

QUANDO O OLHAR É CAPTURADO: O FASCÍNIO DOS ADOLESCENTES PELA FILMOGRAFIA DE HORROR

Natalia Dalla Côrte Cantarelli

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Área de Concentração em Psicologia da Saúde, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Psicologia**.

Orientador: Prof. Phd Alberto Manuel Quintana
Co-orientadora: Prof. Dra. Claudia Maria Perrone

Santa Maria, RS, Brasil

2015

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
MESTRADO EM PSICOLOGIA**

**QUANDO O OLHAR É CAPTURADO: O FASCÍNIO
DOS ADOLESCENTES PELA FILMOGRAFIA DE
HORROR**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Natalia Dalla Côrte Cantarelli

Santa Maria, RS, Brasil

2015

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Dalla Côrte Cantarelli, Natalia
Quando o Olhar é Capturado: o Fascínio dos
Adolescentes pela Filmografia de Horror / Natalia Dalla
Côrte Cantarelli.-2015.
111 p.; 30cm

Orientador: Alberto Manuel Quintana
Coorientador: Claudia Maria Perrone
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de
Pós-Graduação em Psicologia, RS, 2015

1. Adolescência: uma resposta ao desamparo 2. Cinema
e sonho: imagens fugidias e pregnantas 3. Cinema de
horror: a parte obscura de nós mesmos 4. Imagens de
horror como abertura I. Quintana, Alberto Manuel II.
Perrone, Claudia Maria III. Título.

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Programa de Pós-Graduação em Psicologia**

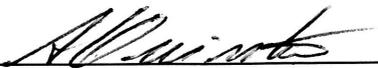
A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**QUANDO O OLHAR É CAPTURADO: O FASCÍNIO DOS
ADOLESCENTES PELA FILMOGRAFIA DE HORROR**

elaborada por
Natalia Dalla Côte Cantarelli

Como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Psicologia**

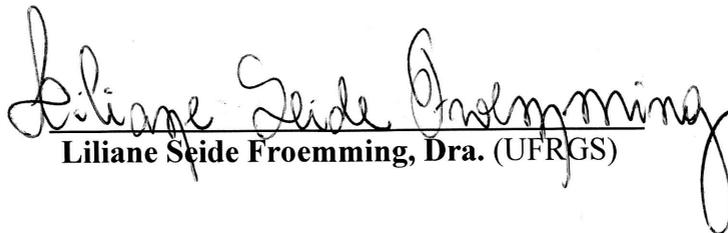
COMISSÃO EXAMINADORA



Alberto Manuel Quintana, PhD
(Presidente/Orientador)



Camila Peixoto Farias, Dra. (UFSM)



Liliane Seide Froemming, Dra. (UFRGS)

Santa Maria, 03 de julho de 2015

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Maria, por ser importante presença em minha vida e pela particular sabedoria com que, sempre, guiou meus passos.

Ao professor Alberto Manuel Quintana, por acreditar nestas ideias ainda quando nasciam. Agradeço, também, pelas boas conversas, pelo estímulo e pelo apoio nos direcionamentos deste trabalho.

À Claudia Perrone, pelas inúmeras e generosas contribuições teóricas e por me ajudar, a cada novo encontro, a construir novas formas de pensar.

À minha irmã Raquel, por estar sempre perto, ainda que à distância. Por jamais deixar de me acompanhar nos meus deslocamentos. Da mesma maneira, ao meu irmão Hernandes, por ser importante fonte de apoio.

Aos pequenos da família, os sobrinhos Tomaz, Larissa e Vini, pela doçura com que se fizeram presentes nesta trajetória, deixando a vida mais bonita e com mais graça.

Aos colegas do Núcleo de Estudos Interdisciplinares em Saúde, pela escuta, pelas articulações e pelas discussões, tão importantes no processo de construção deste trabalho.

À Instituição Escolar e aos adolescentes participantes da pesquisa, pela gentileza e pela disposição com que aceitaram fazer parte deste estudo.

