

As falhas ambientais e o processo de amadurecimento emocional: uma análise ilustrativa a partir de uma produção fílmica

Environmental flaws and emotional maturation process: an illustrative analysis from a filmic production

Déa E. Bertrán¹; Carine Valéria Mendes dos Santos²; Isabel Cristina Gomes³

Resumo

Este artigo toma como referência o conceito de tendência antissocial inserido na teoria do desenvolvimento emocional de Winnicott. Na base dessa tendência, manifestada em condutas antissociais, está um acontecimento que se caracteriza como uma falha ambiental, denominado de privação. Diferente da privação, caracterizada pela ausência de cuidados ambientais adequados desde o início do desenvolvimento, a privação ocorre em decorrência de uma situação de cuidado positivo e suficientemente bom, cuja continuidade sofreu interrupção além da capacidade do indivíduo em manter viva a experiência de um ambiente sustentador; muito mais do que carência, há um desapossamento após perda significativa daqueles que seriam responsáveis pelo cuidado ambiental. Empreendeu-se uma articulação de aspectos desse comportamento, ilustrados pela produção fílmica biográfica *Gia: Fama e destruição*, que retrata a personalidade de Gia Carangi, jovem que imprimiu sua singularidade ao mundo da moda nos anos oitenta, contaminando-se com o HIV, sendo a primeira mulher vítima da AIDS. Considerado como um estudo de caso, o contexto metodológico de seleção, categorização e análise do filme seguiu o conceito de imagem do tempo proposto por Deleuze, sistematizado em três eixos temporais temáticos (tempos performático, da desesperança e testemunhal). A análise realizada ilustrou conceitos ligados à manifestação dos atos antissociais que permitem o entendimento de várias sintomatologias da clínica atual, valorizando o caráter lúdico da articulação entre cinema e psicanálise.

Palavras-chaves: Tendência antissocial. Desenvolvimento emocional. Drogadição. Cinema. Psicanálise.

Abstract

This paper takes as reference the concept of antisocial tendency from Winnicott's theory of emotional development. In this theory, the environmental flaw known as deprivation, manifested in antisocial behavior, bases this tendency. Deprivation is different from privation. Privation is the absence of appropriate environmental care since the beginning of development. On the other hand, deprivation occurs as result of a situation of positive and good enough care, which continuity suffered disruption wider than the individual's ability to keep alive the experience of a supportive environment. Broader emotional lack, there is a significant expropriation feeling after loss of those who are responsible for environmental care, than, dispossessed. A joint of aspects of this behavior were undertaken, illustrated by biographical filmic production *Gia*, which depicts the personality of Gia Carangi, young woman who printed their singularity to the fashion world in the eighties, infected with HIV and the first woman victim of AIDS. Considered as a case study, the methodological context of selection, categorization and analyses of the film followed the concept of time-image proposed by Deleuze, systematized in three thematic temporal axis (performative time, hopelessness time and testimonial time). The analyses illustrated concepts linked to the manifestation of the antisocial acts that allow the understanding of a range of clinical symptoms of the current clinic, highlighting the playful nature of the relationship between cinema and psychoanalysis.

keywords: Antisocial tendency. Emotional development. Drug addiction. Cinema. Psychoanalysis.

¹ Psicóloga clínica e doutoranda em Psicologia Clínica no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. E-mail: deaeberttran@gmail.com.

² Doutoranda em Psicologia Clínica pela Universidade de São Paulo. Mestre em Psicologia Clínica pela Universidade de São Paulo (2014).
Graduada em Psicologia pela Universidade Federal de Alagoas (2011). E-mail: carinevmendes@gmail.com.

³ Livre-Docente, Prof. Titular do Departamento de Psicologia Clínica do IPUSP; Coordenadora do Laboratório de Casal e Família: Clínica e Estudos Psicossociais. E-mail: isagomes.usp@gmail.com.

Introdução

O indivíduo parte, no início de seu desenvolvimento emocional primitivo, de uma condição em que se encontra em estado de dependência absoluta em relação aos representantes dos cuidados ambientais imediatos. Este momento traz a contrapartida da necessidade de uma mãe (ou substituta desta) que desempenhe um cuidado ativamente adaptado às necessidades prementes do bebê. A adaptação ativa e a capacidade de fornecer um *holding* protetivo à criança constituem, dessa forma, aspectos essenciais para o início do desenvolvimento e para a configuração do que Winnicott denominou de mãe suficientemente boa (WINNICOTT, 1983).

Se a provisão ambiental assim o for, ela é capaz de sustentar uma experiência inicial de onipotência por parte da criança que se encontra subjetivamente indiferenciada da mãe. Este poder absoluto está nas bases do processo criativo do indivíduo e constitui o início da apropriação de um ego capaz de manter-se integrado e ter experiências reais, ou seja, vivências que vão constituindo o núcleo da personalidade individual ou *self*. Trata-se de propiciar ao bebê a possibilidade de viver situações em que se sinta criando o próprio mundo em que habita. Esta ilusão de onipotência é, com o auxílio da provisão ambiental suficientemente boa, substituída pela noção progressiva de que há elementos eu e outros não-eu e, conseqüentemente, da percepção de um interior e um exterior (WINNICOTT, 1983).

No percurso de transposição do estado da dependência absoluta, passando pela dependência relativa e alcançando a independência, o indivíduo, com a ajuda dos cuidados ambientais suficientemente bons, atinge uma maturação integrativa, a qual engloba uma integração satisfatória entre a psique e o corpo e a capacidade de se relacionar com objetos. Estes processos se dão ao longo do desenvolvimento e transformam o potencial herdado em um padrão de continuidade de ser (WINNICOTT, 1983).

Isto posto, elegeu-se para a elaboração deste artigo a temática da tendência antissocial associada

ao processo de maturação emocional. Essa conduta, definida como um distúrbio de comportamento ou de caráter, segundo Winnicott (1999), pode ser encontrada em indivíduos normais, neuróticos ou psicóticos, não sendo, portanto, um diagnóstico, mas sim um quadro de manifestações clínicas que reverberam em atos antissociais por parte do indivíduo. Na série de manifestações encontradas têm-se: enurese noturna, mentira, roubos, conduta desordenada ou caótica, perversões, psicopatias, além de outras ações correlacionadas.

