

Sobre os deslocamentos do desejo no filme *Cafarnaum*¹

Jaquelina Imbrizi

Julia Bartsch

Gabriel Inticher Binkowski

¹ Partes das ideias contidas neste capítulo foram publicadas anteriormente em um artigo na revista *Estilos da Clínica*: <https://www.revistas.usp.br/estic/article/view/200133>.

Em tempos sombrios, há que se reforçar o valor das produções artísticas e culturais, ressaltando as articulações entre psicanálise e politização da arte. Na perspectiva proposta por Freud ([1919] 2021) no texto *O incômodo*, há de se pensar a estética não só como o estudo da beleza, mas como “o estudo das qualidades de nosso sentir” (p. 47). O psicanalista enfatiza o efeito estético no leitor da literatura fantástica, que produz certo descentramento do Eu, e o desfecho da história, que não indica para um final estruturado e feliz que vise apaziguar esse leitor. Ou seja, há o poder das obras de arte de incomodar, revirar ou subverter. Assim, como propôs Rancière (2009), as próprias bases da hipótese do inconsciente freudiano se assentam no aspecto revolucionário da arte e de sua dimensão estética.

Por sua vez, o filósofo Althusser (1996, p. 134) reflete sobre os aparelhos ideológicos do Estado associados ao fato que “a ideologia interpela os indivíduos como sujeitos”. Nesse sentido, as produções culturais funcionam poderosamente, tendo-se que, se em seu contexto histórico o autor marxiano apontava a escola como um desses aparelhos principais, junto à família e a outras instituições, aqui, apontamos que manifestações culturais, como os filmes, podem exercer um papel específico de interpelar as pessoas que delas usufruem e provocar deslocamentos de posições subjetivas dos espectadores e das espectadoras. Em trabalho anterior realizado por Imbrizi, Martins e Rosa (2019) foi possível discutir algumas dessas ideias de modo a

entender as produções culturais no contemporâneo como um poder midiático que intervém sobre a vida psíquica dos sujeitos, modelando suas subjetividades. Ou seja, a nossa hipótese é que a interpelação ao sujeito seja a de convidá-lo a se desacostumar, tirá-lo da sua zona de conforto diante das desigualdades geopolíticas que dificilmente aparecem nas telas das televisões ou do cinema vinculados às produções acachapadas da indústria cultural. Este é o conceito estruturante da crítica cultural presente nas ideias dos autores da primeira geração da chamada Escola de Frankfurt (Benjamin, 2012; Horkheimer; Adorno, [1947] 1984), acompanhando as noções de inconsciente óptico, as diferenças temporais entre as camadas geológicas da cultura e a construção de uma política da arte.

A partir das ideias de Freud e Althusser, podemos afirmar que o cinema pode produzir um deslocamento nos espectadores, afastando-os de suas zonas de conforto, principalmente quando priorizamos, aqui, um tipo de produção audiovisual que temos denominado “o cinema como a arte da denúncia” (Imbrizi; Stelmo, 2023), como objeto da cultura que denuncia as condições desumanas nas quais vivem imigrantes e crianças pobres de várias partes do mundo. São produções audiovisuais que se encaixam em certo gênero cinematográfico relacionado ao comprometimento político de seus realizadores e que, ao denunciar tragédias e crueldades, visam sensibilizar os espectadores e as espectadoras para as questões éticas que exigem transformações estruturais na sociedade. Ou seja, o cinema como arte da denúncia se refere à sua capacidade de produzir questionamentos e denunciar o sofrimento de crianças em suas linhas de errância na contemporaneidade. Assim posto, quais interpelações seria possível produzir no espectador e na espectadora?

No que se refere aos autores da primeira geração da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin, em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, preocupado com o potencial da transmissão dos ideais revolucionários na política da arte, afirma:

Tendo em vista que a superestrutura se modifica mais lentamente que a base econômica, as mudanças ocorridas nos setores de produção precisam de mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura. Só hoje podemos constatar sob quais formas isso se deu. Tais transformações devem por sua vez comportar alguns prognósticos (Benjamin, 2012, p. 179).

Entre os prognósticos estão as tendências evolutivas da arte, principalmente no que se refere à reprodutibilidade das imagens acompanhadas dos sons, e seus impactos na subjetividade e na percepção dos receptores das manifestações culturais. O autor enfatiza também certa “estética da guerra” nas artes, o que ele também denomina de “estetização da política”. Uma resposta possível à estetização da política seria a politização da arte que interferiria diretamente na percepção dos espectadores e das espectadoras.