Aos meus bons e grandes amigos que tornaram mais leve esta trajetória, especialmente:

À Ariane, pelo afeto compartilhado e por acompanhar, tão de perto, minhas angústias.

À Luciana, pela amizade sincera e acolhedora, pelas palavras sábias e divertidas.

À Ana Venturini, por ser a certeza de que uma amizade verdadeira se fortalece a cada dia, independente dos anos e das distâncias.

À Claudia, por ser importante exemplo de coragem e de entusiasmo.

Às amigas Ana Cantarelli e Suelen, pelo carinho, pela escuta e pelo apoio.

Ao amigo Demétrio, por acompanhar de perto a escrita, fazendo-se presente pelas belas canções e pelas palavras inspiradoras com as quais inúmeras vezes me presenteou.

Aos amigos Adelise, Bete, Carlos, Hekatelyne e Tereza, por servirem como ancoragem em diversos momentos.

À Camila, pela interlocução precisa e cuidadosa e por mostrar, belamente, que a ternura cabe muito bem à psicanálise.

Eu não contei algo do meu passado para que vocês o conheçam, mas para que saibam que vocês nunca o conhecerão.

Elie Wiesel

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Psicologia
Universidade Federal de Santa Maria

QUANDO O OLHAR É CAPTURADO: O FASCÍNIO DOS ADOLESCENTES PELA FILMOGRAFIA DE HORROR

AUTORA: NATALIA DALLA CÔRTE CANTARELLI

ORIENTADOR: ALBERTO MANUEL QUINTANA

CO-ORIENTADORA: CLAUDIA MARIA PERRONE

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 03 de julho de 2015.

O presente estudo buscou compreender o grande interesse dos adolescentes pela filmografia de horror na atualidade. Para tanto, a pesquisa desenvolveu-se através de uma abordagem qualitativa, de caráter exploratório e utilizou o grupo focal como técnica para análise dos dados. Optou-se por realizar o estudo com alunos de uma escola estadual do interior do estado do Rio Grande do Sul, a qual promove um projeto que objetiva o desenvolvimento de oficinas sobre cinema com os alunos, sendo que, uma das atividades deste grupo havia sido a produção de um filme, um curta de horror (gênero de escolha dos alunos). A fim de selecionar os participantes, informou-se sobre os objetivos do estudo aos adolescentes que faziam parte das oficinas e, na sequência, questionou-se sobre o interesse em integrá-lo. Sendo assim, participaram 16 sujeitos, os quais compuseram três grupos focais. Os grupos foram compostos por 5, 3 e 8 participantes. Com o intuito de determinar o número total de grupos, considerou-se o critério de saturação, que diz que os grupos se esgotam quando não apresentam novidades em termos de conteúdo, pois os depoimentos tornam-se repetitivos. Para a análise dos dados obtidos na pesquisa, utilizou-se a técnica da análise de conteúdo. As categorias, oriundas da análise, serão apresentadas em dois artigos, de forma que ambas convergem para pensar o grande interesse dos adolescentes pelas imagens móveis de horror. O primeiro dos artigos, trabalha esta questão de forma mais ampla, analisando as falas dos sujeitos para compreender as entrelinhas da íntima relação entre adolescência e cinema de horror, apresentando e discutindo os momentos de início e de importância dos encontros com a filmografia, bem como o seu sentido para os participantes. O segundo artigo, centraliza-se na relevância e nas singularidades que compreende, particularmente, a imagem móvel de horror para estes sujeitos. Os resultados apontam para o fato de que o fascínio despertado por essas obras cinematográficas, realmente, ocupa um lugar privilegiado em suas vidas. Estar diante dessas imagens, tal como a experiência do sonho, permite ao sujeito vivenciar um labirinto de espelhos, possibilitando o encontro com o que há de mais verdadeiro, particular e obscuro de si mesmo. Além disso, iniciado, ainda na infância, o encontro com as narrativas fílmicas de horror aparece relacionado à ausência dos pais, a experiências de desamparo vividas em relação ao outro. Pôde-se evidenciar, portanto, que o encontro com a ficção consistia na possibilidade de experienciar ativamente o horror que, na vida real, era vivenciado de forma totalmente passiva, traumática. Não por acaso, a presença fílmica do horror retorna com grande intensidade na adolescência, momento de suas vidas em que, decorrente da irrupção de intensas mudanças pubertárias e de excessos pulsionais, vivenciam a necessidade de relações de alteridade para fazer esta travessia. No entanto, novamente, se vêm desamparados, buscando nas narrativas fílmicas de horror, a possibilidade de uma posição ativa, além da produção de compartilhamento de experiências, de construção de laço simbólico.

