

Coleção  
Encontros  
em Psicologia  
Social  
Volume 2

*Coordenadores:*

Maristela de Souza Pereira  
Dolores Galindo  
Emerson F. Rasera

# DEMOCRACIA, POLÍTICA E PSICOLOGIA SOCIAL

rupturas e consolidações

*Organizadores:*

Marcos Vieira-Silva  
Marcelo Dalla Vecchia  
Fernando Santana de Paiva  
Luiz Felipe Viana Cardoso  
Julia Cabral Mazini  
Marília Novais da Mata Machado



ABRAPSO EDITORA

ABRAPSO

**Coleção**  
**Encontros em Psicologia Social**

Coordenadores

Maristela de Souza Pereira  
Dolores Galindo  
Emerson F. Raserá

**Volume II**

**Democracia, política e psicologia social:  
rupturas e consolidações**

Organizadores

Marcos Vieira-Silva  
Marcelo Dalla Vecchia  
Fernando Santana de Paiva  
Luiz Felipe Viana Cardoso  
Júlia Cabral Mazini  
Marília Novais da Mata Machado



ABRAPSO EDITORA

Porto Alegre  
2017

D383

Democracia, política e psicologia social [recurso eletrônico]: rupturas e consolidações / Organização de Marcos Vieira-Silva, Marcelo Dalla Vecchia, Fernando Santana de Paiva, Luiz Felipe Viana Cardoso, Júlia Cabral Mazini e Marília Novais da Mata Machado – Florianópolis: ABRAPSO, 2017. – (Coleção Encontros em Psicologia Social / Coordenação de Maristela de Souza Pereira, Dolores Galindo e Emerson Fernando Raser, Vol. 2).

215 p.

ISBN: 978-85-86472-36-7

1. Psicologia social. 2. Democracia. 3. Política. I. Vieira-Silva, Marcos. II. Vecchia, Marcelo Dalla. III Paiva, Fernando Santana de. IV. Cardoso, Luiz Felipe Viana. V. Mazini, Júlia Cabral. VI. Machado, Marília Novais da Mata VII. Pereira, Maristela de Souza. VIII. Galindo, Dolores. IX. Raser, Emerson Fernando. X. Título.

CDU – 302

# Sumário

<b>Coleção Encontros em Psicologia Social .....</b>	<b>01</b>
<i>Maristela de Souza Pereira, Dolores Galindo e Emerson Fernando Raserá</i>	
<b>Sobre os autores e autoras deste volume .....</b>	<b>03</b>
<b>Apresentação .....</b>	<b>13</b>
<i>Marcos Vieira-Silva, Marcelo Dalla Vecchia, Fernando Santana de Paiva, Luiz Felipe Viana Cardoso, Júlia Cabral Mazini e Marília Novais da Mata Machado</i>	
<b>Prefácio .....</b>	<b>20</b>
<i>Emerson Fernando Raserá</i>	

## Seção I

### Epistemologia, teorias e categorias da Psicologia Social

<b>Conhecimento e emancipação: apontamentos para uma psicologia crítica .....</b>	<b>24</b>
<i>Kety Valéria Simões Franciscatti, Rodrigo Siqueira Câmara, Daviane Rodrigues Ribeiro e Michel de Rezende Costa.</i>	
<b>A construção do construcionismo social: teorias, modos de fazer ciência e práticas profissionais .....</b>	<b>40</b>
<i>Emerson Fernando Raserá, Pedro Pablo Sampaio Martins e Ederglenn Nobre Vieira Júnior.</i>	

<b>Crítica e conhecimento: considerações sobre a fantasia no pensamento, no ensaio e no cinema .....</b>	<b>55</b>
--	-----------

*Cynthia Maria Jorge Viana, Mara Salgado e Cristiane Valéria Silva*

<b>Repensando os processos de inclusão e reintegração à luz da Psicologia Social .....</b>	<b>70</b>
--	-----------

*Luiz Felipe Viana Cardoso, Júlia Cabral Mazini, Maria Nivalda de Carvalho-Freitas e Vanessa de Andrade Barros*

## **Seção II**

### **Práticas psicossociais e políticas públicas**

<b>Psicologia (social) comunitária: rupturas, avanços, diálogos e consolidações .....</b>	<b>87</b>
---	-----------

