam esperança para que, mesmo face aos mais intensos momentos de sofrimento, possam fortalecer a possibilidade de aliviar aquela condição de aflição.

Na obra cinematográfica “O pianista” a forma como as imagens são trabalhadas chocam o espectador, os eventos traumáticos que acontecem com o protagonista da trama são, proporcionalmente, traumáticos a ele, entretanto, apesar de toda a melancolia, principalmente relacionado ao luto em perder a sua família, o protagonista não se entrega frente aos seus dilemas existenciais. A persistência, diante as mais complexas ocasiões, faz com que o indivíduo desenvolva o ímpeto pela sua sobrevivência buscando, de maneira incessante, formas para que aquelas suas angústias sejam ressignificadas, ou minimamente atenuadas. Para Carvalho, Passini & Baduy (2015), essa perspectiva de se enxergar a vida através de novas interpretações, faz com que desabroche, no sujeito, possibilidades de se visualizar o fenômeno com perspectivas mais ampliadas.

Essa compreensão mais ampla frente aos dilemas existenciais, é um dos fatores que o terapeuta busca estimular em seu paciente. Uma interpretação que possa instigar uma forma diferente de enxergar o fenômeno que o está desestabilizando, desta forma, fazendo com que a sua imaginação potencialize perspectivas mais criativas em relação as suas questões vivenciais.

No aprimoramento dessas reflexões criativas para se lidar com as intempéries do cotidiano, os filmes dramáticos, como as obras cinematográficas analisadas neste trabalho, fazem com que os personagens sejam submetidos as mais conflituosas situações e, à medida que enfrentam mais experiências turbulentas, expandem suas percepções para um entendimento mais maduro frente as instabilidades que vivenciam, ampliando e desenvolvendo assim, a sua assimilação sobre os fenômenos, principalmente ao adquirirem uma concepção mais esperançosa e confiante em relação aos seus obstáculos. Nesse sentido, fica evidente como o potencial terapêutico, presente nesses filmes, pode ser explorado por meio de relevantes emoções transmitidas através de circunstâncias conflituosas dos personagens. Expressando ao espectador relevantes sentimentos a serem incorporados também em suas experiências, podendo, dessa forma, ser explorado por um terapeuta em sua prática profissional.

A condição de esperança é outro sentimento marcante em obras de cunho dramático e que se encontra fortemente presente nas obras cinematográficas analisadas. Se em “Brilho eterno de uma mente sem lembranças”, ainda que o casal, em dado momento do filme, se renda a apagar as memórias um do outro, a partir do momento em que reconsideram essa ação, essencialmente pela intensidade dos acontecimentos que desfrutaram, passam a enxergar a relação amorosa a partir de uma perspectiva distinta.

Ao passarem por momentos tão difíceis, desoladores, até mesmo o luto pelo fim daquela marcante relação, ambos reconsideram os acontecimentos e, através do perdão e a esperança em se reatar o vínculo que os fez, ainda que com as turbulências vivenciadas por tantos momentos angustiantes, tão felizes, aprimoram uma condição que, para Joe e Clementina parecia algo inatingível: a maturidade. Segundo as observações de Querido (2015), uma interpretação mais esperançosa dos eventos desperta propriedades motivacionais, estimulando ações mais enfáticas para a realização de determinados objetivos, essencialmente com maior confiança ao se executar esses atos.

Ainda em “Brilho eterno de uma mente sem lembranças” é importante salientar que os eventos traumáticos instigaram o crescimento psíquico dos dois e, à medida em que vivenciavam momentos difíceis, estabeleceram estratégias para que essa concepção voltada para os conflitos, fosse ampliada, com o desenvolvimento de panoramas mais esperançosos. Em indivíduos tão marcados pelo dinamismo das relações, na contemporaneidade, uma das ações principais do terapeuta, frente ao sujeito pós-moderno, é expandir o entendimento sobre os seus dilemas existências, não apenas

aumentando o seu repertório de ação diante de períodos instáveis, como despertando a esperança enquanto provável e importante ferramenta para se visualizar e, respectivamente, interpretar as mais delicadas situações (Berri, 2020).

No filme “Um sonho de liberdade” o personagem inicia sua trajetória com uma expectativa não tão animadora sobre a sua realidade, insatisfeito pela sua condenação e indignado por considerar não merecer aquele contexto, além de, aparentemente, desgastado, transparecia uma serena confusão sobre sua atual condição, mesmo tentando transmitir aparente equilíbrio, Andy era um homem marcado pela aflição. Entretanto, com o desenrolar do filme e, respectivamente, o amadurecimento advindo das experiências pelas quais suportou, foi lapidando os seus sentimentos e, ainda que enfrentando as situações mais hostis, Andy conseguiu estabelecer sentimentos de confiança e esperança para dias melhores, como em uma de suas falas mais marcantes: “a esperança é uma coisa boa, e tudo que é bom, não pode morrer”.