O cinema soviético, já no início da segunda década do século XX, trouxe um formato que visava, de maneira didática, propagar o movimento revolucionário por meio de uma “narrativa alienante” (Vanoye; Goliot-Lété, 2012, p. 26). Da mesma forma, temos a chamada “propaganda” dos filmes de Leni Riefenstahl durante o período do nazismo alemão, representante da estetização da política. Posto isso, e considerando o poder de transmissão pela via da sétima arte, o que propomos aqui é pensar na produção fílmica como um denunciador

das mazelas sociais e políticas e do sofrimento a elas relacionados, tirando o espectador de sua zona de conforto.

A partir dessa perspectiva, perguntamo-nos se seria possível escolher entre as produções audiovisuais contemporâneas aquelas que viabilizam uma crítica à ideologia, de modo a colocar o espectador frente a frente com a violação de direitos das crianças e adolescentes. Ao fazer esse movimento, seria possível interpelar o sujeito a ponto de envolvê-lo na perspectiva de que ele é corresponsável pela violência, pela crueldade que parece ter como alvo crianças e adolescentes mundo afora? Um dos efeitos da politização da arte seria o de desencadear uma percepção mais aguçada sobre a crueldade nossa de cada dia e, para o que nos interessa neste capítulo, sobre a crueldade contra as crianças e os adolescentes. Apostamos aqui em certa potência da arte de produzir deslocamentos do desejo no telespectador, produzir afetos que direcionem o sujeito com vistas à transformação das condições sociais e intelectuais que perpetuam a desigualdade social/econômica/cultural. Estaríamos no campo da crítica à estética da guerra e da crítica à estética da crueldade?

Para este capítulo, nós escolhemos uma produção audiovisual que não visa entreter, mas incomodar espectadores de modo a provocar mal-estares, descentramentos do Eu, deslocamentos de desejo e aguçamento da percepção, a fim de desnaturalizar a violação de direitos e historicizar as raízes das desigualdades sociais. Trata-se do filme libanês intitulado *Cafarnaum*, que, apesar de ser finalizado de modo apaziguador – com o lindo sorriso do protagonista solicitado pelo retratista –, demanda que o espectador e a espectadora acompanhem muito sofrimento durante toda a narrativa e uma quantidade excessiva de crueldade contra nossos infantes, na linha tênue da premissa de que a arte imita a vida.

A politização da arte no cinema de Nadine Labaki e a estética da crueldade no filme *Cafarnaum*

O filme *Cafarnaum*, lançado em 2019, é dirigido por Nadine Labaki, diretora e roteirista crítica das desigualdades sociais. A diretora libanesa vem se destacando em sua trajetória profissional por abordar temáticas sociais em suas produções cinematográficas, nas quais, muitas vezes, a narrativa fílmica é atravessada por questões de gênero, pela crítica da política da guerra e pela estética da crueldade que escancara as violações de direitos das infâncias e das juventudes “em situações sociais críticas” (Broide; Broide, 2016).

A questão da mulher na cultura libanesa é abordada em dois de seus filmes. Um deles é a película intitulada *Caramelo* (2009), cuja trama se passa em um salão de beleza diante dos preparativos para um casamento entre pessoas heteroafetivas, buscando dar destaque para as violências de gênero cotidianas e para os impasses e ambivalências nas trocas de experiências de diferentes mulheres que são frequentadoras do salão. O outro filme é *E agora, aonde vamos?* (2012), no qual a diretora apresenta um vilarejo isolado do mundo, cercado por minas terrestres remanescentes de guerras que ficaram em um tempo passado, mas que insistem em assombrar o presente, delineando a convivência conflituosa entre católicos e muçulmanos no pequeno território em questão. O ponto nodal da narrativa é a mudança da posição subjetiva das mulheres, protagonistas na trama, em suas relações com os maridos e filhos, que produz transformações capazes de conter o ciclo de violência que assolava o local. Trata-se de um libelo, um filme-denúncia, para tempos de guerra como os que estamos vivendo, o que vem a coroar trajetória de Nadine Labaki

como diretora crítica às desigualdades sociais, às condições de vida dos imigrantes e às violências de gênero na contemporaneidade.