*Marcos Vieira-Silva e Maria de Fátima Quintal de Freitas*

<b>Políticas públicas para adolescentes: avanços, retrocessos e desafios .....</b>	<b>107</b>
--	------------

*Maria Ignez Costa Moreira, Ana Flávia de Sales Costa e Michele Castro Caldeira*

<b>Processos políticos e educacionais na construção das políticas públicas: três experiências no SUS Betim .....</b>	<b>123</b>
--	------------

*Luiz Carlos Castello Branco Rena, Berenice de Freitas Diniz, Jacqueline do Carmo Reis e Paula Ângela de Figueiredo e Paula*

<b>Intervenção psicossociológica no campo do trabalho: pesquisar e intervir .....</b>	<b>139</b>
---	------------

*Carolynne Reis Barros, Maristela de Souza Pereira e Vanessa Andrade de Barros*

## **Seção III**

### **Psicologia e direitos humanos**

<b>Confabulações sobre psicologia social e direitos humanos ....</b>	<b>156</b>
--	------------

*Claudia Mayorga, Claudia Natividade, Dalcira Ferrão e Márcia Mansur Saadallah*

**Os cuidados à saúde dos usuários de drogas em perspectiva psicossocial: conquistas e desafios dez anos após a nova lei de drogas** ..... 168

*Marcelo Dalla Vecchia, Telmo Mota Ronzani e Bruno Logan Azevedo*

**Poder, saber e sexualidade: reflexões a partir de pesquisas sobre homofobia e violência sexual contra crianças e adolescentes** ..... 182

*Vera Lucia Mendes Trabbold e Aline Aparecida Rabelo*

**Do legítimo das experiências, da precariedade dos saberes: corpos, gênero e sexualidades em disputa** ..... 197

*Juliana Perucchi, Marco Aurélio Máximo Prado e Paula Sandrine Machado*

# **CRÍTICA E CONHECIMENTO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A FANTASIA NO PENSAMENTO, NO ENSAIO E NO CINEMA**

Cynthia Maria Jorge Viana

Mara Salgado

Cristiane Valéria Silva

## **Teoria Crítica da Sociedade e a reivindicação da fantasia no pensamento<sup>1</sup>**

As análises empreendidas pelos autores da Teoria Crítica da Sociedade têm origem num contexto específico do século XX da Europa Ocidental, cujas contradições explicitadas pelo desenvolvimento da indústria e pelas mudanças políticas e econômicas passaram a

---

<sup>1</sup> A discussão proposta neste título compõe a tese desenvolvida por Mara Salgado no PPGE/UFSC, sob a orientação do Prof. Dr. Alexandre Fernandez Vaz.

movimentar teoricamente a intelectualidade, em especial a alemã, a respeito de quais eram as condições objetivas que impossibilitavam às classes trabalhadoras reverter a dominação imposta naquela organização industrial, pois apesar da existência de certa organização e consciência de classe, a revolução proletária esperada por Marx não se anunciava no panorama da história.

Há então, por parte dos pensadores da Escola de Frankfurt, mais especificamente os da primeira geração, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin e Herbert Marcuse, um esforço em desenvolver uma teoria que se debruçasse sobre si mesma, colocando em questão suas bases racionais e, nisso, que fosse capaz de contemplar os novos sujeitos em transformação, suas relações sociais e suas instituições de mediação social. Em última instância, tais autores buscaram compreender os impedimentos à capacidade de autorreflexão presentes no progresso do pensamento que permitiram a ascensão da barbárie por meio do fascismo na Alemanha esclarecida.

No texto “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”, Horkheimer (1937/1980) indica que a atividade científica ocorre ao lado de todas as atividades sociais no quadro de divisão de trabalho, não havendo, portanto, autonomia entre as esferas da teoria e da práxis social. Nesse sentido, a primeira oposição entre a Teoria Crítica e a Teoria Tradicional é uma questão de método de exposição do pensamento – ou do entendimento da mediação social entre sujeito e objeto. A Teoria Crítica tem como ancoragem o entendimento da reunificação entre razão e sensibilidade, que nas teorias tradicionais do conhecimento se encontravam em oposição pelo pensamento dualista que separa sujeito e objeto de conhecimento (Matos, 1993).