Em “O pianista” além dos próprios conflitos internos dos personagens, a obra cinematográfica representa as devastações de uma grande guerra mundial, especificamente a Segunda. Isso demonstra que, para além das próprias aflições particulares dos indivíduos, a trama ressalta como os dilemas existenciais coletivos possuem grande influência também nas percepções individuais. Fenômeno esse que pode ser facilmente extrapolado do filme e observado no cotidiano das grandes cidades, na contemporaneidade, pois como salientam Lazzarini (2006), Silva & Viana (2015), o homem pós-moderno vivência a angustia existencial de seu período, entendido como uma época marcada por sentimentos de falta, através de sensações de vazio e incertezas.

A trama de “O pianista” expressa todos os sentimentos dolorosos que cada desastre transmite, ano a ano, até o seu desfecho. Independente ao que acontece, ainda que não permanecendo neutro diante as situações, pelo contrário, o personagem principal, Wladyslaw, perde sua relação com aquilo que fornecia significado a sua existência, como o trabalho como pianista, a relação com seus familiares e indivíduos queridos. Onde, por intermédio da morte, e até mesmo mediante as condições do conflito, o protagonista é forçado a romper com esses laços afetivos, especialmente frente a uma situação tão emergencial quanto a que o filme transmitiu. Mesmo com o sentimento de luto bem estabelecido em sua rotina, o protagonista jamais se rende mediante as adversidades, sempre persistindo e enfrentando os mais difíceis cenários em prol de sua sobrevivência.

A expectativa e determinação com as quais Wladyslaw contrariou a própria morte, e as mais traumáticas situações, conferiu a ele a mais revigorante feição da esperança.

Segundo Yalom (2007, pg. 26) “A esperança é flexível – ela se redefine para se encaixar em parâmetros imediatos, tornando-se esperança de conforto”. Em comparação aos filmes analisados, o sentimento de esperança se constitui em uma relação que não apenas coloca o indivíduo diante a uma melhor perspectiva e confiança para o futuro, como também faz com que esse sentimento representado, nos personagens envolvidos nos enredos, instigue uma maior motivação para estabelecer posturas mais ativas em relação as suas próprias vidas. Para Berri (2020), o sentimento de esperança se fundamenta desde a compreensão para que um objetivo se torne real, também associando a esperança ao acúmulo de energia suficiente para que se desenvolva uma ação, até mesmo podendo se vincular a um sentimento que protege o indivíduo dos efeitos das adversidades de seus conflitos.

A esperança instilada pelos personagens, mesmo frente as mais desordenadas circunstâncias, em ambos os filmes, é um exemplo de recurso que pode ser utilizada como uma importante ferramenta terapêutica na contemporaneidade. Sobretudo, porque uma das marcas do sujeito pós-moderno é o vazio oriundo de um sentimento de abandono e desesperança como destacam Silva e Viana (2015). Para condução de seus pacientes, o terapeuta pode trabalhar este sentimento que poderá gerar no indivíduo uma expectativa em estabelecer objetivos a serem cumpridos consolidando ações que o inspirem para a elaboração de estratégias frente aos seus dilemas existenciais.

“Brilho eterno de uma mente sem lembranças”, “Um sonho de liberdade” e “O pianista” são obras cinematográficas, cujo gênero dramático, promovem um mosaico de sensações ao seu espectador, esses momentos emblemáticos se estabelecem despertando um outro sentimento que, para Yalom (2015), é uma importante ferramenta terapêutica: a universalidade.

Segundo as considerações de Yalom (2015) determinados indivíduos tendem a desenvolver reflexões sobre a singularidade de seus conflitos existenciais. Tendência essa que está cada vez mais presente na sociedade contemporânea com sua forte expressão narcisista, como destacam Mendonça (2006), Carvalho, Passini e Baduy (2015) e Silva e Viana (2015).

Se pode considerar, a exemplo, um sujeito que pensa sobre o quão único é o seu dilema, e de que forma essa instabilidade pode representar um evento tão particular ao ponto de ser ainda mais difícil de ser amenizado, quem sabe até solucionado. Geralmente indivíduos com esse comportamento narcísico relatam frases como: “por que apenas comigo”, “por que somente eu? ”, “por que as coisas acontecem apenas comigo? ”. Sentenças essas que fazem com que seus obstáculos tomem uma proporção de um fardo indissociável ao indivíduo, desenvolvendo sentimentos que o desestimulam. A universalidade, presente nos filmes dramáticos, pode ser utilizada como um recurso terapêutico, a partir da perspectiva em que pode esclarecer ao sujeito, com esse pensamento regular de singularidade, que existem contextos similares aos seus, ou ainda mais melancólicos, fazendo com que esse sujeito consiga perceber seus obstáculos a partir de um outro entendimento.