Palavras-chave: Adolescência. Cinema. Horror. Imagem. Psicanálise.

ABSTRACT

Master's Thesis
Postgraduation Program in Psychology
Universidade Federal de Santa Maria

WHEN THE LOOK IS CAPTURED: THE FASCINATION OF THE TEEN HORROR FILMOGRAPHY

AUTHOR: NATALIA DALLA CÔRTE CANTARELLI

ADVISOR: ALBERTO MANUEL QUINTANA

SUBADVISOR: CLAUDIA MARIA PERRONE

Place and Date of Defense: Santa Maria, July 03, 2015.

The present study sought to understand the interest teenagers have of the horror genre. In order to achieve this objective, the research is qualitative approach, features an exploratory character, and utilizes a focal group as a data analysis technique. The focal group was comprised of students from a state school in the countryside of the state of Rio Grande do Sul. The school has a project that aims to develop a cinema workshop in which the focal group had been attending in order to produce a short film of their liking. In order to select participants, the students who had attended the cinema workshop were informed about the objectives and asked if they would like to participate. Sixteen teenagers showed interest and were divided into three focal groups. Respectively, the groups were composed of 5, 3 and 8 participants. The number of participants in each group was based on the saturation criteria, which limits the number of people in a group when the participants no longer come up with new ideas in terms of content as they become repetitive. Regarding the data analysis, a content analysis technique was utilized. The categories were based upon the analysis and were presented in two articles, in a way that the categories converge in order to comprehend the great interest that teenagers display regarding the horror genre. The first article approaches such matter in a wide manner and analyses the participants' speech as to grasp the intimate relation between adolescence and horror films. The article also presents and discusses the first moments and the importance of these encounters with cinema, as well as the meaning to the participants. The second article focuses on the horror genres' relevance and singularities towards the participants. The results point to the fact that the fascination unleashed by these films occupies a privileged place in the teenagers' lives. Being in front of these moving images, as well as in a dream, allows the participants to live within a mirror maze, allowing them to meet with what is the realest, the most private and most obscure of themselves. Furthermore, the contact with film narratives when practiced in childhood is related to the absence of parents, the experience of abandonment lived by others. Contact with fiction allows them to actively experience horror, which in real life, was experienced passively and traumatically. The presence of the horror genre returns intensively in adolescence due to great changes during puberty and excessive impulses. Hence, teenagers have the need to witness this being experienced by others to be able to get through this phase in their lives. However, again, teenagers see themselves as abandoned and seek, in the horror genre, the possibility of an active position, in addition to shared experiences, which constructs a symbolic bond.

Keywords: Adolescence. Cinema. Horror. Image. Psychoanalysis.