Por sua vez, o filme *Cafarnaum* obteve reconhecimento internacional e recebeu o Prêmio do Júri no Festival de Cannes, tendo sido indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro no ano de 2019. Em entrevista para um jornal (France Presse, 2019), Labaki afirma que intencionava, com esse filme, propor questionamentos sobre o sofrimento das crianças que estão abandonadas pelas políticas sociais e educacionais no Líbano, seu país, com ênfase nos imigrantes, principalmente nas mulheres que são mães e estão em situação ilegal, desprotegidas pelo Estado, e que precisam salvaguardar seus bebês. Ela afirma que produções cinematográficas podem provocar debates e sensibilizar espectadores e representantes políticos para que transformações aconteçam em seu país. Há posicionamento político na escolha do elenco, além do ator sírio Zain Al Rafeea, tanto a atriz Yordanos Shiferaw quanto a mãe do ator mirim Boluwatife Treasure Bankole são refugiadas etíopes no Líbano e foram detidas durante as filmagens por imigração ilegal.

Em *Cafarnaum*, a narrativa fílmica acompanha a trajetória de Zain, um menino sem documentos ou registro de nascimento. Nas primeiras cenas do filme, em um exame médico, o espectador se depara com a afirmação do profissional de saúde que atende Zain: ele não tem mais dentes de leite e deve ter entre 12 e 13 anos. Sim, o púbere não foi registrado por seus pais, por suposto ele não existe legalmente. Ou seja, ele pode ser considerado como um estrangeiro em seu próprio país, pois sua existência não é reconhecida pelo Estado.

Do ponto de vista da história singular de Zain, há cenas suas brincando com seus amigos com armas feitas de madeira, simulando um

conflito armado entre os brincantes; há o lúdico, em modos de correr, fumar um cigarro, batucar um instrumento, mesmo quando necessita cuidar dos irmãos por imposição de seus pais. As irmandades são várias, sete ou mais, que dormem amontoadas em colchões espalhados pelo chão do apartamento localizado no segundo ou terceiro andar de um prédio. O que separa as divisões dos cômodos no espaço da moradia são tecidos, transparentes e coloridos, pendurados nos lugares de passagem para garantir um mínimo de privacidade entre os familiares.

Zain quer ir para a escola e observa a Kombi – lotada de crianças e mochilas penduradas – que leva estudantes para a instituição escolar. Em uma conversa em que interroga seus pais sobre a possibilidade de se instruir, já percebe que não será fácil tal empreitada, sendo o pai dependente da ajuda financeira precária do púbere no que se refere à subsistência de sua família. A mãe pondera que se ele for para a escola também trará como contrapartida um pouco de alimento para a casa e cita um adolescente das redondezas que conseguiu a proeza de ir para a escola e em troca receber os mantimentos necessários para alimentar sua família. A fome assola todas as crianças que aparecem no filme e, no Brasil, ela igualmente ressurge como um fantasma que retorna no governo de extrema-direita, consequência das eleições do ano de 2018. Um país que atingiu áureos tempos durante governos mais progressistas, que tiraram o Brasil do Mapa da Fome, passou a viver um retrocesso, sobretudo nos avanços dos direitos sociais e civis da população em situação de vulnerabilidade social. Segundo informações do site do Ministério do Desenvolvimento e Assistência Social, Família e Combate à Fome,

Entre 2002 e 2013, caiu em 82% a população de brasileiros considerados em situação de subalimentação.

O relatório também mostra que o Indicador de Prevalência de Subalimentação atingiu no Brasil nível menor que 5%, abaixo do qual a organização considera que um país superou o problema da fome (MDS, 2023, [n. p.]).

Zain é esperto o suficiente para oferecer uma contraproposta aos seus pais: ele vai estudar de manhã e no período da tarde poderá continuar a trabalhar no armazém do bairro. O espectador não tem tempo de descobrir se isso se efetivou, mesmo que momentaneamente, pois é neste ponto da história que aparece o primeiro antagonista, o dono do estabelecimento comercial que emprega o nosso personagem principal e que já está em uma negociação avançada com os pais de Zain para desposar uma de suas filhas. Zain resiste, não gosta da ideia e faz de tudo para proteger a irmã, pois sabe de antemão que esse casamento seria a destruição da vida e da infância da menina.