Frente as considerações de Silva (2009), a relativização da sua própria situação, acontece através de uma troca, ou seja, de um intercâmbio interno com o que é vivenciado externamente. Para a autora, esse processo também consiste no fortalecimento de posturas e reflexões antes puramente singulares, para condutas que representam uma maior abertura às relações com o mundo externo do indivíduo. Evidenciando assim, que a universalidade também pode ser compreendida como um amadurecimento subjetivo que, para Feltrin (2011), aborda muito sobre o homem associado às suas experiências, o constituindo enquanto um ser subjetivo.

Em relação aos filmes analisados, a universalidade facilmente identificada podendo gerar os mais diversos sentimentos no espectador, principalmente se considerarmos o teor emocional de cada um dos filmes. São obras cinematográficas em que os conflitos existenciais são marcantes e o sofrimento, em diversos contextos, se torna impactante com o avançar de cada uma das tramas. O espectador, ao entrar em contato com os filmes, pode questionar seus próprios dilemas vivenciais, possivelmente rompendo as barreiras que tornavam os seus problemas únicos. Desta forma, a universalidade fica evidenciada como um elemento com um alto potencial terapêutico podendo ser utilizada por terapeutas em suas intervenções.

Nesse sentido, a relevância da universalidade como elemento terapêutico ganha destaque na contemporaneidade, principalmente a medida em que há identificação do paciente com aqueles elementos fílmicos que o chocam, o que favorece, em alguma condição, o estabelecer de novas interpretações sobre as inquietações que o assolam. Algo

que, de modo geral, é difícil de ser realizado com pacientes narcisistas na clínica contemporânea como destacam Birman (2007) e Silva & Viana (2015), visto que em sua maioria, tais pacientes tendem a não considerar seu comportamento como inadequado, projetando nos outros as causas de suas angústias.

Outra dimensão relevante a ser discutida em relação a análise dos filmes, é o desenvolvimento da linguagem. Linguagem essa que ora se encontra associada as questões verbais, ora se encontra interligada ao contexto visual incorporado nas obras cinematográficas. Quando os personagens são submetidos, nos mais variados contextos, a dilemas e conflitos existenciais, a construção dramática nas tramas se constituem com o intuito de sensibilizar o espectador, contextualizando-o sobre a proporção daqueles impasses vivenciados pelos indivíduos da história. Um desses recursos, utilizado nas três produções analisadas, e que transitam pela conjuntura da linguagem, são as frases marcantes.

Para Biderman (1998), a palavra representa um importante instrumento para o aprimoramento de um conhecimento sobre si. Nessa perspectiva quando em “Um sonho de liberdade”, o personagem principal Andy fala “existe uma coisa dentro que eles não podem alcançar, nem tocar: é a esperança” ou quando ele diz “ocupar-se de viver, ou ocupar-se de morrer” a repercussão dessas palavras é tamanha, que fazem com que se desenvolva um contexto de intensidade a cada uma dessas circunstâncias, fazendo com que essas frases ressoem, ficando gravadas na memória de quem as ouve. A capacidade com a qual as sentenças impactantes têm de possibilitar uma marca, a depender da situação do observador, é inegável. A dimensão que a palavra possui, pode tornar algumas situações, vivenciadas através dos personagens dos filmes, ainda mais significativas.

Ainda diante aos pensamentos de Biderman (1998), os indivíduos possuem a capacidade de associar as palavras a determinados conceitos, ou seja, a medida que um sujeito se depara com uma expressão que o marca, ou já marcou de alguma forma em suas experiências vivenciais, é entendido que, a partir dessa conjuntura ele possa desenvolver símbolos, significados que fazem com que essas expressões marcantes possam se conectar aos seus próprios dilemas desses sujeitos. As palavras ou, nesse caso, o conjunto delas, sugerem a composição de compreensões singulares, instigando assim um processo criativo por trás de sua interpretação, ou seja, as frases impactantes despertam simbologias particulares, a depender de quem as interpreta, tornando a linguagem verbal, através das frases significativas das três obras cinematográficas

analisadas, um fator que também se conecta aos dilemas pessoais/existenciais do espectador.

Quando em “Brilho eterno de uma mente sem lembranças” Joe afirma “que desperdício passar tanto tempo com alguém, só para descobrir que ela era uma estranha” ou quando um dos personagens coadjuvantes profere “abençoados os que esquecem, pois aproveitam até mesmo os seus equívocos” na temática do filme, as relações amorosas são as situações predominantemente ressaltadas. As frases, por sua vez, retratam o sofrimento em se perder a pessoa amada e a habilidade dos indivíduos em conseguir esquecer, seus eventos angustiantes, podendo apreciar seus deslizes.