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A – Termo de Assentimento	102
ANEXO B – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – Pais/Responsáveis.....	104
ANEXO C –Termo de Autorização Institucional	116
ANEXO D –Termo de Confidencialidade	107
ANEXO E – Carta de Aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa	108
ANEXO F – Eixos Norteadores	111

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
INTRODUÇÃO	13
Adolescer na atualidade: uma experiência de solidão que se faz na presença do outro	13
Adolescência: uma resposta ao desamparo	20
Cinema e sonho: imagens fugidias e pregnantes	27
Cinema de horror: a parte obscura de nós mesmos	31
OBJETIVOS	38
Objetivo Geral	38
Objetivos Específicos	38
TRAJETÓRIA METODOLÓGICA	39
Delineamento	39
Instrumentos	39
Participantes	40
Análise dos dados	41
Aspectos Éticos	42
ARTIGO 1	44
Resumo	45
Abstract	45
Introdução	46
Método	47
Resultados e Discussão	48
Considerações Finais	59
Referências	60
ARTIGO 2	63
Resumo	64
Abstract	64
Introdução	65
Método	66
Resultados e Discussão	68
Considerações Finais	89
Referências	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	96
ANEXOS	101

APRESENTAÇÃO

O presente trabalho compõe a Dissertação de Mestrado intitulada “Quando o olhar é capturado: o fascínio dos adolescentes pela filmografia de horror”, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Maria. Este estudo buscou compreender o grande interesse dos adolescentes pelo cinema de horror na atualidade. Interessou olhar, psicanaliticamente, essa relação tendo em vista o poder que a arte, e neste caso, a arte cinematográfica tem de revelar conteúdos inconscientes dos sujeitos.

A título de esclarecimento, considera-se importante mencionar que este interesse de pesquisa surgiu de um processo anterior, o qual situa-se na experiência de trabalho como aluna do Programa de Residência Multiprofissional Integrada da Universidade Federal de Santa Maria. Ao vivenciar este processo de aprendizado, mais especificamente, no trabalho em uma unidade de internação hospitalar com usuários de álcool e outras drogas, ocorreu que, em determinado momento, o qual encaminhava-se para o final do percurso da experiência como residente, a equipe multidisciplinar da qual eu era parte, decidiu desenvolver uma pesquisa nos registros dos prontuários da unidade de internação, com o intuito de buscar conhecimento sobre os sujeitos que haviam internado no período de um ano. O objetivo era saber quais informações “os prontuários” julgavam importantes de serem respondidas, além de buscar saber mais sobre quem eram esses usuários que internavam no serviço. Com isso, almejava-se aprimorar certos dispositivos de trabalho, como os prontuários, bem como, desenvolver projetos terapêuticos singulares que levassem em conta, verdadeiramente, as particularidades dos usuários que buscavam o serviço.

A partir deste estudo, dentre os diversos dados curiosos e reveladores que foram encontrados, um, despertou especial atenção. Evidenciou-se que, grande parte dos sujeitos que internaram no período de outubro de 2009 a outubro de 2010 (período de tempo referente ao da coleta), não apenas havia iniciado o uso da substância, da qual eram dependentes, na adolescência, como o seu abuso, também havia se constituído neste período de suas vidas. Este dado despertou a atenção, principalmente, porque sinalizou a importância de buscar conhecimento sobre os cuidados em saúde para a população adolescente. No entanto, também de forma curiosa, deparamo-nos com uma série de estudos que se referiam à adolescência como uma fase da vida do sujeito de grande exposição ao consumo e de possível desenvolvimento do uso abusivo de psicotrópicos, mas ao mesmo tempo, apontavam para a falta de serviços, de intervenções, de programas e de espaços dedicados a este público. Os

próprios programas de atenção a usuários de álcool e outras drogas, denunciavam este paradoxo. Por um lado, a constatação de que o sujeito adolescente passa por um período de intensas mudanças e conflitos, o que exige cuidado, mas por outro lado, ainda que regulamentem as políticas públicas e que contemplem a necessidade de desenvolver ações específicas para este público, muito pouco especificam ou regulam essas práticas.

E assim, aos poucos, foi-se percebendo que, de modo geral, havia, certa carência do reconhecimento de um lugar próprio para o adolescente na construção do cuidado. Fato que não se fazia evidente apenas no âmbito da saúde, mas se estendia a outros domínios, pois identificou-se que o adolescente, em nosso contexto social, de modo geral, carecia de um lugar próprio. Muitas vezes associada a uma fase apenas, algo entre a infância e a adultez, ou pensada como sendo construída através de uma relação direta e exclusiva às mudanças corporais; a adolescência parecia, em diversos momentos e espaços, não ser evidenciada da forma ou com a seriedade como deveria.