Em contrapartida à forma operacional da Teoria Tradicional, que organizava as proposições segundo a hierarquia lógica dos fatos e do material do saber tal qual a teoria na ciência natural, a Teoria Crítica ressaltava que uma organização segundo esses critérios metodológicos somente faria sentido se estivesse entrelaçada com os processos sociais reais (Horkheimer, 1937/1980). Significa dizer que a cisão



entre sujeito cognoscente e objeto conhecido é verdadeira e aparente. É verdadeira, pois eles estão cindidos na realidade, uma vez que a totalidade se apresenta por meio de uma sequência pré-dada de facticidades, dispensando o sujeito da interpretação da realidade. O lado aparente da separação entre sujeito e objeto reside no fato de que um depende, indubitavelmente, da mediação do outro para que a separação não se torne ideologia (Adorno, 1969/1995).

Essa relação de mediação social entre sujeito e objeto de conhecimento, em que “nem um nem outro são meramente naturais, mas enformados pela atividade humana”, Horkheimer (1937/1980, p. 125) atribui à dualidade entre sensibilidade e entendimento, ao considerar que, por um lado, é exigido aos indivíduos o seu ajustamento irrefletido à sociedade e, por outro, o enrijecimento autômato da sociedade. Nesse sentido, manter falseada a separação entre sujeito e objeto de conhecimento corrobora o enrijecimento das condições de existência de um pensamento filosófico que abrigue a utopia, pode-se dizer herdeiro de Aristóteles, que considera que o propósito político de uma sociedade não é apenas viver juntos, mas viver **bem** juntos.

Esse é o ponto em que Horkheimer (1937/1980) pensa as condições para a produção de um conhecimento que busque superar a perda que se tem quando a especialização das ciências abre mão da totalidade em nome da realidade que se encontra cindida. O que está em jogo aí é criar as condições para um pensamento dialético, capaz de realizar o que Adorno (1973/1991) chamou de *fantasia exata* ao dizer da possibilidade de expressão do pensamento, via imaginação e especulação filosófica, para interpretar os dados obtidos com os métodos empíricos. Contar com a fantasia/imaginação e a especulação do pensamento, elementos formativos na produção do conhecimento e afastados pela racionalidade positivista, pode contribuir com uma teoria capaz de reconhecer a ambígua relação de identidade entre o sujeito que conhece e o objeto conhecido. Entretanto, não para se conformar com tal identidade, mas para

identificar as pré-conformações estabelecidas na realidade – os seus condicionamentos – e indicar as brechas possíveis de superação do existente. Nesses termos, significa dizer que todo conhecimento produzido é condicionado.

Tais questões se contrapõem à questão central que embasa as teorias tradicionais: a da neutralidade dos conhecimentos produzidos no campo da ciência no tocante à organização social. A partir do entendimento de que todo conhecimento é produzido num campo de forças condicionantes, que tornam sujeito e objeto condicionados, a questão não está em como alcançar uma ciência neutra, mas em compreender que sujeito e objeto estão mediados reciprocamente e, a partir disso, quais são os interesses que movimentam a produção do conhecimento científico numa determinada realidade histórica (Horkheimer, 1937/1980).

Como é possível compreender, para a Teoria Crítica não se trata apenas de inverter a posição metodológica de análises categóricas de sujeito e objeto, tratando a questão da identidade entre um e outro sem considerar que “o indivíduo não está menos cativo dentro de si que dentro da universalidade, da sociedade” (Adorno, 1969/1995, pp. 191-192). Em outras palavras, em uma sociedade não livre não é possível a produção de uma teoria do conhecimento cuja liberdade e a felicidade consigam lugares seguros de expressão. Contudo, uma teoria crítica, tal qual aquela que autores segundo os quais este texto se pauta – em especial, Horkheimer, Adorno, Marcuse e Kracauer – se empenharam em desenvolver, lança mão da reivindicação de que a utopia seja reposta na teoria com suas forças imaginativas orientadas para o futuro de uma humanidade feliz, já que a liberdade não vem sendo inscrita nas práticas sociais.

Mais especificamente para Adorno, a chave metodológica utilizada para não abrir mão da utopia em suas rigorosas análises dos processos sociais é, antes de tudo, a expressão da forma de operar de seu pensamento e costuma ser atribuída ao recurso composicional da constelação de conceitos. A compreensão desse recurso metodo-

lógico requer mais do que a aproximação com o termo constelação, como um conjunto de conceitos ou teorias que os objetos podem oferecer. Antes, compreende-se constelação como uma categoria modelar sociológica, que faz parte do núcleo do pensamento interpretativo, imaginativo, ensaístico e, sobretudo, dialético de Adorno, por coordenar os elementos da realidade em tensão, num campo de forças em que sujeito e objeto mantêm uma dupla relação entre o conceito e a utopia, ou, se quisermos, entre os limites e as potencialidades de um e de outro (Silva, 2006).