Ainda que o segmento amoroso não faça parte das características vivências de uma totalidade dos espectadores, é indiscutível o quanto produzem reflexões surpreendentes e, em um contexto vivencial de quem assiste, as frases podem se tornar ainda mais representativas enquanto significado às suas possíveis considerações existenciais. A palavra ou frase impactante fixa nas lembranças de quem observa as produções contribuindo para que o indivíduo consiga incrementar suas próprias considerações a partir daquilo que o chocou.

Na obra cinematográfica “O pianista” quando o protagonista do filme afirma “se eu vou morrer, eu prefiro morrer na minha casa, é bem melhor” ou quando um dos personagens coadjuvantes, irmão de Wladyslaw (personagem principal do filme), recita “se nos espetar, não iremos sangrar, se fizer cócegas, não iremos rir, se nos envenenar não iremos morrer, e se nos fizer mal, não devemos nos vingar? ”. Ainda que espectador não tenha vivenciado um cenário de guerra, como o que é narrado pelo enredo do filme, são frases que encorajam, incentivam e desenvolvem em quem as ouve um sentimento de entusiasmo e, a depender de qual significado o indivíduo destine a essas situações, podem representar oportunidades de interpretar situações a partir de uma outra perspectiva, sobretudo pela identificação afetiva estabelecida com aquele cenário observado.

A palavra é constituída, pelos filmes de gênero dramático, como um recurso que é utilizado nas obras cinematográficas para promover intensidade e um relevante instrumento de conexão entre os filmes e o espectador. É nas frases marcantes que a palavra adquire uma relevância ainda maior, desenvolvendo no observador dessas tramas, uma autorreflexão destinada aos seus próprios conflitos vivenciais. Nesse aspecto que as sentenças impactantes exprimem um importante papel nos três filmes, estimulando

potenciais ensinamentos, e produzindo reflexões elaboradas ao que se refere as temáticas abordadas.

Artifícios esses que podem representar um instrumental importante ao Psicólogo, essencialmente para trabalhar questões singulares aos indivíduos contemporâneos, que tendem a terem dificuldades de expressar-se verbalmente por serem, consideravelmente, mais visuais, de acordo com Lazzarini (2006) e Birman (2007), estimulando assim, não apenas a produção de pensamentos, mas também promovendo, nesse sujeito, uma postura em que passe a considerar alguns aprendizados a partir do impacto das palavras.

O processo de consolidação da linguagem verbal, por intermédio das frases marcantes, é um importante recurso empregado em obras dramáticas e presente nos filmes analisados, entretanto, a constituição linguística nessas obras cinematográficas não se restringem apenas a implementação das falas.

As produções, de gênero dramático, submetem o espectador a uma miscelânea de emoções, haja vista a quantidade de conflitos existenciais com os quais os personagens são submetidos, sobretudo em contextos, absolutamente, impactantes. Nesse sentido, há uma conjuntura muito similar entre os filmes analisados. Em “Brilho eterno de uma mente sem lembranças”, “Um sonho de liberdade” e “O pianista” a linguagem apresentada, através dessas três obras cinematográficas, é constituída não apenas por elementos que são verbalizados, ou seja, nesses filmes, a condição emocional dos personagens é transmitida muito mais por uma linguagem visual e corpórea, do que propriamente pela linguagem falada.

Para Costa (2017), o papel dos filmes é instituído como uma ferramenta capaz de induzir emoções, instigando, desta forma, aspectos psicológicos de seu espectador, dentre outros mecanismos associados aos processos de memorização e atenção. Para o autor, as emoções possuem um papel fundamental nas obras cinematográficas, que desenvolvem, como o escritor mesmo define “pistas emocionais”, que podem transitar através de um campo de sensações, principalmente por meio de fatores auditivos ou visuais.

Ainda em relação aos pensamentos de Costa (2017), o espectador das obras cinematográficas não é o indivíduo que contempla o conteúdo dos filmes de uma maneira passiva, pelo contrário, para o autor, o observador das tramas executa um papel ativo, essencialmente se vinculado a contextos cognitivos e emocionais. Esse envolvimento emocional estabelecido pelos espectadores, inclusive, pode alterar as reações que

possuem em relação aos filmes assistidos. Dessa forma, se pode conferir à linguagem visual um importante dispositivo que instiga emoções e diferentes interpretações, não apenas no que se refere aos filmes, como sobre os próprios sentimentos de quem os assiste.

Mediante a essa perspectiva de uma linguagem visual, e por intermédio dos filmes analisados, se pode observar que os conflitos são transmitidos de uma forma visceral, fornecendo ao campo visual a transmissão de emoções e cenários impactantes, instigando no espectador, uma apreciação menos rebuscada sobre os fatos ali vivenciados, é sob esse olhar que o terapeuta poderá se fazer presente. A medida em que o indivíduo presencia os conflitos, através do plano visual, ainda que não refletindo tanto sobre aqueles contextos, uma identificação afetiva surge a partir da conduta em vivenciar essas turbulências existenciais nas próprias cenas das produções cinematográficas.