Foi a partir disso que surgiu o interesse e de certo modo, a necessidade de buscar ampliar o conhecimento sobre este sujeito que adolece. Iniciava-se o anseio por seguir pesquisando, mas agora, a partir de uma perspectiva que tomasse a adolescência como proposta de estudo e de reflexão, a fim de ampliar o olhar em relação a sua complexidade e especificidade, no intuito de contribuir para o desenvolvimento de propostas de cuidados adequadas às suas necessidades.

Diante disso, com o decorrer do tempo, enquanto alguns rabiscos tentavam dar forma a um projeto de pesquisa, algumas evidências clínicas no trabalho com adolescentes foram saltando aos olhos e acabaram por impulsionar o desenvolvimento de uma iniciativa de pesquisa. Atentou-se para o fato de que, não raro, os adolescentes, através de lembranças de cenas, de títulos ou de referências, expressavam o seu grande interesse pelo cinema de horror.

Situa-se nestas construções o início ou, melhor, o seguimento do percurso de pesquisa. Há dois anos, estas ideias fervilhavam e sugeriam que, buscar compreender o interesse dos adolescentes pela filmografia de horror, seria uma forma interessante de ampliar o conhecimento sobre o sujeito adolescente. Com o decurso do tempo e com o entendimento de que o cinema podia ser visto como um importante dispositivo para se refletir sobre o sujeito, tendo em vista que permite acessar as suas particularidades, estas ideias foram ganhando força.

Neste momento, o ingresso no Programa de Mestrado em Psicologia, proporcionava o espaço necessário para seguir investindo nestas ideias. O projeto passava a tomar consistência e, junto a isso, buscava-se formas para viabilizá-lo.

Concomitante a isso, descobriu-se que uma Escola do interior do estado do Rio Grande do Sul desenvolvia um projeto sobre cinema com alunos adolescentes e que, uma das últimas produções cinematográficas havia sido um curta de horror, gênero de escolha dos participantes. Era o momento de tentar uma parceria com a referida Instituição Escolar, no intuito de buscar conhecimento com os adolescentes sobre o interesse em relação ao cinema de horror, caso houvesse verdadeiramente. Cabe dizer que fui belamente surpreendida pela disposição e gentileza com que, não apenas me receberam, como aceitaram participar do estudo.

Estas primeiras palavras trazem uma breve apresentação desta iniciativa de pesquisa, a qual julgou-se importante de ser feita para que o leitor compreendesse o ponto de partida deste trabalho. A partir de agora, será apresentado o restante do processo, que compreende, principalmente, os seus resultados.

Considera-se importante dizer que, optou-se por apresentar os resultados da pesquisa em formato de artigos científicos, o qual é permitido institucionalmente, conforme o Manual de Estrutura de Apresentação de Monografias, Dissertações e Teses (MDT, 2012) da Universidade Federal de Santa Maria, em sua 8ª edição de 2012. Escolheu-se esta estrutura, pois acredita-se que facilita a divulgação dos resultados da pesquisa, favorecendo a sua publicação. Diante disso, cabe dizer que os artigos estão formatados de acordo com as regras da American Psychological Association (APA, 2013), as quais, geralmente, são utilizadas pelos periódicos científicos da área. Da mesma forma, os artigos foram adequados às normas das revistas às quais serão submetidos, sendo elas: *Ágora* (A2) e *Psicologia & Sociedade* (A2).