Nesse sentido, é possível dizer, junto com Seligmann-Silva (2010), que Adorno, assim como também é dito sobre Walter Benjamin, construía imagens do pensamento, expressando a capacidade de realizar experiências com o pensamento. Um pensar sensível, que experimenta, tateia, joga com a possibilidade do erro, e, nisso, a fantasia ocupa lugar central por preservar na consciência a genealogia do pensamento, a saber: que ele é filho do desejo (Adorno, 1951/1992).

Em diálogo com a psicanálise freudiana, os autores da Teoria Crítica da Sociedade consideram que a fantasia, como faculdade da imaginação, fica, em parte, de fora do controle racional dos desejos e pode encontrar sua parcela de resistência à renúncia pulsional. Por isso a arte – bem como algo de expressivo no cinema que possa escapar ao imperativo da indústria cultural – e também o ensaio, como exemplos de atividades imaginativas, resguardam com alguma fidelidade algo que não renunciou totalmente aos desejos reprimidos. A fantasia/imaginação contém, assim, como potencialidade, uma específica independência das pressões externas e uma força na estrutura mental que junta imagens e memórias suficientes para reivindicar os desejos reprimidos pelas exigências sociais (Marcuse, 1955/1981), o que a torna testemunha daquilo que permanece conflitante na convivência entre os indivíduos. Nisso é também representante da capacidade humana em persistir em seus desejos e esperanças. Pode-se ler em Marcuse:

A fantasia desempenha uma função das mais decisivas na estrutura mental total: liga as mais profundas camadas do inconsciente aos mais elevados produtos da consciência (arte), o sonho com a realidade; preserva os arquétipos do gênero, as perpétuas, mas reprimidas ideias da memória coletiva e individual, as imagens, tabus da liberdade. (Marcuse, 1955/1981, p. 133, parênteses no original)

Nesse caminho, de um pensamento que investe na preservação de sua base pulsional – e por isso resguarda a possibilidade de ser autorreflexivo –, a fantasia marca com mais força a forma de operar do pensamento na crítica, no ensaio e na arte, da qual o cinema pode trazer parcelas de representação.

## **O ensaio em Theodor W. Adorno: conhecimento e crítica<sup>2</sup>**

Como procedimento racional e forma de exposição textual de sua filosofia, o ensaio em Adorno (1958/2003) mostra-se como uma contraposição às referidas teorias tradicionais mencionadas anteriormente a partir do texto de Horkheimer (1937/1980), assim como é capaz de trazer a discussão sobre a relação entre sujeito e objeto do conhecimento. Já em *La actualidad de la filosofía*, a discussão sobre o ensaio desponta como algo importante, para culminar como um protesto ao método cartesiano no emblemático *O ensaio como forma*, escrito entre os anos de 1954 e 1958 e publicado neste último ano.

Nesse texto, é possível perceber a consecução feliz da tensão entre forma de exposição e o conteúdo exposto. Adorno (1958/2003) revela, em *O ensaio como forma*, um procedimento racional que se recusa, pela tensão entre forma e conteúdo, a compactuar com a ciência positivada. Estão presentes nesse processo sujeito e objeto, os quais reivindicam a digna possibilidade de realização da experiência

---

2 A discussão que embasa esse tema fundamenta-se na tese *A tessitura do ensaio em Theodor W. Adorno*, defendida no PPPGE/FE/UFG, em agosto de 2015, sob orientação da Profa. Dra. Anita Resende, e ainda não publicada.

de ambos sem violência. Como uma **intenção tateante**, que se afasta e se aproxima dos objetos na exata medida de sua exposição, o ensaio, elaborado a partir de um suporte técnico quase “banal” (papel e caneta), condensa mediações históricas que expressam as condições de possibilidades da (des)humanidade.

Em *La actualidad de la filosofía*, a indicação dos limites do idealismo, da fenomenologia e das ciências naturais permite a Adorno (1973/1991) recolocar o ensaio como procedimento racional capaz de iluminar, crítica e dialeticamente, a realidade de outra forma. A partir do rechaço às filosofias que têm a pretensão de dizer da totalidade do real, o ensaio em Adorno (1958/2003) é a forma de exposição de sua filosofia **mínima** e real. Ainda que resguarde a estética, o ensaio na filosofia adorniana não é ensaísmo estetizado e vazio de conteúdo: ele diz de objetos da realidade.