Outro fator importante a ser discutido é como as obras cinematográficas analisadas retratam as perdas afetivas dos personagens que são retratados pelos filmes. Nos processos de luto, perda, despedidas, as tramas conduzem a exposição dessas situações de uma maneira, predominantemente, visual, com poucas interferências da linguagem verbal, ou seja, nessa perspectiva há um melhor envolvimento com o espectador, facilitando sua assimilação quanto a magnitude daquele cenário.

Se uma imagem vale mais que mil palavras, os filmes se utilizam bastante dessa máxima para estabelecer a sua profundidade emocional pois, desta maneira, fazem com que o espectador possa interpretar conteúdos apresentados, sem que para isso tenha de realizar esforços racionais mais elaborados para se vincular a aqueles sentimentos transmitidos. Para tanto, esse artifício promovido pelos filmes, desenvolve uma maior conexão entre a dimensão dos conflitos vivenciados pelos personagens, e a própria realidade do espectador, estabelecendo, para Costa (2017) um envolvimento emocional mais intenso.

O Psicólogo, mediante suas ferramentas metodológicas, poderá intervir frente ao sujeito que presenciou, se impactou, chorou, sentiu tristeza, desolação, aflição, impaciência e outros tantos sentimentos que compõem uma obra cinematográfica, de gênero dramático. O profissional da Psicologia tende a estimular esse indivíduo para que, dessa forma, possa elaborar todas essas emoções vivenciadas, refletindo sobre elas e conduzindo-as para o âmbito mais racional. Dessa forma, o terapeuta pode proporcionar

a abordagem dessas comoções que, no momento dos filmes, não puderam ser aprofundadas, pois foram experienciadas em uma condição, predominantemente, sentimental e espontânea, para um contexto de análises mais racionalizadas, pontuando e fortalecendo esse vínculo afetivo desenvolvido pelo próprio indivíduo, em paralelo aos filmes e, respectivamente, uma elaboração mais minuciosa sobre os eventos conflituosos de suas vivências.

## 5 - CONCLUSÃO

As obras cinematográficas, de gênero dramático, apresentam um conteúdo de intensa proporção emocional. Com dilemas existenciais retratados de maneira tão fidedigna, em cenários que se conectam tanto à realidade, os filmes dramáticos promovem, através de seus mecanismos, um panorama sentimental que se confunde até mesmo aos próprios conflitos vivenciais do espectador. Nesse entendimento, as produções dramáticas podem constituir significativos mecanismos terapêuticos aos Psicólogos, promovendo, através dessa dimensão emocional, recursos mais abrangentes em suas intervenções.

Sob a perspectiva das obras cinematográficas “Brilho eterno de uma mente sem lembranças”, “Um sonho de liberdade” e “O pianista, se pode considerar que, nos três filmes analisados neste trabalho, a complexidade dos conflitos existenciais foi transmitida por uma profusão emocional que confere aos enredos um apelo sentimental apresentado não apenas pelos dilemas dos personagens, mas por toda a ambientação que é atribuída aos filmes através da constituição de cenários desoladores e, proporcionalmente, angustiantes.

Muitas vezes, é frente a esse panorama desolador, que muitos espectadores de cada uma dessas obras cinematográficas se encontram, principalmente pela própria constituição enquanto indivíduos pós-modernos, imersos em um contexto contemporâneo por vezes vazio e conflituoso. Em vista disso, os filmes fornecem, através de seus personagens, uma condição para interpretar, analisar e decifrar os fenômenos de forma mais criativa. Isso significa enxergar os conflitos existenciais, através de uma outra concepção, um outro olhar, fazendo com que o indivíduo em estado de angústia, possa desvendar outras possibilidades para algum conflito que, em muitas vezes, parece sem alternativas de solução. A criatividade simboliza interpretar os dilemas, de forma a conseguir amadurecer estratégias para que esse conflito seja observado por meio de um outro plano de compreensão.

Essa variabilidade de mecanismos, para se compreender uma situação vivencial instável, se estabelece também em um processo utilizado pelas obras cinematográficas, de gênero dramático, ainda que o espectador não se veja na tela, os personagens dos filmes instigam uma identificação afetiva com quem assiste. Essa identificação universaliza as angústias, ou seja, o espectador passa a enxergar na tela, aquele sentimento ou situação

conflituosa que antes esse sujeito compreendia que apenas ele enfrentava. A interpretação de que existem outros panoramas, ainda que não sejam reais, mas que possuem os mesmos dilemas daquele sujeito em sofrimento, o impacta, amadurecendo a compreensão de singularidade, logo, de que os problemas que esse sujeito em sua condição pós-moderna enfrenta, são condições de maior complexidade, conseqüentemente, de mais difícil resolução.