Nadine Labaki, ao apresentar a família de Zain composta em conformidade com as tradicionais figuras de pai, mãe e irmãos, coloca em questão o que seria uma família nuclear, alvo de questionamentos neste início de terceiro milênio, um conceito zumbi para muitos autores (entre eles Anthony Giddens, 1995). Isso porque, apesar de ser uma instituição em extinção, seu espectro continua vivo a pautar os nossos ideais de felicidade e, também, as jurisprudências e o bojo legislativo da maioria dos países, assim como segue operando enquanto fantasia ideológica de normalidade para operadores do campo social e psicológico. A prática do casamento entre meninas e adultos apresentada no filme ainda é uma realidade corrente entre muitas comunidades e regiões do planeta, ferindo sobretudo nossas concepções mais progressistas que se pautam numa defesa ativa da preservação da infância e da adolescência como espaços de experimentação e desenvolvimento. Pois, as cenas iniciais do filme já apresentam o

nosso protagonista em plena audiência em um tribunal de justiça, no qual está sendo ouvido porque pretende processar os pais por colocarem filhos no mundo sem terem condições de acolhê-los. Zain quer impedir que os pais tenham, irresponsavelmente, mais um filho, além dos que se amontoam na residência precária. Um adolescente que ousa questionar seus progenitores, inverte os papéis e tem mais responsabilidade do que mãe e pai juntos. Há também querelas religiosas em alusão ao fato de que a mãe compreende a questão como um chamado de Deus, pois a nova criança que virá talvez pudesse substituir uma de suas filhas que morreu: a irmã querida do nosso protagonista que, aos 11 anos, não sobreviveu a uma gravidez precoce.

Na pesquisa *Trajetórias interrompidas* (2017), realizada pelo Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef) do Ceará, há a indicação de que juventudes que morrem em situação de violência de Estado, no Brasil, têm em seus percursos o fato de que estão fora das instituições escolares, estão fora do mercado formal de trabalho. São filhos de mães adolescentes. Mães que não tiveram apoio (familiar e institucional) nem a companhia dos pais das crianças para oferecer condições dignas de vida para si e seus filhos e foram impedidas de acessar instituições educativas, culturais e de saúde. A gravidez na adolescência faz parte do ciclo de violência a que crianças e jovens são submetidos no Brasil. Qual é a estrutura e a rede de apoio para o processo de socialização e de constituição psíquica dessas crianças e das suas jovens mães?

Vemos as mães que perderam seus filhos como se fossem o fim de uma cadeia de violências em luto e em luta, e quando assistimos ao filme e à trajetória de Zain percebemos que há um sofrimento inenarrável para proteger seus irmãos e garantir a eles e o mínimo de acesso às instituições sociais e culturais.

O fato de se interpor ao casamento da irmã é o acontecimento que divide a vida de Zain em um antes e um depois. O protagonista se rebela contra a decisão de seus pais de oferecer uma menina para um homem muito mais velho. A despeito disso, ele cria um plano mirabolante para impedir o casamento da irmã. A cena da escada, na qual a mãe puxa a filha para um lado e o adolescente a puxa para outro, é desesperadora para os espectadores. O movimento da câmera acompanha a tensão da cena na escadaria do prédio e avança pela rua de chão batido e sem saneamento básico. O pai dirige uma moto e sai a toda a velocidade com a menina aos prantos sentada no banco traseiro. Portanto, é com o seu próprio corpo que Zain se joga na frente dos pais para tentar impedir a aberração de uma criança casar-se com um adulto. Ele perde a briga e se sente impotente após uma tentativa de fuga na qual intencionava levar a irmã como companhia, com o objetivo de protegê-la de um casamento sem amor e às custas de pratos de comida ou de trocas financeiras entre a família e o pretendente. A despeito de seu plano de fuga não ter êxito, ele mantém o desejo de ficar longe dos pais e de não compactuar com as diversas modalidades de opressão contra as mulheres que estão aparentemente naturalizadas na cultura de seu país.

Zain pega um ônibus com o pouco dinheiro que supostamente deveria deixar com os pais, viaja por um tempo e desce no meio do caminho, encantado com as luzes de um parque de diversão. Nesse momento, ele se metamorfoseia, novamente utiliza seu corpo de criança, brinca e sorri ao encontrar o homem-barata, usufrui de um dos brinquedos do parque de diversões e tenta escapar da monstruosidade humana. A fome é grande e ele se refugia em um restaurante no qual trabalha a sua futura amiga, Rahil, uma mulher negra, imigrante, que está no país ilegalmente e é mãe de uma criança que ainda não completou um ano. Com a convivência com o homem-barata e com Rahil, que

luta para manter seu bebê vivo e conseguir os papéis que possam tirá-la da condição de indocumentada, Zain encontra, talvez, a possibilidade de afeto.