Se com a ruína de toda segurança na grande filosofia o ensaio se mudou dali (da estética); se, com isso, ele se vinculou às interpretações limitadas, contornadas e não simbólicas do ensaio estético, isso não me parece condenável, contanto que escolha corretamente os objetos: conquanto que sejam reais. Pois o espírito não é capaz de produzir ou de compreender a totalidade do real; mas ele é capaz de irromper-se no pequeno, de fazer saltar no pequeno as medidas do meramente existente. (Adorno, 1973/1991, p. 102)

O conteúdo do existente aparece no pequeno, no fragmento, no detalhe, no trabalho dos conceitos no ensaio e em sua forma específica de exposição. Para Duarte (1993), “Se o meio do ensaio é indiscutivelmente o conceitual, por outro lado, o seu procedimento é o de tentar explodir com os conceitos aquilo que não cabe neles” (p. 28). Como um campo de forças, a forma do ensaio desenvolve os conceitos considerando tanto o objeto como o sujeito do ensaio como expressões da materialidade histórica. A ensaística adorniana parece ser um intento de, pelo pequeno fragmento, abarcar o fragmentário, o assistemático e o descontínuo; de apostar na possibilidade da abertura para experiência em detrimento da falseada segurança

das ciências positivas. Tal é a contundência e a radicalidade do ensaio em Adorno.

Vale ressaltar que, dos escritos desse autor, a tradição histórica do ensaio como gênero textual e/ou literário encontra raízes na filosofia; mais especificamente, ela alude ao ávido espírito renascentista, expresso nos *Ensaaios* do filósofo francês Michel de Montaigne, autor que inaugura a tradição moderna do gênero. Por meio do ensaio, a essa época, é possível dizer de si, de seus pensamentos, emoções e percepções da vida cotidiana. Também como espírito dessa tradição renascentista, e menos de sessenta anos depois da publicação da obra de Montaigne, a forma que traz a possibilidade de o conteúdo revelar as impressões subjetivas do autor abre espaço ao procedimento racional cartesiano. Com o *Discurso do método*, de René Descartes, cujo caráter autobiográfico o aproxima dos *Ensaaios* de Montaigne, o que era forma e expressão de si se transforma em expressão racionalizada de um método universal de apreensão do conhecimento. A possibilidade do conhecer, com Descartes (1637/1989), evidencia-se mediante um procedimento de apreensão da realidade no qual a teoria do conhecimento vai se convertendo em teoria da ciência. O conhecimento como forma vai se consolidando, na história, com base na ciência transformada em regras de controle e experimentação.

É justamente a essa formalização da razão, e ao consequente distanciamento real entre sujeito e objeto, que o ensaio em Adorno (1958/2003) vai exhibir-se como protesto. As quatro regras do método cartesiano de apreensão do conhecimento são rechaçadas pelo **método não metódico** do ensaio. Mais que isso, o modo de proceder do ensaio e sua forma de exposição não aceitam transformar-se em método que postula regras do como fazer e rebaixa o conteúdo e a experiência dos objetos. No ensaio em Adorno, método e procedimento se diferenciam; o movimento dos objetos preservado no ensaio traz uma síntese de mediações que desconfia e interroga a realidade e a aparência do mundo. Nesse movimento, o ensaio se expressa como algo de resistência por sua capacidade, por excelência,

de expor as contradições sociais. A denúncia à formalização da razão e sua conversão em método, no ensaio, é indício de que o conteúdo revelado por ele não pode ser expresso em uma forma de exposição ligeira. Assim, conteúdos que expressam a universalidade humana ganham, na forma do ensaio, a revelação de sua potencialidade: em última instância, a de ser expressão do sofrimento humano, muitas vezes banido da ciência positivada. No ensaio, a crítica é, por excelência, crítica à razão positiva.