É frente a esse amadurecimento, por meio da identificação com os personagens dos filmes, que o espectador das obras cinematográficas poderá estabelecer para si alguns dos sentimentos inspirados pelo filme como, a exemplo do encontrado pelas análises, a esperança e persistência. Essa conduta de inspirar emoções, não apenas estabelece uma junção mais intensa com quem assiste, como pode motivar as ações de alguns sujeitos, a determinada situação delicada a qual vivencia. Assim como as emoções de esperança e persistência, nas produções analisadas, atuam em uma conduta mais intensa diante aos problemas vivenciais de quem as experiencia, as conexões comunicativas, mediante as frases impactantes empregadas, fortalecem importantes elos entre os filmes e o espectador.

Entretanto, se a linguagem verbal, nas produções de perspectiva dramática potencializam a conexão entre o filme e o espectador essencialmente através da esperança, persistência, e identificação afetiva com as obras, podendo impulsionar um trabalho terapêutico que desenvolva condutas mais funcionais diante aos conflitos existenciais, é por meio da predominância da linguagem visual que a carga dramática nos filmes se evidencia.

O impacto sensorial que “Brilho eterno de uma mente sem lembranças”, “Um sonho de liberdade” e “O pianista” estabelecem com o seu espectador, é inegável. A complexidade dramática é transmitida através da promoção das emoções, em diversas perspectivas, entretanto são, predominantemente, nos sentimentos proporcionados pelo campo visual, que as produções cinematográficas conseguem instigar um quebra-cabeça de experiências emocionais. Posto isto, é mediante a essa carga de emoções, instigadas pelas imagens dos filmes, que o espectador realmente consegue se inserir na trama e, de fato, interpreta o conteúdo com maior naturalidade, até mesmo de uma forma visceral, fazendo com que esses elementos assistidos, a princípio, não sejam estabelecidos em um campo de análise tão racional.

A medida em que as obras cinematográficas são experienciadas, por meio dos efeitos propiciados pelo campo visual, o espectador desenvolve maior espontaneidade para se relacionar com o conteúdo. Não racionalizar tanto, inicialmente, sobre aquilo que os dilemas existenciais querem promover, mediante as questões instauradas pelos filmes, configura a abertura de um espaço analítico para o profissional da Psicologia, sobretudo, para indivíduos influenciados mais pelo campo visual do que pelo campo racional, como ocorre com os sujeitos contemporâneos. Diante a esses recursos emocionais, proporcionados pelas produções cinematográficas de natureza dramática, os filmes podem se tornar importantes ferramentas terapêuticas, para compor as intervenções metodológicas, promovidas pelos terapeutas, atuantes na contemporaneidade.

Seja em uma perspectiva da linguagem verbal, com o Psicólogo promovendo em seu paciente, novas perspectivas para enfrentar seus conflitos, sejam eles internos ou externos, instilando sentimentos de esperança, o motivando, com o propósito de que esse indivíduo em sofrimento não desista dos aspectos que deseja cultivar ou, até mesmo, se conectando a ensinamentos através de frases que impactam a sua trajetória. O manejo da linguagem propicia ao profissional da Psicologia, dispositivos que se tornam convenientes em suas intervenções.

Nesse sentido, como as principais características dos indivíduos contemporâneos na pós-modernidade são o elevado grau de narcisismo, a contínua sensação de falta, um vazio existencial acentuado pelo consumismo, a fixação na imagem e no campo visual, é fácil compreender como o cinema, por ser também uma marca da pós-modernidade, se apresenta como uma ferramenta ideal para o uso terapêutico e, conseqüentemente, para ser incorporado nas intervenções de profissionais da Psicologia.

Nessa perspectiva, e a partir das análises realizadas, é possível evidenciar que o cinema de gênero dramático, apresenta como principais elementos que possuem um potencial terapêutico a presença de sentenças impactantes, produzidas por meio da construção de uma linguagem marcante, relacionando o espectador e o seu respectivo contexto vivencial, com os filmes produzindo, dessa forma, uma identificação afetiva com o conteúdo. Sendo que é a partir dessa identificação do espectador com os filmes que surgem outros relevantes elementos com potencial terapêutico como o sentimento de esperança, universalidade de questões existenciais e a criatividade interpretativa impulsionada pelos conflitos existenciais dos indivíduos. Elementos esses que além de inspirar novas condutas no indivíduo pós-moderno como, a exemplo, a esperança, ainda

o motivam a estabelecer perspectivas mais funcionais perante a sua própria vida, percepções que são instigadas pela universalidade e a postura criativa frente aos conflitos vivenciais.