Por estar ilegalmente no país, Rahil precisa garantir sua existência usando a identidade tomada de alguém que, possivelmente, fez um percurso similar ao seu. Toma-lhe o nome e o rosto, acrescentando ao seu uma pinta falsa que precisa desenhar diariamente para que se assemelhe ao da foto do documento e, assim, todos os dias é outra pessoa. Tegrit é o nome da mulher que consta em sua documentação falsa fornecida por Aspro (Alaa Chouchnieh), o atravessador que diz querer ajudá-la a conseguir a cidadania libanesa.

Rahil é a primeira a dar comida para matar a fome de Zain. Na sequência das cenas, ela leva Zain para a sua casa para alimentá-lo e, ao mesmo tempo, ter alguém para cuidar de seu filho enquanto despende energia em seu trabalho de faxineira. Antes disso, o filho ficava escondido em um pequeno espaço no banheiro do restaurante e era amamentado às escondidas. Portanto, Zain volta à sua rotina de criança que cuida de outras crianças, no caso de um bebê. Em função da situação de ilegalidade em que vivem e por medo de serem descobertos, Zain não pode sair de casa e ser visto pelos moradores do território. Assim, inventa estratégias para ver a luz do dia e para assistir a um pouco de televisão. Através de um espelho, capta a imagem da televisão do vizinho e dubla os personagens do desenho animado. O que acalenta o nosso personagem principal é a chance de também ser criança e de inventar histórias e personagens. Entre um momento e outro, ele também batuca, produz sons e sonhos nos móveis precários da casa. Mais um paradigma universal: as crianças que insistem em brincar, mesmo e apesar das precariedades inerentes ao ambiente.

Estamos falando de casa/lar por pura expressão idiomática, pois as tomadas da diretora também indicam a precariedade de um espaço habitacional em Beirute, no Líbano. As condições de moradia no prédio em que Zain residia com os pais formam um *continuum*, com tomadas de câmera nas quais a diretora mostra as paredes gastas das escadarias, a falta de iluminação e o desprovimento dos apartamentos em prédios que ocupam um bairro inteiro.

Vários antagonistas estão presentes na narrativa fílmica, pois estamos discutindo funções específicas na engrenagem capitalista, que colocam em movimento a roda do progresso que gira sem sair do lugar. São pessoas cruéis, frias e dispostas a sobreviver por meio da exploração do trabalho, da exploração sexual e do tráfico de pessoas. Portanto, o filme mostra a estrutura perversa de uma sociedade: uma engrenagem que produz sujeitos que repetem em suas ações e pensamentos a violência a que também estão sendo submetidos. O próprio pai de Zain é um dos seus antagonistas. Outro é o dono do estabelecimento comercial, um adulto que acha natural um dos preceitos de sua cultura: o de esposar crianças. Assim, o filme coloca em destaque inimigos violentos da infância, homens, em sua maioria, que estão prontos para fazer o “serviço sujo” (Arantes, 2011), que colaboram com a lógica perversa do capitalismo como única forma de sobrevivência e que transformam as mulheres em objetos. Para reforçar tal impressão, a diretora as retrata de modo subserviente, com a mãe de Zain submetida aos mandos e desmandos do marido e Rahil aceitando todo o tipo de humilhação, seja no espaço de trabalho, seja por parte do intermediador de documentos, a fim de manter o seu bebê vivo e junto a ela.

Quem parece não se dobrar aos ditames cruéis da sociedade capitalista é Zain, que vai enfrentando os obstáculos com uma postura ética,

responsável e de humanidade inabalável. Uma responsabilidade para além dos ciclos de vida, um infante – que podemos ver representado por aquele que, antes sem voz, num determinado momento passa a tomar a palavra – versado na ética do respeito ao outro em meio a tantas adversidades, que exercita a alteridade de uma política do semelhante, que se revela no cuidado para com a irmã e as outras crianças que o circundam. Zain não se posiciona no lugar de vítima e luta com todas as forças contra aquilo que significa injustiça contra ele e contra seus irmãos e irmãs. Ele não se deixa seduzir pela posição de resto em que todos os discursos e condições sociais querem colocá-lo e luta por seu lugar de sujeito, contra tudo e contra todos, criando armas e artifícios com os objetos e símbolos que estão ao seu alcance.

Podemos afirmar que Zain não interioriza e não se identifica como dejetivo na sociedade capitalista. Por meio de um gesto de sublevação ele se interpõe ao casamento da irmã e, através de um ato violento, tenta matar o homem que representa toda a engrenagem da exploração sexual de gênero em sua cultura. Por via da raiva e da violência ele se rebela contra o sistema que o oprime e foge para outras paragens, produzindo deslocamentos do seu desejo e colocando os pais como réus no sistema de justiça.