Como movimento do negativo, o ensaio faz saltar o estranhamento frente às contradições da realidade e, sem resolvê-las, apresenta a possibilidade do novo por meio de constantes questionamentos sobre a veracidade e a ilusão das condições de possibilidade de realização da experiência, do conhecimento produzido entre universal e singular. Ao captar e expor o movimento dos objetos, o ensaio tem em seus detalhes e fragmentos, aparentemente assistemáticos e inacabados, a análise minuciosa da realidade, o que revela seu caráter epistemológico de crítica à realidade. Esse caráter se estabelece como práxis negativa, como conhecimento possível entre sujeito e objeto. O procedimento racional que sistematiza o movimento dos objetos no ensaio não se reduz a um princípio. Nesse procedimento, experiência e fantasia se apresentam como um “ir além”, como possibilidade do ainda não realizado enquanto experiência humana.

Nesse sentido, a partir do ensaio em Adorno (1958/2003), é possível pensar a fantasia como apresentação do que escapa, do que foge aos fundamentos cerrados do cientificismo positivado. A comunicação da exatidão da fantasia no ensaio se faz na negação do que está posto e na afronta ao que se fecha ao novo. A **fantasia exata** como **intenção tateante** reativa a lei e a atualidade do ensaio, a **lei da heresia** e a **atualidade do anacrônico**. Na consecução da fantasia no ensaio, o rechaço à ciência positiva, à filosofia de verdades primeiras e à arte rebaixada representa a negação à lógica do pensamento discursivo linear. Eis sua heresia e seu anacronismo: sua resistência ao dado como certo.

O ensaio em Adorno (1958/2003) expressa e expõe a tênue relação entre sujeito e objeto por meio da também tênue relação entre forma e conteúdo, a fim de revelar as contradições da materialidade impressas nessas tensões, na qual a possibilidade da fantasia se apresenta como mediação fundamental. Vale, na continuidade dessa argumentação, pensar também sua potencialidade no cinema.

### **Fantasia e estética *clown* no neorrealismo cinematográfico italiano<sup>3</sup>**

Para pensar a tensão entre forma e conteúdo no cinema, e nisso entender como a fantasia pode atuar na produção e na recepção desse produto cultural, é necessário indagar o quanto o aspecto técnico/industrial incide sobre a estética cinematográfica. Nesse sentido, a partir do que foi exposto anteriormente e a fim de discorrer sobre alguns aspectos da fantasia que guardam algo de crítica à realidade social opressora, lança-se luz sobre um movimento cinematográfico específico, o neorrealismo italiano, no que esse traz da fantasia que sustenta o entendimento da estética *clown*.

De maneira sucinta, a estética *clown* no cinema pode ser entendida como uma forma específica que, na tensão entre forma e conteúdo, se configura como crítica contida na comicidade da figura *clownesca*. Tal crítica se apresenta por meio de algumas características que compõem o *clown*: o exagero, o desvario, a subversão, a transgressão e a contraposição entre o real e o fantástico. Ainda que a figura do *clown* não esteja explícita, quando tais aspectos se evidenciam é possível dizer que está presente uma estética *clown* – que potencializa o movimento da fantasia ao oferecer terreno fértil para que ela se desenvolva para além do próprio filme. Nesses termos, a estética *clown* no cinema passa pela construção dos enredos, dos personagens, além

---

3 As reflexões aqui propostas estão sistematizadas na tese de doutoramento em andamento de Cristiane Valéria da Silva, desenvolvida no PPICH/UFSC sob a orientação do Prof. Dr. Alexandre Fernandez Vaz.



de elementos técnicos que indicam escolhas da direção, tais como: enquadramento, linguagem, iluminação, edição, montagem. Especificamente no cinema neorrealista italiano, a estética *clown* emerge tanto naquilo que seus conteúdos denunciam quanto na forma técnica que subjaz à construção dos filmes. Quando tensionados forma e conteúdo, essa estética se consolida. Por esses aspectos, talvez, nesse movimento cinematográfico – que é estético e político – seja possível encontrar brechas que indiquem a fantasia como mediação para um pensamento crítico.