A dissertação foi organizada em 6 seções, sendo que a primeira, a qual consiste na introdução, fez-se através de uma breve revisão de literatura acerca do tema abordado, tendo em vista a necessidade que foi sendo sentida, durante o processo de desenvolvimento, de esclarecer alguns conceitos, com base em determinadas teorizações. Em um segundo momento, aborda-se a trajetória metodológica da pesquisa, elucidando a forma como o estudo foi realizado. As duas seções seguintes trazem estudos oriundos do trabalho de pesquisa, sob a estrutura de artigos. E, por último, apresentam-se as considerações finais do presente trabalho de dissertação.

INTRODUÇÃO

Adolescer na atualidade: uma experiência de solidão que se faz na presença do outro

A adolescência, especificamente no campo psicanalítico, passou a permear as obras freudianas ainda nos primeiros ensaios sobre a sexualidade infantil. Em seu trabalho intitulado “Três Ensaios sobre a Sexualidade”, o autor deixa implícito o papel de rompimento com o período de latência, produzido pela maturação sexual e pela irrupção da pulsão sexual na puberdade (FREUD, 1905/1996). E ainda que o autor não tenha sugerido nenhum termo específico para designá-la, pode-se depreender do seu texto, que se trata do período que, hoje, denominamos como adolescência.

Com base em seus escritos, pode-se dizer que Freud acabou por não desenvolver uma articulação mais elaborada e central da adolescência em sua teoria, mas também é verdade o fato de que se debruçou sobre pontos fundamentais que permeiam o processo do adolescer. Embora a tônica tenha sido posta sobre as transformações corporais pubertárias que estes sujeitos vivenciam, o autor se aventurou a pensá-las em relação às reverberações psíquicas que delas decorrem. Diante disso, a grande contribuição de Freud em relação a este processo que vive o sujeito, talvez, tenha sido, justamente, o de vê-lo como um campo que ultrapassa a mera equivalência com as questões biológicas que se apresentam.

Ainda com base na obra “Três Ensaios sobre a Sexualidade”, Freud (1905/1996) dirá que, diferentemente da sexualidade infantil, a qual foi demarcada pelo autor como um arranjo de características perverso-polimorfas, o adolescente experimentará a genitalidade. Em outras palavras, pode-se dizer que na infância, a obtenção de prazer poderia ser realizada por múltiplas formas e pela mediação de diferentes objetos, inscrevendo-se em diferentes espaços corpóreos. Na adolescência, por outro lado, experencia-se uma unificação pulsional em torno da zona genital.

O que acontece é que, em determinado momento deste espaço entre infância-adolescência, a formação de conceitos e valores morais vão ganhando contorno e intensidade, “passando a exigir” que os desejos infantis saiam de cena, sucumbindo à amnésia infantil pelo crivo do recalque. É o momento em que interdições morais lançam o imperativo que define e orienta o que é aceitável, impondo tais modelos para inscrever as pulsões perverso-polimorfas em destinos socialmente apazíveis. De qualquer maneira, tem-se aqui o campo de fixação

objetal, o qual decisivamente se delinea numa perspectiva metapsicológica, pela mediação da interdição do incesto e do complexo de Édipo (BIRMAN, 2009).

Em “A dissolução do complexo de Édipo”, Freud (1924/1996) apontará para o fato de que o complexo de Édipo será o nó central da construção da sexualidade infantil. Junto a isso, esclarece que os destinos da pulsão sexual na infância, com sua tendência libidinal incestuosa, terão que se haver com os interditos desta satisfação pela operação do recalque. A trincheira imposta com o recalque das pulsões abrirá espaço a um novo tempo para o sujeito, um período de espera, a vivência da renúncia das forças pulsionais sexuais. Neste espaço intervalar, da mesma forma em que pulsões são renunciadas, algo se constrói e oferece novas possibilidades, visto que, embora a libido não seja direcionada às zonas erógenas do corpo como outrora, estará voltada a outros investimentos, como os de ordem cultural e social.

Considera-se importante mencionar a relevância que cumpre a fantasia neste processo. Ainda que a discussão em relação a este ponto não se estenda, neste momento, acredita-se necessário pontuar que esta atividade psíquica, a qual se constrói semelhante a uma narrativa de ficção, em que a satisfação é obtida pelo imaginário, cumpre importante papel na relação do sujeito com o mundo externo, visto que, diante de tantas exigências que se contrapõe, a fantasia torna possível certa possibilidade de ação, de gerência sobre o que ocorre (RAMÍREZ, 2014).