Na base dessa tendência, manifestada em condutas consideradas antissociais, está um acontecimento que caracteriza uma falha ambiental e que foi denominado por Winnicott (2000) de privação. Diferentemente da privação, caracterizada pela ausência de cuidados ambientais adequados desde o início do desenvolvimento, a privação ocorre em decorrência de uma situação de cuidado positivo e suficientemente bom, cuja continuidade sofreu uma interrupção além da capacidade do indivíduo em manter viva a experiência de um ambiente bom e sustentador. Dessa forma, muito mais que carência, há um desapossamento após uma perda significativa daqueles que seriam responsáveis pelo cuidado ambiental. Ressalta-se também, dentro desse contexto, o pressuposto de que quando a privação ocorre é preciso que já exista no indivíduo a capacidade de reconhecer que a falha ou omissão foi causada pelo ambiente.

É justamente a partir de uma retomada desses cuidados ambientais que o indivíduo que sofreu a privação começa a manifestar atos antissociais. Sobre essa seqüência de continuidades e interrupções, Winnicott (1999, p. 124) nos descreve:

As coisas corriam bastante bem para a criança; alguma coisa perturbou essa situação; a criança foi exigida além de sua capacidade (as defesas do ego desmoronaram); a criança reorganizou-se com base em um novo modelo de defesa do ego, inferior em qualidade; a criança começa a ter esperanças de novo e organiza atos anti-sociais na esperança de compelir a sociedade a retroceder com ela para a posição em que as coisas deram errado, e a reconhecer esse fato.

Nesse sentido, o valor de incômodo dos diversos sintomas ou atos apresentados tem para o desenvolvimento individual um caráter positivo, pois a criança que incomoda com seus atos antissociais estaria na verdade emitindo, através dos mesmos, pedidos de ajuda, tentativas de compelir o ambiente ou a sociedade a reparar falhas anteriores. Logo, há na base da tendência antissocial um fator de esperança e o ambiente, seja a nível micro ou macro social, é convocado a cuidar desse indivíduo e a suportar os testes impostados para avaliar a capacidade ambiental de resistir à destrutividade e, a despeito disso, manter-se estável. Se tudo corre bem, a criança é capaz de confiar novamente na benignidade ambiental, do contrário, o que era uma tendência transforma-se em uma defesa antissocial organizada, que pode culminar em um quadro de delinquência (WINNICOTT, 2000).

Caracterizada assim a tendência antissocial, pensou-se, para a elaboração desse artigo, em empreender uma articulação de aspectos desse comportamento associados ao processo de maturação emocional, ilustrados pela produção fílmica biográfica intitulada *Gia: Fama e destruição*. (GIA, 1998). A seguir será apresentado o contexto metodológico de seleção, categorização e análise do filme, em consonância com o recorte teórico proposto.

Percurso Metodológico

A produção cinematográfica, traduzida para o português com o título *Gia: Fama e Destruição*, escolhida para ilustrar e servir como agente mobilizador dessa discussão, foi lançada em 1998 sob a direção de Michel Cristofer, e conta a história da modelo Gia Carangi (protagonizada por Angelina Jolie). A modelo, com uma vida bastante polêmica, viveu de 1960 a 1986 e teve uma carreira curta, porém, emblemática da transformação icônica da indústria da moda, até então restrita a modelos altas, magras e loiras. Para tentar apresentar o caráter subversivo de Gia como modelo, o recorte cinematográfico é

construído a partir de depoimentos de pessoas que a conheciam e de textos retirados do diário da modelo.

Dessa forma, o filme foi escolhido pelo valor de articulação com vários aspectos da temática da tendência antissocial a partir de uma leitura psicanalítica winnicottiana. Nesse sentido, todo o conjunto ficcional seria considerado como um estudo de caso, no qual a escuta, o olhar e as elaborações interpretativas estariam a serviço da relação produzida entre pesquisador e obra ficcional (ARÓS; VAISBERG, 2009). Ainda que o filme se proponha a apresentar um recorte biográfico, trata-se, contudo, de uma representação fragmentada e parcial a respeito do sujeito, ou seja, a personagem Gia representada no filme é uma construção baseada na apreensão e apresentação da realidade por parte do diretor e que resulta em uma montagem específica. Nesse ínterim, o filme será sempre uma representação de um fragmento de vida sob uma determinada organização sequencial e narrativa.

Essa construção fílmica tem um valor reflexivo, pois transmite marcas multiculturais a partir da interligação complexa e variada de imagens e sons. É sob essa premissa que um filme pode apresentar elementos conjunturais presentes no contexto sociocultural no qual ele se insere (REIA-BAPTISTA, 1995). Sobre o potencial do cinema para a análise científica, Braga (2004, p. 2) elucida:

Se o gravador foi confirmado como instrumento para o recolhimento da história oral dos povos agrafos, o cinema pode funcionar para as ciências humanas como fonte documental cujo *status* está fixado não pelo fato de *ipsi literis* reproduzir a realidade, mas justamente pelo fato de permitir a análise de fatores antes desprezíveis na construção das ciências, tais como a subjetividade do narrador e a construção de um mundo simbólico que faz do seu sujeito não mais um intérprete com aspirações de exegeta, mas um verdadeiro hermeneuta que posta a sua subjetividade de modo pleno e capaz de renovar os valores da realidade.

É dessa maneira que Deleuze (1985) se refere a imagens-movimento e enfatiza que a montagem escolhida para apresentar uma sequência narrativa no cinema cria uma imagem do tempo capaz de

transmitir ideias e produzir discursos associativos. Seguindo o conceito de imagem do tempo proposto por Deleuze e pensando na configuração filmica apresentada pelo diretor do filme *Gia: fama e destruição*, este artigo foi sistematizado em torno de três eixos temporais temáticos, delimitados a posteriori, e que serão detalhados abaixo.