Além disso, porém não menos importante, é necessário lembrar que uma das principais marcas do indivíduo pós-moderno, é a sua perspectiva narcísica, associada a campos visuais e, constantemente, vivenciando dilemas com um acentuado sentimento de falta. Nesse sentido, outro elemento terapêutico que estabelece um impacto sobre o sujeito e que está presente nos filmes de gênero dramático, é a marcante expressão visual que os filmes apresentam com o decorrer de suas tramas.

Vinculados a esse choque visual, que é notoriamente utilizado pelos conteúdos dramáticos para emocionar o espectador, o sujeito pós-moderno, em vista de suas características, sobretudo em uma intervenção terapêutica, amplifica o efeito desses elementos, amplificando também o potencial de ação terapêutica. Como esse sujeito pós-moderno apresenta maior facilidade para apreender o mundo por meio de uma forma visual ao invés de uma forma racionalizada, fica mais fácil para esse sujeito entrar em contato com seus próprios dilemas pessoais, quando estes aparecem projetados em personagens de um filme dramático. Sendo esse, inclusive, outro elemento que pode ser considerado com forte potencial terapêutico encontrado em filmes dramáticos, ou seja, a intensa presença de dilemas pessoais apresentados na vida dos personagens, facilitando assim a identificação do espectador com a obra apresentada.

Por fim, como o personagem Brooks, em “Um sonho de liberdade” expressa: “o mundo hoje está sempre com uma maldita pressa”. É com essa perspectiva que o sujeito pós-moderno acaba se direcionando para os procedimentos terapêuticos quando não consegue mais lidar com a realidade do mundo que o cerca. Em condições como esta, um terapeuta adequadamente capacitado pode utilizar o recurso de filmes dramáticos para instigar no sujeito uma interpretação da sua condição frente ao conteúdo de obras cinematográficas que lhe sejam apresentadas. Nesse contexto, que aprofunda as reflexões do sujeito sobre si próprio por meio de uma relação com as especificidades visuais, de cenários emocionais, dilemas pessoais e coletivos, o indivíduo que apresenta dificuldades para elaborar sobre suas condições vivenciais, possivelmente encontrará, nos filmes de conteúdo dramático, uma perspectiva para melhor compreender seus próprios dilemas essencialmente se estes estiverem em sintonia com seus próprios conflitos internos.

## 5- REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Editora da Unachapecó, 2009.

BAHIANA, A. M. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2012.

BALLERINI, F. **História do cinema mundial**. São Paulo: Summus Editorial, 2020.

BAPTISTA, F. C.; PEREIRA, L. E. X.; BIANCHI, M. M. V. Oficina de cinema em saúde mental: relato de uma experiência de estágio. **Relato de Experiência- CliniCAPS**, Minas Gerais, Vol 7, nº 21, 2013.

BERNARDET, J. C. **O que é cinema**. Editora Wolfgang Knapp- coleção primeiros passos, 1980.

BERRI, B. A esperança como ajustamento criativo: reflexões dos processos de saúde, doença e morte em gestalt terapia. **Phenomenological Studies- Revista da Abordagem Gestáltica**, Santa Catarina, Vol. XXVI-3, 2020.

BIDERMAN, M. T. C. Dimensões da palavra. **Filologia e Linguística portuguesa**, Araraquara, n. 2, p. 81-118, 1998.

BIESDORF, R. K; WANDSCHEER, M. F. Arte, uma necessidade humana: função social e educativa. **Revista eletrônica do curso de Pedagogia do Campus Jataí- UFG**, Jataí, vol. 2 n. 11, 2011.

BIRMAN, J. **O sujeito desejante na contemporaneidade**, III SEAD: Seminário de Estudos em Análise do Discurso, Rio Grande do Sul, 2007.

BRANCO, L. P. C. C. A constituição da subjetividade a partir de Sartre e Pirandello. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**; Rio de Janeiro, 63 (3): 31- 44, 2011.

BREA, J. **Cinema e construção de subjetividades: a análise do discurso em Clube da Luta**. 1º Congresso de Estudantes de Pós-graduação em comunicação do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CARVALHO, P. R.; PASSINI, P. M.; BADUY, R. S. Cinema e psicologia: dos processos de subjetivação na contemporaneidade. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 20, n. 3, 2015.

CORDEIRO, P. **A definição do sujeito no cinema Os Dias Estranhos do Cinema ou a inconstância do eu e do outro nas personagens e no encontro entre o mundo real e a ficção.** Universidade de Algarve, 2001.

COSTA, C. M. S. C. **Cinema, Realização e Emoção: O Rosto do Espectador como elemento Descodificador da Narrativa Cinematográfica.** Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Porto, 2017.

CUNHA, J. B. C. **O Nascimento de um Meio de Comunicação Social.** Belém, 2011.

FELTRIN, R. F. A subjetividade a partir de Jean -paul Sartre. **IV Congresso de Fenomenologia da região Centro-Oeste,** Goiás, 2011.