Sendo assim, após passado algum tempo, e aqui se está falando de uma experiência que se localiza fora do rigidamente cronológico, um tempo que se situa na singularidade do “um-a-um”; o sujeito é despertado deste sono sublimatório. Não de forma pacífica ou branda, mas de maneira bastante tumultuada, o despertar para a adolescência surpreende o sujeito com as reais modificações corporais e com o momento de assunção do posicionamento sexual. Defrontado com as exigências do meio que o cerca, bem como com as motivações inconscientes que o impelem, é chegado o tempo de dar um destino às moções pulsionais que estavam adormecidas.

Tem-se neste processo, como aspecto de grande relevância o fato de que, o sujeito não só é confrontado com a irrupção do real da puberdade, como é convocado a uma resposta. Além de experienciar a perda de referências que amparam o corpo deste sujeito, constitui-se um tempo em que o Complexo de Édipo será ressignificado. O adolescente será posto a buscar novos destinos para as pulsões e a construir novos enlaces afetivos pela subjacente necessidade de abdicação das figuras parentais como objeto de desejo. Período em que o Complexo de Édipo será revisitado num corpo agora transformado (MACEDO; MONTEIRO; CASTAN, 2012).

As ideias contidas na obra de Freud (1905/1996) revelam que, durante a infância, o lugar dos pais esteve resguardado como ideal. Porto seguro dos referenciais infantis, a criança tinha no mito da onipotência paterna uma importante defesa contra a possibilidade de sua castração. Na adolescência, porém, a ideia de um pai herói que tudo sabe ou de uma mãe-mulher-maravilha irão soar para o sujeito, não mais como uma necessidade e certeza, mas como algo vacilável e que precisa começar a ruir para que o sujeito apareça. É o momento de experienciar uma ruptura com aquilo que lhe guardava o lugar de identificação e sustentação durante a infância. É o momento em que os antigos referenciais serão postos à prova, passando a ser incansavelmente questionados.

O adolescente, portanto, vivencia um novo encontro com o real, o qual irrompe de forma bastante intensa, defrontando o sujeito com a castração e com a inconsistência do outro. O inevitável processo de luto do corpo conhecido e dos ideais paternos, tão reverenciados durante a infância, afronta de forma inexorável com a própria solidão. Será preciso desinvestir cada representação, retirar o excesso de afeto a elas vinculadas para depois reinvestir em novos objetos. O sujeito experencia a necessidade de desinvestimento de partes importantes de uma história e de forma abrupta, será preciso torná-las lembranças.

De maneira irruptiva e enigmática, portanto, a adolescência se faz na vida do sujeito a partir da perturbação pelo confronto com a dimensão excessiva do próprio corpo, colocando em relevo complexas determinações e implicações inconscientes, dirigindo-lhe novas exigências pulsionais. Psicanaliticamente, trata-se do momento de deixar para trás a criança idealizada pelos pais, sendo o tempo de investimentos e reinvestimentos, de busca de uma identidade sexual. Nas palavras de Savietto (2010, p.20):

A adolescência é o momento em que se deixa para trás o corpo infantil e em que se adquire um novo corpo, agora de adulto; corpo genitalizado que promove a ativação de uma pulsionalidade até então não experienciada.