- Tempo performático – tempo construído pela sequência de ações e falas específicas realizadas pelas personagens, que tentam situar o enredo em um contexto sócio-temporal determinado. Neste eixo temporal serão introduzidos os seguintes tópicos: contexto familiar, carreira como modelo e deprivação.
- Tempo da desesperança – tempo construído a partir do conceito winnicottiano de espaço potencial e no qual serão discutidos aspectos relacionados ao uso de drogas e ao não encontro com um viver criativo.
- Tempo testemunhal – tempo construído a partir dos relatos das pessoas que conviveram e conheceram Gia. Neste eixo temporal será discutida a percepção, representada de forma fragmentada na montagem, das demais personagens em relação à Gia. Essa apreensão subjetiva fragmentada será correlacionada com os conceitos de falso e verdadeiro *self*.

Esses eixos temporais temáticos, pensados como categorias de análise, permitirão a articulação teórica ilustrativa proposta.

Resultados e Discussões

Tempo Performático

Na divisão temporal da sequência da montagem filmica empreendida, o tempo performático refere-se às ações desempenhadas pelas personagens no sentido de situar o contexto do filme em um determinado

período, a saber, o início e a decadência da carreira de Gia como modelo. No entanto, além desse recorte temporal, há também uma breve sequência de ações relacionadas a um período determinado na infância de Gia e que tenta apresentar elementos significativos para o entendimento do contexto familiar da personagem.

O início do filme nos apresenta, então, uma dinâmica relacional conflituosa entre as figuras parentais e a decorrente saída de casa da mãe de Gia, vivida por esta última como uma interrupção repentina e absoluta, já que durante boa parte de sua adolescência subentende-se que mãe e filha interromperam contato. Neste momento inicial, a partir de depoimentos da mãe, percebe-se também que a relação que esta mantinha com Gia era diferenciada da relação com os outros dois filhos do sexo masculino. De acordo com a mãe, *os filhos desaparecem* porque arranjam outras mulheres, enquanto *uma filha é para sempre*. A identificação a partir do gênero em comum unia a dupla mãe e filha em uma relação de indiferenciação psíquica aparentemente indissolúvel. A mãe enuncia, ao se referir à Gia, que ela era *toda minha* e dessa forma reduzia-a a uma extensão narcísica de si.

Outro aspecto a ser destacado no contexto familiar de Gia é que nas poucas cenas em que o pai aparece, este é representado como uma figura masculina destituída de autoridade. Gia não se submetia às demandas do pai e, ao longo do filme, percebe-se, pela ausência de referências, que o contato entre pai e filha se dava de maneira superficial e distante.

Partindo desse ponto nodal de ruptura, empreendemos a associação com o conceito de deprivação, como algo que existia e que lhe foi retirado. Embora esta produção conte a história da protagonista a partir de sua pré-adolescência, enquanto o conceito base do comportamento antissocial, a deprivação, relaciona-se com as primeiras etapas do desenvolvimento, consideramos ser tal aproximação possível devido à indiferenciação relacional que existia entre mãe e filha.

O filme segue apresentando a imersão de Gia no mundo da moda como modelo. Mundo este completamente dominado pelo estereótipo físico da modelo alta, magra e loira e pela premissa essencial enunciada, pela futura agente de carreira de Gia (Wilhelmina Cooper), na seguinte frase: *o que sai da sua boca é algo completamente irrelevante*. Logo, a objetificação da imagem como único produto a ser consumido dentro de padrões delimitados pela moda vigente transformava Gia, tanto em aspectos físicos (por ser morena) como em aspectos psicológicos (por sua personalidade provocativa), em um produto fora da série repetitiva e, portanto, em algo a ser consumido justamente por seu caráter disruptivo.

Logo, Gia vai ganhando ascensão profissional e se tornando um ícone subversivo, na medida em que representava com sua própria imagem e personalidade uma mudança paradigmática na indústria da moda. Percebe-se ao longo das sessões de fotos apresentadas o quanto ela se propunha a desempenhar sem inibições um extremo erotismo em suas performances. Sobre a erotização implícita na fotografia de modelos, um fotógrafo que dá um depoimento sobre a performance de Gia, explica: *cada foto tem uma promessa, e a promessa nunca se cumpre. Isso faz com que uma foto seja maravilhosa. E a promessa é o sexo*. Ressalta-se, porém, que apesar da modelo apresentar um desempenho erótico predominante, faz-se uma diferenciação entre erotismo e sexualidade, pois, excetuando-se uma única relação amorosa, não há registro ao longo do filme de práticas sexuais frequentes por parte da personagem, chegando esta a mostrar-se em alguns momentos de forma ingênua e imatura nesse aspecto.

Num momento de ascensão Gia retoma o contato com sua mãe, que passa a ter maior convívio com a filha e a participar de sua rotina. A convivência, no entanto, não é contínua, pois a mãe de Gia estava casada e morava na Filadélfia, enquanto a modelo vivia em Nova York. As separações, ainda que em caráter breve, e mesmo que a mãe de Gia demonstrasse o desejo de participar afetivamente da vida da filha, são vividas pela personagem

como atualizações da interrupção do vínculo mãe e filha ocorrido em sua infância. Isso acarreta novos sofrimentos e potencializa a dificuldade de lidar com as constantes despedidas, ainda que haja uma tentativa de retomada dos cuidados maternos anteriormente perdidos.