O neorrealismo cinematográfico italiano, segundo Fabris (1996), caracteriza-se pela presença de temáticas políticas que remetem a um momento histórico, a Europa pós-guerras devastada, como também se caracteriza por lançar luz às misérias sociais daquele momento. Destacam-se, nos filmes que participaram desse movimento, temáticas como: desemprego, vulnerabilidade, pobreza, falta de moradia, o papel da mulher, entre outros temas políticos e sociais que, como um nervo exposto, revelavam a Europa daquele momento. A autora ainda chama a atenção para uma orientação estética com raízes no documentário que opta pelo registro, sem recorrer à primazia da técnica, da realidade social daquele momento. Para tanto, os diretores expoentes desse movimento cinematográfico – Rossellini, De Sica, Zavattini, Visconti – se valiam da utilização das ruas como *setting*, da presença de atores circunstancialmente não profissionais, da utilização de uma linguagem simples, bem como de movimentos de câmera e de uma fotografia não alinhada ao cinema *hollywoodiano*. Nesse sentido, o que Adorno (1966/2003) diz do novo cinema alemão, posterior ao movimento neorrealista, também faz sentido para este último: “nesse cinema que, comparativamente é tosco, não tem *savoir-faire*, não está seguro dos seus efeitos, está inscrita a esperança de que os chamados *mass media* possam vir a tornar-se algo de qualitativamente diferente” (p. 181).

O salto qualitativo pode ter como impulso a fantasia tensionada tanto na forma fílmica quanto nos conteúdos presentes no neor-

realismo italiano. Ora, para Marcuse (1955/1981), a faculdade da fantasia pressupõe a capacidade de se opor a uma ordenação social repressiva e de, nesse movimento, reivindicar a liberdade. Tal capacidade caracteriza também a estética *clown* e, aqui, fundamenta a proposição de que os filmes do neorrealismo cinematográfico italiano trazem em suas obras esse movimento. Nesse sentido, a fantasia como movimento da faculdade psíquica que participa da produção do conhecimento e dos bens culturais pode oferecer ao fazer cinematográfico elementos da relação entre sujeito e objeto, que se contrapõe à realidade existente, no entanto sem dela abrir mão. Em seu processo de criar representações da realidade, a fantasia nega, como forma de resistência, o sofrimento estabelecido e, nisso, pode suscitar transformações na realidade.

Kracauer (1960/2001), com quem Adorno manteve próximo diálogo desde sua adolescência e que foi interlocutor também de Benjamin, ao lançar luz à contraposição entre fantasia e realidade tendo como campo a obra cinematográfica, trata a fantasia como material fundamental para o fazer cinematográfico – e nisso componente imanente à forma fílmica – e ressalta o duplo caráter da fantasia: por um lado, mesmo quando a realidade é transposta para as telas, o que temos é uma realidade construída pela câmera e, desse modo, remete à fantasia; por outro lado, a representação de elementos fantásticos no filme leva a outra interpretação da realidade, por meio da fantasia. Para o autor, a análise de como a fantasia é recriada pode ser orientada por dois fatores: o fator técnico e o fator relacional. O primeiro remete a como a fantasia pode ser transposta para a tela e o segundo diz do *status* que a fantasia adquire em relação à realidade. A articulação entre esses dois fatores irá conferir ou não – conforme a inserção ocorra – o caráter cinemático do elemento fantástico no cinema. Nesse sentido, como procedimento analítico, Kracauer (1960/2001) propõe um questionamento sobre o caráter cinemático da fantasia em três etapas. A primeira “gira em torno daqueles filmes que representam o fantástico mediante elementos de cenogra-

fia singulares, mecanismos inventados, maquiagens não usuais, etc.” (p. 117, tradução da autora), ou seja, os aspectos teatrais utilizados para a representação da fantasia. Na segunda alternativa, a fantasia teatralizada pode tanto, na contraposição com a realidade da câmera em filmes realistas, propiciar a sensibilização do espectador como também pode, quando tratada ludicamente, legitimar-se de forma cinemática. Quanto à terceira etapa do questionamento acerca do caráter cinemático da fantasia, o autor discorre sobre uma inserção de elementos fantásticos construídos por meio da própria realidade física, visando a justificá-la. Nesse caso, tendo como material o conteúdo realista, o caráter cinemático independe da intenção da fantasia de se sobrepor ou não à realidade física – não há uma articulação entre fatores técnico e relacional. Diferente dos dois outros aspectos questionados, neste caso a fantasia assume as mesmas propriedades dos filmes com tendência realista.

Este último aspecto questionado não faz menção à presença da fantasia como transcendência da realidade física, o que parece ocorrer nas duas outras formas de interseção entre fantasia e realidade no cinema, mas de uma fantasia que – ao ter como base a realidade e se apresentar como uma tendência realista, ainda assim, não deixa de ser fantasia (seria uma **fantasia exata?**) – consiga como forma fílmica trazer à tona a crítica a essa mesma realidade. Ainda que outros elementos possam ser ressaltados, o neorrealismo se aproxima mais deste último aspecto, em oposição ao realismo e à estetização da realidade.