FREITAS, J. G. S. Sobre a teoria dos gêneros dramáticos, segundo Diderot, e sua aproximação da Poética de Aristóteles. **6º encontro de Pesquisa na Graduação em Filosofia da Unesp,** Marília, Vol. 4, nº 2, 2011.

HARVEY, D. **Condição Pós-moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural.** Edições Loyola- 6ª edição. Tradução de Adail Ubirajara Sobral & Maria Stela Gonçalves, São Paulo, 2006.

KESTERING, J. C. Schopenhauer: a arte como conhecimento de exceção. **Revista Lampejo,** n. 7 - semestre 1, 2015.

LAZZARINI, E. R. **Emergência do Narcisismo na Cultura e na Clínica Psicanalítica Contemporânea: novos rumos, reiteradas questões.** 2006. 194 f. Tese (Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica e Cultura) Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

MARTINS, E. C.; IMBRIZZIM, J.; GARCIA, L. M. Cinema, Subjetividade e Sociedade: A Sétima Arte na Produção de Saberes. **Rev. Cult. e Ext. USP,** São Paulo, n. 14, p.53-64, 2016.

MASCARELLO, F. **História do cinema mundial.** Campinas, Papirus Editora- Coleção Campo Imagético, 2006.

MASSARO, G. Cinema, subjetividade e psicodrama. **Revista Brasileira de Psicodrama,** São Paulo, RBPv20n2.indd, 2012.

MENDONÇA, C. M. M. K. A pós-modernidade e o consumismo no mundo globalizado. **Revista de Direito e Sustentabilidade,** Brasília, v. 2, n. 1, p. 259-274, 2016.

MIMURA, V. A. **Análise Fílmica: Internalização, Diversidade e Identidade. XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste - Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, Universidade de Sorocaba, São Paulo, 2011.

NOGUEIRA, L. **Manuais de Cinema 2: Gêneros Cinematográficos**. LabCom Books, 2010.

PENAFRIA, M. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM**. Universidade do Porto, Porto, 2009.

PIRES, C. A. S. B.; NOGUEIRA, L. M. Olhares com os quais se olha: desafios da produção de conhecimento na análise fílmica. **Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

QUERIDO, A. I. F. **A Esperança na Prática Especializada de Enfermagem de Saúde Mental e Psiquiatria**. 2º Curso de Mestrado em Enfermagem de Saúde Mental e Psiquiatria, Leiria, 2015.

SAKAMOTO, C. K. Clínica psicológica: o manejo do setting e o potencial criativo. **Boletim de Psicologia**, São Paulo, Vol. LXI, Nº 135: 149-157, 2011.

SANTOS, J. F. **O que é pós-moderno**. Coleção Primeiros Passos 165- Editora Brasiliense, São Paulo, 2004.

SCHOPENHAUER, A. O MUNDO COMO VONTADE E REPRESENTAÇÃO. **Versão Eletrônica do Livro IV da obra “O mundo como vontade e representação”**, Membros do grupo de discussão Acrópolis, tradução de Heraldo Basbuy, 2005. Disponível em: <<http://br.egroups.com/group/acropolis/>>. Acesso em: 10 jan. 2022, 11:46:42.

SILVA, F. G. **Subjetividade, individualidade, personalidade e identidade: concepções a partir da psicologia histórico-cultural**. Psic. da Ed., Programa de Estudos Pós-graduados da PUC-SP, com financiamento do CNPq e CAPES, São Paulo, 28, 1º sem. de 2009, pp. 169-195, 2009.

SILVA, R. F. **O ciclo de vida do subgênero cinematográfico drama histórico/épico sobre escravidão estadunidense**. Ceará, 2014.

SILVA, A. L. P.; VIANA, T. C. **A deficiência simbólica na subjetividade pós-moderna: bases para uma sociedade narcísica.** Barbarói, Santa Cruz do Sul, n.45, p., jul. /dez., 2015.

TOLEDO, D. C. Experiência Cinematográfica e Subjetividade: Um estudo histórico-cultural. **Monografia apresentada como requisito para a conclusão do curso de Psicologia no Centro Universitário de Brasília – UniCEUB, FACS – Faculdade de Ciências da Saúde, Brasília, 2007.**

XAVIER, I. **A experiência do cinema: antologia.** Edições Graal: Embrafilme, Coleção Arte e Cultura, vol. n. ° 5, Rio de Janeiro, 1983.

YALOM, I. D. **Psicoterapia de grupo: teoria e prática.** Editora Artmed, tradução Ronaldo Cataldo Costa. – Dados eletrônicos, Porto Alegre, 2007.

ZAGALO, N.; BARKER, A.; BRANCO, V. Princípios de uma Poética da Tristeza do Cinema. **LIVRO DE ACTAS – 4º SOPCOM,** Universidade de Aveiro, Aveiro, 2005.