A dificuldade emocional de Gia em lidar com essas separações culmina com o uso exacerbado de drogas. Supõe-se que ela apresente uma defesa articulada em um falso *self* que não lhe fornece o sentido necessário para que possa dar conta das demandas profissionais; pois, vendo-se como o prolongamento do desejo da mãe, mostra-se ainda sem maturidade para sentir vontade própria. Depreende-se que seu esforço é imenso perante a falta de recursos internos, o que faz com que o não enfrentamento e elaboração das perdas, como a morte de sua empresária (Wilhelmina Cooper), o rompimento da relação amorosa e a decadência da carreira profissional, levem-na a intensificação do vício, e ao conseqüente percurso de degradação física e da manifestação de comportamentos autodestrutivos. A carreira, aparentemente tão promissora e bem-sucedida, torna-se o meio financeiro de sustentação da adicção, o que lhe traz dificuldades para arranjar trabalho. De produto exótico a ser consumido a produto degradado a ser descartado, a modelo transita entre tentativas recorrentes de reabilitação do vício e acaba se tornando a primeira mulher a contrair o vírus da AIDS pelo uso de seringas contaminadas, vindo a falecer aos 26 anos.

Nesta breve apresentação temporal pode-se refletir, por meio da personagem Gia, sobre o conceito winnicottiano da tendência antissocial associado ao processo de maturidade emocional. O tipo de vínculo estabelecido entre mãe e filha se constrói de forma a não auxiliar o processo de integração egóica da personagem. A mãe que projeta na filha seus desejos inalcançados e falha em permitir a constituição de uma individualidade integrada e, conseqüentemente, mantém Gia cativa num estágio de dependência emocional

absoluta no qual a fragilidade de seu ego a remete constantemente a tentativas de corresponder aos desejos maternos.

Ainda que Gia pré-adolescente pudesse ter recursos para lidar com o afastamento da mãe, a condição de dependência absoluta em relação a esta última a expôs a uma separação traumática. Seguindo esse raciocínio é possível pensar que a personagem se desenvolve sobre os efeitos nocivos de uma privação dos cuidados maternos. Dessa maneira, seu comportamento impulsivo é compreendido como uma tentativa de implicar o ambiente em uma atitude de reparação e restituição da perda sofrida.

Retomando a teoria do desenvolvimento emocional elaborada por Winnicott, muitos elementos são considerados imprescindíveis para que o desenvolvimento da criança alcance um nível de maturidade e autonomia. Dentro desses elementos constam impreterivelmente aqueles que dizem respeito à provisão ambiental, constituída pelos cuidados ambientais exercidos pelos adultos cuidadores. Sobre isso Winnicott (1999, p. 16) ressalta: “De fato, a unidade familiar proporciona uma segurança indispensável à criança pequena. A ausência dessa segurança terá efeitos sobre o desenvolvimento emocional e acarretará danos à personalidade e ao caráter”.

No filme em questão, embora sem aprofundamento na infância da personagem, pode-se perceber que a mãe indiferencia-se psicologicamente da filha, não a enxergando sob o ditame da alteridade. Contribui para este fato o papel pouco ativo do pai como elemento externo a essa relação, podendo vir a funcionar como agente separador da indiferenciação estabelecida entre mãe e filha. Como consequência, a criança não é levada a internalizar a mãe para que se sinta preenchida, sendo então acometida por um forte sentimento de desamparo (LAZZARINI; VIANA, 2010). Daí Gia ter tanta dificuldade em vivenciar as despedidas da mãe, pois resultavam em

momentos em que se deparava com o seu próprio vazio e nele se perdia em desespero. De acordo com Winnicott (1990), a existência de pais reais que vivenciem uma relação de afeto e alteridade propicia à criança não só enfrentar a fantasia da morte parental, como também a oportunidade para que possa se projetar e vir a se identificar com um dos genitores, desenvolvendo-se quanto às relações objetivas futuras (WINNICOTT, 1990, 1997). Ou seja, a mãe deve dar passagem para o vir a ser do filho, e não ocupar seu lugar.

Todavia não é isto que se observa, pois a separação entre Gia e sua mãe representa para a personagem a situação prototípica do desamparo, que insere em sua subjetividade a perda de referências egóicas essenciais ao prosseguimento do processo maturativo (LAZZARINI; VIANA, 2010). Nesse contexto, os momentos de despedida situavam-se como a revivência do próprio vazio e na falha sucessiva, por parte do ambiente, em restituir a confiabilidade perdida. Winnicott (1999, p. 140-141) também estabelece duas direções para o entendimento dos atos antissociais:

Existem sempre duas direções na tendência antissocial, embora às vezes uma seja mais acentuada do que a outra. Uma direção é representada tipicamente pelo roubo e a outra pela destrutividade. Numa direção, a criança procura alguma coisa, em algum lugar, e não a encontrando busca-a em outro lugar, quando tem esperança. Na outra, a criança está procurando aquele montante de estabilidade ambiental que suporte a tensão resultante do comportamento impulsivo. É a busca de um suprimento ambiental que se perdeu, uma atitude humana que, uma vez que se possa confiar nela, dê liberdade ao indivíduo para se movimentar, agir e se excitar.

Isto posto, é possível pensar no ato de Gia em furtar dinheiro da mãe como uma ação que se associa a uma tentativa de se apropriar do objeto perdido. Por meio da descrição da tendência antissocial compreende-se que, para a criança que rouba, a essência da manifestação dessa atitude está mais no desejo de obter a mãe da qual se tem direitos, do que no desejo pelo objeto roubado (WINNICOTT, 2000). Seguindo esse raciocínio é possível pensar

também que as invasões de Gia à casa de sua mãe são uma extensão desses direitos de apropriação.

Portanto, os comportamentos manifestados pela personagem atuam no sentido de retroceder ao momento anterior à privação, quando tudo corria bem. Dessa forma, busca-se, a partir da sustentação e da benignidade dos cuidados, uma nova chance para confiar e ter esperanças na boa provisão ambiental que, a partir de um controle externo rigoroso e da continência dos aspectos destrutivos da tendência, é capaz de auxiliar o indivíduo a construir limites egóicos mais estáveis e progredir em seu desenvolvimento emocional.

Winnicott (1983) estabeleceu alguns paradoxos em sua teoria, um deles é o que diz respeito à capacidade de estar só, algo que é construído na medida em que o bebê, quando com sua mãe ou com quem desempenha a função materna, pode comungar o silêncio. Ou seja, quando a criança pode se sentir tranquila, com a mãe perto e a ela continente, há uma internalização do sentimento de confiabilidade, que a alimentará quando estiver realmente só.