Apostamos que o filme de Labaki, ao apresentar uma criança que entende a estrutura jurídica do tribunal como o órgão reparador da lacuna deixada por sua estrutura familiar, aponta para a necessidade de mudar as condições que geram a desigualdade social. Ao tentar se interpor às injustiças sociais e de gênero que atravessam a cultura de seu país, o filme teria o poder de produzir algo no espectador.

Teríamos então um despertar da responsabilidade de cada um de nós diante das nossas crianças, adolescentes e jovens que passam fome e estão em condições precárias de vida? Ou seja, o filme teria a potência de produzir deslocamentos do desejo do espectador e da espectadora?

Deslocamentos territoriais, psíquicos, de desejos e de posições subjetivas

Jacques Derrida é um filósofo que nos convida a pensar as relações entre psicanálise, psicanalistas e a crueldade. No caso do filme aqui em foco, o trazemos para pensar a crueldade contra as nossas crianças.

Freud muitas vezes nomeou e sobrenomeou esses princípios, por exemplo, o princípio de prazer ou o princípio de realidade, como sobrenomeou “mitologicamente” o que lhes põe em crise, para além ou aquém dos princípios, a saber uma certa pulsão de morte que, justamente na origem de toda a crueldade, pode tomar a forma destruidora de um sadismo, de uma ferocidade que a libido narcisística teria deslocado do eu para exercê-lo sobre o objeto – a menos que não seja aquela de um masoquismo primário sobre o qual Freud dedicou também uma hipótese. Quais seriam as formas inéditas de crueldade que um psicanalista do ano 2000 deveria interpretar com renovado frescor, fora e dentro da instituição? Haverá quanto ao político, ao geopolítico, ao jurídico, à ética, consequências, ao menos lições a tirar da hipótese de uma irreduzível pulsão de morte que parece inseparável disso que se chama obscuramente crueldade,

em suas formas arcaicas ou modernas? Para além dos princípios, haverá ainda, dando alguns passos a mais, um para além do além, um além da pulsão da morte e, portanto, da pulsão de crueldade? (Derrida, 2001, p. 45-46).

O cinema tem sido também um aliado da psicanálise para pensar as questões do seu tempo, ao colocar em tela a crueza da violação de direitos das nossas infâncias, ao propor e explicitar uma estética da crueldade que dialoga com as ficções e as realidades contemporâneas. Mais ainda, o cinema se localiza, em seus efeitos subjetivos e políticos, num verdadeiro desfiladeiro, carregando, por um lado, um considerável arcabouço dos mitos e ideologias do contemporâneo, sobretudo do capitalismo (Mano, 2018), mas também insistindo como meio e proponente de denúncias desse mesmo mundo no qual vivemos. Ainda, seguindo com Derrida (2012), o cinema e outros dispositivos tecnológicos se encontram no espectro do fabuloso e do fantasmático, ou seja, não se encontram no campo que distingue o verdadeiro do falso. Trata-se daquilo que o filósofo da desconstrução aponta como sendo o temível do poder performativo das mídias.

O poder vem acompanhado de grandes responsabilidades, como já foi tratado por filósofos como Platão em sua discussão sobre o Anel de Gíges:² o que fazemos quando temos um poder e podemos até passar despercebidos ao usá-lo? Seguindo em nossa discussão, conferimos ao cinema um poder vetorial na subjetividade contemporânea e, se usado seguindo uma certa ética, ele pode provocar transformações efetivas importantes.

2 Mito grego apresentado em *A República* de Platão. Narra a história do pastor Gíges, que encontra um anel mágico que dá poder de invisibilidade a quem o usa. No mito, Gíges usa o anel para adquirir poder e riqueza e tornar-se rei.