Assim, na contraposição entre realidade e fantasia, a crítica se dá, nesse produto cultural, por meio de alguns elementos de comicidade ligados à figura do *clown*, tais como: exagero na caracterização e na maneira como a realidade é retratada; presença do desvario na condução de algumas sequências; subversão de valores na exposição dos argumentos dos filmes, bem como a transgressão de normas sociais já estabelecidas. Outros aspectos da construção de filmes que fazem parte desse movimento, como tomadas de cenas lúdicas e exposição

de situações mirabolantes, podem indicar, no cerne da crítica que a estética *clown* condensa, um caminho, ainda que sinuoso e, justamente por isso, para a superação do que causa sofrimento. Assim, no neorealismo italiano podemos encontrar na contraposição, negação com resistência a uma realidade empírica, indícios para outra realidade que se concretiza por meio da estética *clown*: talvez, um contato com a realidade na crítica acolhida pelo fundamento cômico, que se move, na transversalidade entre estar dentro e fora, como exercício da **fantasia exata** na forma fílmica.

Nesse contexto de discussão, os diálogos propostos pelos autores da Teoria Crítica da Sociedade contribuem para o entendimento de que a capacidade do pensamento para fantasiar está condicionada às possibilidades de contato com os objetos na realidade estabelecida. Tal relação crítica entre sujeito e objeto, quando expressa na produção do conhecimento científico, filosófico e político, bem como na produção fílmica do cinema, pode reivindicar o contato com os objetos sensíveis que enriquecem a experiência – movimento imaneente à formação cultural: abertura aos objetos da realidade e sua incidência no aparelho sensorial, seus aspectos sensíveis e racionais.

## Referências

- Adorno, T. W. (1991). La actualidad de la filosofía. In *Actualidad de la filosofía* (J. L. A. Tamayo, Trad., pp. 73-102). Barcelona: Ediciones Paidós. (Original de 1931, publicado em 1973)
- Adorno, T. W. (1992). *Minima Moralia: reflexões a partir da vida danificada* (L. E. Bicca, Trad., 2ª ed.) São Paulo: Ática. (Original publicado em 1951)
- Adorno, T. W. (1995). Sobre sujeito e objeto. In *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. (M. H. Ruschel, Trad., pp. 181-201). Petrópolis, RJ: Vozes. (Original publicado em 1969)
- Adorno, T. W. (2003). O ensaio como forma. In *Notas de Literatura I*. (J. M. B. Almeida, Trad., pp. 15-45). São Paulo: Ed. 34. (Original publicado em 1958)

- Adorno, T. W. (2003). Transparências sobre o cinema. In *Sobre a indústria da cultura* (M. Resende, Trad., pp.181-190). Coimbra: Angelus Novus. (Original publicado em 1966)
- Descartes, R. (1989). *Discurso do método* (E. M. Marcelina, Trad.). Brasília, DF: Ed. Universidade de Brasília; São Paulo: Ática. (Original publicado em 1637)
- Duarte, R. (1993). A ensaística de Theodor W. Adorno. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, 1(1), 18-30.
- Fabris, M. (1996). *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: Fapesp.
- Horkheimer, M. (1980). Teoria tradicional e teoria crítica. In V. Civita (Coord.), *Textos Escolhidos / Benjamin, Horkheimer, Adorno e Habermas* (E. A. Malagodi & R. P. Cunha, Trans., pp. 117-154). São Paulo: Abril Cultural. (Original publicado em 1937)
- Kracauer, S. (2001). *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (J. Homero, Trad.). Barcelona: Paidós. (Original publicado em 1960)
- Marcuse, H. (1981). *Eros e civilização; uma interpretação filosófica do pensamento de Freud* (A. Cabral, Trad., 8ª ed.). Rio de Janeiro: Zahar. (Original publicado em 1955)
- Matos, O. C. F. (1993). Descartes e Benjamin: da melancolia Hamletiana ao Spleen Baudelairiano. In *O Iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant* (pp. 23-72). São Paulo: Brasiliense.
- Seligmann-Silva, M. (2010). *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Silva, E. S. N. (2006). *Filosofia e Arte em Theodor W. Adorno: a categoria de constelação*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Filosofia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.