No transcorrer do filme, contudo, enxerga-se em Gia a existência de recursos internos que, vez ou outra, levam-na a ir ao enalço de mudanças, daí se depreender que, embora o ambiente tenha sido falho no que diz respeito à diferenciação psíquica entre mãe e filha, trazendo comprometimentos para o seu desenvolvimento emocional, seu meio inicial lhe forneceu algum sustento, embora não com estabilidade e a contento (WINNICOTT, 1983). Mas, essa conquista não a impede de apresentar, como contraponto à ascensão profissional, uma imaturidade emocional para lidar com a realidade e com os muitos *nãos* que a ela pertencem. Como se não conseguisse dar conta das ondulações do viver, percebendo-as como invasões sofridas a si mesma (WINNICOTT, 1983). É a privação, assim, que a faz uma eterna pedinte de amor, por não conseguir se nutrir quando em solidão, por não poder se unir ao outro sem se perder de si, por se sentir perdida

quando do meio não obtém o que precisa (SANTOS, 1999; WINNICOTT, 2000).

Tempo da desesperança

“Querido diário: esse é outro dia na minha vida, uma vida é como um livro, um livro é como uma caixa. Uma caixa tem seis lados, dentro e fora. Como se chega ao lado de dentro? Como se sai de lá de dentro? Era uma vez uma garota muito linda que vivia numa bonita caixa e todos a queriam.” (GIA, 1998).

O excerto acima, retirado do diário de Gia, remete-se a uma problemática constante em sua vida, o desenvolvimento da capacidade de conciliar a área da realidade psíquica interna e pessoal com a área da realidade externa, conciliação esta decorrente do uso de uma terceira via do viver humano que Winnicott (1975, 1989) denominou de espaço potencial ou área intermediária.

Foi justamente a partir da correlação com o conceito de espaço potencial que se pensou na denominação dessa categoria como tempo da desesperança. Esta correlação se justifica pelo entendimento, na narrativa do filme, de que havia um tempo simultâneo à sequência de ações que se remetia às tentativas de encontrar um viver criativo por parte da personagem. Tentativas estas que não alcançaram êxito e a levaram a um percurso de autodestruição cada vez mais irreversível.

O termo viver criativo insere-se no tempo e no espaço em que, para Winnicott (1975), a partir da confiança do indivíduo em um cuidado ambiental fidedigno, pode-se encontrar uma área de experimentação e ludicidade na qual a criatividade é vivenciada, inicialmente, pelo brincar e, posteriormente, pelas derivações da experiência cultural. Para melhor compreensão do que vem a ser essa área intermediária é preciso esclarecer a relação que o indivíduo estabelece com os objetos: subjetivamente concebidos, transicionais e objetivamente percebidos.

Inicialmente, o movimento de recepção da criança pelo mundo é algo complexo que inclui uma sucessão de momentos integrativos. Nesse cenário primitivo, a mãe está para o bebê de forma absoluta e sustenta física e psicologicamente sua dependência constitutiva. Em face de uma adaptação ativa, por parte da mãe, às necessidades instintuais e à onipotência primária da criança, do ponto de vista do bebê, tudo que o rodeia é percebido subjetivamente como parte dele mesmo. Os objetos são concebidos num contínuo processo de relação entre as demandas provenientes das percepções sensoriais corpóreas e a apreensão subjetiva do entorno ambiental (WINNICOTT, 2006).

À medida que o bebê avança no processo de integração e vai adquirindo a delimitação de um eu mais integrado, a mãe promove uma desadaptação gradativa às necessidades e insere na subjetividade do bebê a frustração, considerando os limites de tolerância pessoais da criança. A partir desse momento dá-se início a percepção gradual do objeto como aquele que está situado como externalidade, ou como *não-eu*. Entre a onipotência subjetiva e a relação com os objetos objetivamente percebidos como separados do próprio eu é que se encontra o espaço potencial como uma área de transicionalidade. Os fenômenos e objetos que se situam entre a realidade psíquica interna e o mundo real ganham assim o caráter de serem transicionais por estabelecerem uma possibilidade de interrelação entre o que está dentro e fora, ao mesmo tempo em que permitem a separação entre a realidade interna e externa (WINNICOTT, 1975).

Por meio do objeto transicional, não pertencente nem ao interior nem ao exterior, o bebê estabelecerá uma comunicação, uma relação baseada na posse, ele será assim um objeto amado e odiado, acarinhado e vilipendiado, permanente e estável em sua não-retaliação. Espera-se, contudo, que, com o passar do tempo e respeitadas às condições de permanência e estabilidade, esses objetos caiam em desuso, sendo diluídos e assimilados pela imersão do indivíduo no campo cultural. Sobre os possíveis destinos do objeto transicional, Winnicott (1975, p. 19), destaca:

“Nesse ponto, meu tema se amplia para o do brincar, da criatividade e apreciação artísticas, do sentimento religioso, do sonhar, e também do fetichismo, do mentir e do furto, a origem e a perda do sentimento afetivo, o vício em drogas, o talismã dos rituais obsessivos etc.”

Nas interações entre bebê e objeto, Winnicott (1975) descreve a seguinte sequência: o bebê relaciona-se e confunde-se com o objeto; o bebê destrói o objeto em sua fantasia inconsciente e o coloca fora da área de onipotência para torná-lo real; o objeto sobrevive à destruição não retaliando e desenvolve autonomia tornando-se amado por suas próprias propriedades; o bebê ganha capacidade de usar o objeto criativamente e reconhece-o como aquele que tanto faz parte da realidade psíquica interna, como pertence a uma realidade compartilhada e humana. Este espaço por ele ocupado, transicional, assim é chamado por, justamente, ser a ponte para que a criança encerre a sua fase onipotente e passe a se relacionar. As aquisições que experimenta, assim, a preparam para as falhas ambientais que certamente virão, porém, na medida de sua capacidade em suportá-las.