Quando tratamos dos temas dos deslocamentos do desejo do espectador e da espectadora na abordagem psicanalítica, pensamos que os mecanismos psíquicos do deslocamento e da condensação se entrelaçam, estando presentes tanto na formação de sintomas como nos atos falhos, na produção dos chistes e no trabalho do sonho. Os mecanismos inconscientes estão presentes também na associação com obras estéticas, através da experiência de fruição destas pelo espectador. Nos casos de migração forçada e de contextos nos quais o sujeito se encontra submetido aos poderes e ditames do outro, da autoridade e da alteridade, como nos trazem Rosa e colaboradores (2009), esses mecanismos se aproximam, na medida em que o desejo do sujeito está em se libertar das situações relacionadas à opressão vivida no país de origem. O vagar sem rumo como manifestação do desejo de deslocamento territorial se dá até o encontro com um território que apresente maior ideia de proteção, além de permitir que o sujeito se desloque psiquicamente, de maneira que suas identificações imaginárias, há tempos cristalizadas, sejam colocadas em xeque, identificações estas condensadas e que representavam um certo aprisionamento a situações de emergência. Além disso, esses casos são um tanto paradigmáticos da política capitalista e neoliberal do cenário global atual, em que as forças da biopolítica se imprimem particularmente nas subjetividades marginais (Binkowski, 2022).

Compreende-se assim os atos de errância e nomadismo em migrações territoriais como possíveis formas de estabelecer uma chamada “abertura radical” que fomenta o questionamento das relações de poder. A migração territorial é um processo que mobiliza e enlaça motivações sociais, políticas, econômicas e subjetivas – a relação com a nova terra e os novos laços terão as marcas desses processos. Essa condição tem a potência de relativizar toda relação fixa do sujeito com o poder, de modo que o olhar do exilado, migrante ou

refugiado, e do infante pode, por sua exterioridade, ser perturbador para a cidade, gerando hostilidades e violências. Também pode assim abalar a identidade do sujeito, tomada aqui como a ficção de si mesmo (Rosa *et al.*, 2009).

O desejo de deslocamento geográfico das personagens de *Cafarnaum* é concreto e territorial. Trata-se do afastamento de suas origens, ameaçantes à manutenção de suas existências, no imaginário de outro lugar onde poderão viver longe do que lhes provoca angústia. Rosa e demais autores acrescentam que

[...] a dimensão trágica do migrante encena algo comum a todos, pois todos somos sujeitos exilados, desenraizados de nós mesmos, constituídos pelo desconhecimento enigmático da dimensão inconsciente (Rosa *et al.*, 2009, p. 498).

Zain depara-se com outros sujeitos que já fizeram esse movimento, seja na figura de Rahil, uma migrante sem papéis, vivendo de maneira ilegal no Líbano, seja na figura da menina síria que encontra no mercado e que compartilha do seu desejo de partir para a Suécia – onde, segundo ela, haveria um lugar reservado para refugiados, como uma espécie de terra prometida. Há, ainda, a representação desse movimento através da linguagem infantil, pensada a partir do encontro dessas duas personagens idealizando um reino encantado onde todos terão casa, comida e serão iguais.

Ao considerarmos a perspectiva psicanalítica do “incômodo” – o *unheimlich* elaborado por Freud (2021) –, talvez o filme possa proporcionar ao espectador esse incômodo capaz de produzir deslocamentos de desejos, tomando-o como sujeito de possíveis mudanças na medida em que passa a se reconhecer como parte

daquilo que o incomoda. Assim como Zain, que não se deixa cristalizar nas identificações com os restos da nossa história, o espectador e a espectadora podem estar sendo convidados para também deslocar desejos e posições subjetivas cristalizadas diante das desigualdades sociais e dos diversos tipos de crueldades contra as nossas infâncias. O incômodo aqui poderia provocar questões sobre o que nós podemos fazer com esta realidade. A hipótese é a de que ao se identificarem com o protagonista, os espectadores e as espectadoras possam se mobilizar no sentido de recusar e de não compactuar com uma estrutura social que ainda escraviza as mulheres e continua não oferecendo condições dignas de vida para crianças e adolescentes ao colocar parte da população no lugar de resto social. A partir disso, que seja possível a mobilização de desejos.

O cinema de Labaki, ao apresentar uma estética da crueldade, como a denunciada no filme *Cafarnaum*, convida para o exercício de uma politização da arte que transformaria a nossa percepção naturalizada do mundo. Além disso, ao colocar tal percepção em xeque, provoca incômodo e deslocamentos de desejo. O sorriso de Zain, nos instantes finais do filme, é lindo e instiga a imaginar uma sociedade em que todos e todas possam sorrir para a câmara e, por suposto, para seus contemporâneos e suas contemporâneas, de modo a criar um ambiente mais empático e hospitaleiro.

Referências

ALTHUSSER, Louis. Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado. *In*: ŽIŽEK, Slavoj (org.). **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

ARANTES, Paulo Eduardo. Sale boulot: uma janela sobre o mais colossal trabalho sujo da história. Uma visão no laboratório francês do sofrimento social.