No entanto, o ambiente, representado pelos adultos cuidadores, pode promover uma quebra profunda na linearidade imprescindível a uma integração saudável, por parte da criança, por meio da sobreposição de acontecimentos para os quais os recursos que a mesma dispõe são incipientes. Ao refletirmos sobre a privação inicial sofrida por Gia pode-se entender que, na desvitalização do objeto interno, remetido à inadequação do objeto externo-mãe, o objeto transicional perde o sentido. Em decorrência disso a onipotência relacionada ao viver criativo é corrompida por uma associação com elementos de desesperança. De acordo com Sedeu (2014), o indivíduo não desenvolve a capacidade de estar só diante da percepção (consciente ou inconsciente) da presença contínua de uma mãe disponível e, essa falta de consistência na disponibilidade materna culminaria em um processo de descategorização patológica do objeto transicional.

Outro aspecto que pode ser correlacionado

ao comprometimento de um viver criativo e, conseqüentemente, a elementos de inautenticidade na vida da modelo é que esta se utilizava desde a infância de diários em que ela escrevia contos de fadas. Nessas escritas o ideal de eu representado diferia da imagem corporal de Gia - segue um trecho que exemplifica essa discrepância: *Era uma vez em um reino muito, muito distante... uma menina... que tinha cabelos de ouro. Quando as pessoas da cidade a viram, disseram: 'como ela é bonita'.*

Tanto na cena que apresenta um fragmento da infância de Gia, quanto em cenas de sua vida adulta, a mãe da personagem demonstra constantes preocupações com a permanência e o enaltecimento da beleza de Gia. Até mesmo após a morte da filha, com exigências para que a maquiagem fúnebre escondesse as marcas da doença e preservasse a imagem bela que a filha teve em vida. No entanto, a modelo não se vê através do mesmo parâmetro que a mãe. Para corroborar essa percepção discrepante, em uma cena em que conversa com sua mãe num avião, Gia enuncia a seguinte conjectura *não acho que uma mulher seja realmente mulher, se não for loira*. Dessa forma, a personagem se coloca à margem do que caracteriza verdadeiramente uma mulher e expõe a sua desconexão com essa mulher idealizada.

Em dado momento de sua carreira a modelo conhece Linda, mulher com a qual ela viria a ter uma relação amorosa. Linda é loira e bonita e encarna a imagem do ideal de eu feminino de Gia. A relação entre ambas não apresenta uma continuidade e percebe-se que, apesar de Gia mostrar-se apaixonada, isso não é suficiente para que ela desenvolva uma estabilidade na relação. A ameaça de separação é um fantasma constante em todas as relações da personagem, fato afirmado na fala *as pessoas se afastam de mim, isso dói*. Como criar estabilidade, se os pressupostos de uma confiabilidade no ambiente foram ameaçados? Gia de fato não apresenta condições emocionais internas para dar conta das demandas de uma relação amorosa, algo que requereria que estivesse inteira em seu desejo, com

forças para enfrentar todas as mudanças que esta atitude exigiria, inclusive a capacidade de esperar e lidar com as frustrações e a abstinência. Como nunca conseguiu realmente se diferenciar da mãe, presa à angústia da impossibilidade da não-separação (LAZARINI; VIANA, 2010), Gia deixa-se levar pela destruição, iniciando sua decadência, modelo com braços marcados pelas injeções de heroína, beleza que se deixa tocar e macular pela possibilidade de fugir de si mesma.

É nesse contexto que a modelo sofre em meio a jornadas de trabalho estafantes, muitas viagens, acesso a muitas pessoas, à necessidade de sempre estar perfeita para o *clic* mágico do fotógrafo e às condições insalubres que cada vez mais a desestabilizavam emocionalmente.

Gia sentia-se consumida pelo seu entorno e não conseguia encontrar a felicidade almejada. Em consequência, seu comportamento era movido por seus impulsos, sua carência, sua vontade de permanecer em letargia, seu pouco caso consigo mesma. Ela poderia encarnar a imagem de uma mulher contestadora, que subvertia os modelos impostos às mulheres, que brincava com o seu gênero, ora com características femininas, ora masculinas, que tinha um posicionamento erótico desinibido, desde que suas ações tivessem sentido para si de satisfação de desejos; todavia, ela parecia nem ter desejos, somente necessidades.

O aspecto da drogadição, por sua vez, não é de causar estranhamento, porque nele se percebe a dificuldade de o sujeito suportar as frustrações. Revelação de um caráter narcisista de busca da satisfação a qualquer preço, sendo a droga esta recompensa, em sua tentativa de recuperação de uma unidade em que não havia dor. Sobre a impossibilidade do indivíduo se identificar com a internalização de um ambiente confiável e sustentador, Sedeu (2014, p. 116), elabora a assertiva:

Não podendo se identificar com essa representação interna, a criança fica incapaz de cuidar de si mesma e de se tranquilizar frente às tensões de origem interna ou externa, buscando suprir essa “falha no mundo

interno” com “objetos do mundo externo”. Assim, as drogas, a comida, o fumo, etc. são descobertos como objetos que podem preencher essa função materna, atenuando os estados mentais dolorosos com os quais o indivíduo não consegue lidar sozinho.

Nessa relação sujeito-objeto (droga) há uma transposição de posições em que o objeto, inicialmente manipulado para dominação mágica e imediata da realidade, passa a presentificar-se como algo que se torna vivo por procuração, apropriando-se da vitalidade do sujeito, agora coisificado (CHAVES, 2006).

A modelo, na verdade, por meio de suas atitudes provocativas que tanto alvoroço faziam e em razão de seu diferencial e valor de mercado, emitia pedidos de socorro que não eram captados pela realidade a sua volta. Aparentemente, sua agressividade incontrolável demonstrava a fragilidade daquele que precisa agredir para se sentir inteiro, ou seja, um modo defensivo de conduzir seus impulsos, sentimentos, emoções, não de forma ativa e criativa, e sim, reativa.

Assistimos assim ao desinvestimento de Gia frente aos aspectos positivos de sua vida e a entrega submissa à dominação do vício. A ajuda para reabilitar-se em uma clínica é acompanhada pelo diagnóstico mortífero, ela ainda tenta por meio de um gesto criativo derradeiro e reparador deixar um depoimento filmado que contribuísse para conscientizar as pessoas sobre o uso nocivo das drogas. Neste momento, é possível pensar em uma espécie de responsabilização e de contenção dos próprios impulsos por parte de Gia, pois esta demonstra tentar se adaptar às condições que possuía, sem ilusões, mas com certo amadurecimento. Amadurecimento emocional comprometido e que com tantos sofrimentos e perdas desenvolveu-se sob forma distorcida (WINNICOTT, 1983).

Tempo Testemunhal

Para finalizarmos esse recorte de análise

a partir da temática da tendência antissocial, destaca-se outro tempo (ou imagem do tempo) construído pelo diretor da produção fílmica. Este último refere-se aos depoimentos, inseridos entre as cenas, de pessoas que conviveram e, aparentemente, conheciam Gia. Ressalta-se essa aparência de conhecimento, pois, à medida que essas falas diferentes iam construindo um mosaico de apreensão subjetiva de quem foi Gia, o espectador é capturado por uma sensação de indefinição a partir de depoimentos contraditórios e evasivos. Até mesmo Linda, que manteve uma relação amorosa com a personagem, transmite essa característica da personalidade de Gia *às vezes eu achava que a conhecia, outras não, qualquer pessoa que tentasse defini-la não a conhecia realmente.*

Essa inapreensão subjetiva de Gia, por parte daqueles que conviveram com ela em algum momento, reflete outro aspecto essencial em seu caráter e que pode ser associado à manifestação de seus atos antissociais, a constituição defensiva de um falso *self* para proteção do *self* verdadeiro. Sobre estes conceitos, Winnicott (1983, p. 135) delimita:

No estágio inicial o *self* verdadeiro é a posição teórica de onde vem o gesto espontâneo e a ideia pessoal. O gesto espontâneo é o *self* verdadeiro em ação. Somente o *self* verdadeiro pode ser criativo e se sentir real. Enquanto o *self* verdadeiro é sentido como real, a existência do falso *self* resulta em uma sensação de irrealidade e em um sentimento de futilidade.

Como foi relatado anteriormente, Gia não adquiriu a competência para lidar com a sua solidão e a cada nova separação esta dificuldade tornava-se mais explícita. Escondendo-se atrás de um falso *self* (*assuste as pessoas e elas não verão que você está assustado*), aparentava certa rudeza, autoritarismo ou sedução, quando, ao contrário, cada vez se perdia mais em si mesma, sem conseguir ter o sentimento de existência real. Defesa contra ansiedades que ameaçavam o núcleo do *self*, um mecanismo organizado por alguém que

se viu invadido no ritmo de seu desenvolvimento emocional e para isso necessitou criar um anteparo que, embora não verdadeiro, trazia alívio e proteção (WINNICOTT, 1983).

De acordo com Winnicott (1983), para os observadores, o falso *self* se presta ao papel de lidar com a realidade externa, aparentando ser real, no entanto, falha em lidar com situações que exigem uma personalidade mais integrada e madura. Enquanto o falso *self* é utilizado como defesa, o verdadeiro *self*, ou núcleo real da personalidade, é mantido oculto, podendo nunca ser acessado. Dessa forma, o indivíduo que se coloca no mundo a partir do falso *self* vive uma vida em que não se sente real, espontâneo, criativo. Mesmo para aqueles que, como Gia, conseguem ser “bem-sucedidos” a partir de um falso *self*, os êxitos alcançados numa tentativa de adaptar-se às exigências do mundo externo não são apropriados pelo indivíduo como conquistas derivadas de um viver criativo. Sobre essa falsa aparência de sucesso, Winnicott (1975, p. 81), explica:

Na busca do eu (*self*), a pessoa interessada pode ter produzido algo valioso em termos de arte, mas um artista bem sucedido pode ser universalmente aclamado e, no entanto, ter fracassado na tentativa de encontrar o eu (*self*) que está procurando. O eu (*self*) realmente não pode ser encontrado no que é construído com produtos do corpo ou da mente, por valiosas que essas construções possam ser em termos de beleza, perícia e impacto. Se o artista através de qualquer forma de expressão está buscando o eu (*self*), então pode-se dizer que, com toda probabilidade, já existe um certo fracasso para esse artista no campo do viver geral criativo. A criação acabada nunca remedia a falta subjacente do sentimento do eu (*self*).

Nesse trecho podemos distinguir a diferenciação winnicottiana entre criação artística e criatividade no viver. É só a partir do viver que se dá por meio do verdadeiro *self* que o indivíduo pode comunicar-se e interrelacionar-se, apropriando-se de sua

realidade psíquica interna e utilizando o espaço potencial como um lugar de mediação e produção cultural a ser compartilhado (WINNICOTT, 1983).

Gia não formula desejos, não se apropria de sua vida, apenas segue as demandas que lhe são impostas por ser bonita, por ser diferente, por ser provocativa. Porém, o que de fato ela queria provocar no outro? A busca do olhar cuidador, por meio também de sua carreira, falha pela constatação de que o olhar não se volta para o reconhecimento e investimento de sua personalidade, mas sim, para sua imagem esvaziada que reflete apenas seus contornos estéticos em detrimento de sua autenticidade. Em dado momento Gia até reconhece esse olhar esvaziado e fala para si mesma:

“A única coisa que você tem que lembrar é que não é com você. Não é pra você que eles estão olhando. Não é com você. Está claro para mim. Eu entendo isso. Se você deixar isso acontecer você está acabada. Tente ficar afastada do que está acontecendo. Sua cabeça tem que estar em outro lugar. Mas eu não sei como chegar nesse outro lugar, entende?”

Logo, a personagem se perde na falta de sentido de suas ações, seu viver tem o caráter de futilidade, não enriquece, apenas consome. A única pessoa com quem Gia consegue mostrar-se em suas fragilidades e dependência é com a mãe, mas esta não apresenta condições psíquicas para servir de apoio egóico a um estado mais integrado e se torna um elemento a mais a exigir em demasia. O *self* verdadeiro sucumbe, aprisionado a uma existência não amparada, não reconhecida e não comunicada.