Tempo Social: Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 31-60, 2011.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.

In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012. p. 170-213.

BINKOWSKI, Gabriel Inticher. Imigrantes religiosos, colonização e alguns dos efeitos da biopolítica sobre o sujeito: elementos psicanalíticos para pensar a relação migração e religião na atualidade. *In*: SKODA, Aldo; PARISE, Paolo; COUTINHO, Suzana Ramos; SANCHEZ, Wagner Lopes (org.). **Acolher, proteger, promover, integrar**: desafios da migração às religiões na América Latina. São Paulo: Editora Recriar, 2022.

BROIDE, Jorge; BROIDE, Emília Estivalet. **A psicanálise em situações sociais críticas**: metodologia clínica e intervenções. São Paulo: Escuta, 2016.

CAFARNAUM. Direção: Nadine Labaki. Produção: Michel Merkt e Khaled Mouzanar. Líbano: Mooz Films e associados, 2019. 1 filme (126 min).

CARAMELO. Direção: Nadine Labaki. Produção: Anne-Dominique Toussaint. Líbano: City Films Lebanon, 2009. 1 filme (95 min).

DERRIDA, Jacques. **Estados-da-alma da psicanálise**: o impossível para além da soberana crueldade. São Paulo: Escuta, 2001.

DERRIDA, Jacques. **Histoire du mensonge**: Prolégomènes. Paris: Éditions Galilée, 2012.

E AGORA, AONDE VAMOS? Direção: Nadine Labaki. Produção: Anne-Dominique Toussaint. Líbano: Les films de Beyrouth e associados, 2012. 1 filme (110 min).

FRANCE PRESSE. Cafarnaum foi feito para tentar mudar o Líbano, diz diretora Nadine Labaki. **G1**, [s. l.], 23 fev. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/oscar/2019/noticia/2019/02/23/cafarnaum-foi-feito-para-tentar-mudar-o-libano-diz-diretora-nadine-labaki.ghhtml>. Acesso em: 28 mar. 2023.

FREUD, Sigmund. **O incômodo**: das unheimliche (1919). São Paulo: Editora Blucher, [1919] 2021.

FUNDO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A INFÂNCIA (Unicef). **Trajetórias interrompidas**. Brasília: Unicef, 2017. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/relatorios/trajetorias-interrompidas>. Acesso em: 28 ago. 2023.

GIDDENS, Anthony. **Transformações da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Tradução de Rosa M. Perez. Oeiras: Celta Editora, 1995.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1947] 1984. p. 129-155.

IMBRIZI, Jaqueline Maria; MARTINS, Aline Souza; ROSA, Miriam Debieux. O que pode a arte no campo das medidas socioeducativas? In: II COLÓQUIO ADOLESCÊNCIAS E LEIS: PRÁTICAS SOCIOEDUCATIVAS, FAMÍLIA, EDUCAÇÃO E PROFISSIONALIZAÇÃO, SAÍDAS, 2., 2019, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: UFMG; Fafich, 2019. p. 95-117.

IMBRIZI, Jaqueline Maria; STELMO, Isis de Carvalho. Transtorno explosivo: Benni, a menina que nos faz refletir sobre a falência do sistema capitalista e patriarcal. In: SPAZIANI, Raquel Baptista; ALVARENGA, Carolina Faria (org.). **Leituras sobre a sexualidade**: gênero e infâncias. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023.

MANO, Gustavo Caetano de Mattos. **Psicanálise, cinema e cultura pop**: os mitos no contemporâneo. 2018. Dissertação (Mestrado em Psicanálise: Clínica e Cultura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO E ASSISTÊNCIA SOCIAL, FAMÍLIA E COMBATE À FOME (MDS). A trajetória do programa que tirou o Brasil do mapa da fome. **Ministério do Desenvolvimento e Assistência Social, Família e Combate à Fome**, Brasília, 20 out. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/mds/pt-br/noticias-e-conteudos/desenvolvimento-social/noticias-desenvolvimento-social/a-trajetoria-do-programa-que-tirou-o-brasil-do-mapa-da-fome>. Acesso em: 1 maio 2024.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROSA, Miriam Debieux; BERTA, Sandra Letícia; CARIGNATO, Taeco Toma; ALENCAR, Sandra. A condição errante do desejo: os imigrantes, migrantes, refugiados e a prática psicanalítica clínico-política. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, v. 12, p. 497-511, 2009.

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