Considerações Finais

A partir dessa análise é possível formular algumas questões sobre a vida de Gia: e se ela não tivesse sido contaminada pelo vírus da AIDS, quanto tempo mais teria vivido? Como seria a sua vida? E se sua mãe a tivesse ajudado a alcançar uma integração egóica mais consistente? E se o pai não fosse tão ausente de seu papel paterno e, sim, figura que lhe fosse modelar, colocando-lhe os limites necessários para que pudesse

constituir sua personalidade de forma a enfrentar as dificuldades de outra maneira? E se algum amigo tivesse lhe conduzido a outros rumos que não os da drogadição, como o da criatividade, por exemplo, teria ela condições para tal?

Com o suor de sua vida, assim, Gia a encerra, deixando sua história para que seja conhecida, modelo profissional que se viu moldada pela contradição entre sua carência e sua impossibilidade de se entregar. Gia-mulher que, em suas relações afetivas, deixava vir à tona seu verdadeiro *self* relativo a uma Gia-bebê, cheia de necessidades e sentindo-se espriar no ambiente como se, com ele, fosse uma só coisa. Gia que ostentava a deprivação infantil da qual foi alvo, da falta que não a conduziu para um vir-a-ser integrado, do uso da droga para poder se presentificar em si mesma. Gia que gritou seu pedido de ajuda e de socorro, mas por sua própria aspereza no contato, pouco foi ouvida.

Modelo de beleza, de estilo e de desamor, Gia busca uma reparação das falhas da provisão ambiental, quando de sua doença e morte anunciada. Entretanto, embora assistida pela mãe quando o corpo sucumbe, nas etapas que antecedem sua morte é isolada do contato humano mais uma vez, já que a AIDS na época, exigia proteção contra um contágio do qual não se conhecia, ainda, o mecanismo de ação.

Nenhuma descrição ou interpretação produzida representa a história real de uma pessoa, no entanto, para fins de articulação e discussão do fenômeno da tendência antissocial associada ao processo de maturação emocional, a partir da teoria winnicottiana, a utilização dos conteúdos recolhidos na produção fílmica *Gia: fama e destruição* traz sua contribuição, pois serve como material ilustrativo para uma dada reflexão teórica. Além disso, permite a problematização de várias sintomatologias pertencentes à clínica atual. Portanto, tentou-se por meio desse artigo valorizar o caráter lúdico da articulação produzida entre cinema e psicanálise, buscando-se também estabelecer uma ponte com determinados fenômenos clínicos e produtores de sofrimento humano.

Referências

ARÓS, A. C. S. P. C.; VAISBERG, T. M. J. Clube da luta: sofrimentos radicais e sociedade contemporânea. *Revista Psicologia: Teoria e Prática*, v. 11, n. 2, p. 3-16, 2009. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/ptp/article/view/1654/1218>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

BRAGA, A. L. O cinema enquanto fonte de compreensão da realidade: Blade Runner e seu repertório simbólico. *Revista Eletrônica O olho da história*, Salvador, n.6, p. 1-19, 2004. Disponível em: <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/artigos/cinemarealidade.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

CHAVES, E. *Toxicomania e transferência*. 2006. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) - Universidade Católica de Pernambuco, Pernambuco. Disponível em: <http://www.unicap.br/tede/tde_arquivos/1/TDE-2006-12-14T161817Z-10/Publico/Eugenia%20Chaves.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2015.

DELEUZE, G. *Cinema 1: a imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GIA: Fama e destruição. Direção: Michael Cristófer. Burbank: Warner Home, 1998. (120 min). Disponível em: <<http://cinema10.com.br/filme/gia---fama-e-destruicao>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

LAZZARINI, E. R.; VIANA, D. E. C. Ressonâncias do narcisismo na clínica psicanalítica contemporânea. *Análise Psicológica*, Lisboa, v. 28, no. 2, p. 269-280, abr. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?pid=S0870-82312010000200003&script=sci_artexto>. Acesso em: 25 ago. 2015.

REIA-BAPTISTA, V. Pedagogia da comunicação, cinema e ensino: dimensões pedagógicas do cinema. In: *Educación y medios de comunicación en el contexto iberoamericano da Universidade Internacional de Andalucía*. La Rabida, 1995. p. 1-10. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/reia-baptista-pedagogia-comunicacao.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

SANTOS, M. A. dos. A constituição do mundo psíquico na concepção winnicottiana: uma contribuição à clínica das psicoses. *Psicologia, Reflexão e Crítica*, Porto Alegre, v. 12, n. 3, 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0102-7972199900030000512>. Acesso em: 25 ago. 2015.

SEDEU, R. L. Da toxicomania à adicção: uma abordagem relacional. *Estudos de Psicanálise*, São Paulo, v. 42, p. 107-120, 2014. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0100-34372014000200012&script=sci_arttext>. Acesso em: 25 ago. 2015.

WINNICOTT, D. W. *A família e o desenvolvimento individual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. A tendência antissocial. In: _____. *Da pediatria à psicanálise*. Tradução de Davy L. Bogomoletz. Rio de Janeiro: Imago, 2000. p. 406-416. (Obras escolhidas).

_____. *O ambiente e os processos de maturação*. Estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional. Tradução de Irineo Constantino S. Ortiz. 3. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983.

_____. *Natureza humana*. Tradução de Davy L. Bogomoletz. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. *O brincar e a realidade*. Tradução de J. O. A. Abreu e V. Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. *Os bebês e suas mães*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Privação e delinquência*. Tradução de A. Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Tudo começa em casa*. Tradução de Paulo Sandler. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Déa Bertran Munhoz (em citação, Déa E. Bertran) recebe auxílio FAPESP, no. Processo 2014/05150-3.

Recebido em: 09 jun. 2015.

Aceito em: 22 set. 2015.