Para falar sobre esta afirmação elaborada por Savietto (2010), retomamos os constructos de Freud (1923/1996) acerca do lugar que ocupa o “corpo” na constituição do eu. Em seu famoso ensaio “O Ego e o Id”, dentre outras coisas, Freud esclarece acerca da importância de olharmos o corpo em uma profundidade maior do que a mera redução ao conceito de organismo. Parte-se do pressuposto de que o corpo se constrói, não através de uma dualidade soma-psique, mas ao contrário, pelo enlaçamento entre orgânico e psíquico. E é, justamente, nesta dupla inscrição que o autor evidencia o conceito de pulsão, o qual se trata do conceito-limite entre o psíquico e o somático. Com base nisso, pode-se dizer que as

construções teóricas freudianas apontaram para o fato de que o somático, ou seja, o conjunto das funções orgânicas em movimento, manifesta-se num corpo que é, também, o palco de expressão dos desejos inconscientes (MACEDO; GOBBI; WASCHBURGER, 2012).

O corpo é, portanto, um todo de pulsão em movimento, é um constructo que se faz na fronteira entre o interior e o exterior, entre o eu e o outro, tendo nas trocas intersubjetivas, a sua possibilidade de construção. É o próprio reconhecimento da alteridade, constituindo-se pelas marcas indeléveis da relação com o outro (FREUD, 1923/1996).

Diante disso, situado entre a infância e a idade adulta, o adolescente experimenta um corpo que contempla nuances infantis e os ensaios dos contornos de um adulto. É um tempo em que o sujeito se encontra numa travessia de fronteiras diluídas entre estes mundos, espaço no qual os limites psíquicos se confundem. Sobre isso, Borschiver, Santos, Cardoso (2014) irão dizer que o adolescente experimenta uma situação fronteiriça, a qual representa o momento em que novos aspectos pulsionais emergem, modificando a dinâmica psíquica e colocando em evidência a dimensão alteritária construída ao longo da vida. Nesta travessia da adolescência, de forma inevitável, o sujeito será intensamente convocado a revisitar e a se reposicionar psiquicamente, na intrincada e complexa relação entre o eu e o outro.

De acordo com isso, para Cardoso (2014), a adolescência, longe de ser um processo pacífico, consiste na expressão de um conflito violento em que entram em cena o confronto entre pulsões e defesas, investimentos narcísicos e objetivos. Ocorre, nesta passagem, uma revisitação à problemática edipiana infantil, da qual se desenvolvem as fantasias pubertárias, as quais emergem em meio a este excesso pulsional.

O adolescer, portanto, não se revela através de um instante único, mas ao contrário, decorre de um longo processo impulsionado por rupturas, por intensas mudanças corporais e por seus decorrentes transbordamentos pulsionais. Vive-se, aqui, uma passagem que exige um intenso trabalho subjetivo no sentido de re-conhecer o corpo, as relações familiares, sociais e, inclusive, o seu próprio lugar no mundo. E essa reorganização completa de si, no âmbito da identidade, tanto corporal, psicológica, como sexual, irão demandar muito da noção de alteridade, no sentido da fundamental importância que o outro ocupa neste processo de re-constituição do sujeito (CARDOSO, 2014).

Sobre isso e, ainda, de acordo com as teorizações de Cardoso (2014), faz-se importante dizer que o despertar pulsional que ocorre na adolescência envolve uma problemática que a circunscreve em sua base, qual seja, a existência de uma intensa violência psíquica, onde vigoram a insegurança e o atravessamento de uma dimensão traumática. Para a autora, falar da adolescência na atualidade é sempre considerar a potencialidade para o

traumático. Isso porque, trata-se de um atravessamento da infância em direção à idade adulta que, como foi dito, envolve profundas rupturas, as quais irão refletir diretamente sobre a dinâmica pulsional, remetendo à questão dos limites da representação, produzindo no sujeito a repetição de experiências de passividade e desamparo, vivenciados outrora e, junto, a exigência de dominar esse estrangeiro interno.

Esse despertar pulsional excessivo, que invade o adolescente, diz respeito a algo extremamente íntimo ao sujeito, fortemente familiar, um excesso de si próprio; mas que, ao mesmo tempo, lhe figura como estrangeiro, como um outro. Podemos pensar essa vivência pulsional como o que Freud (1919/1996), em seu texto “*Das Unheimlich*”, denominou de estranho/*unheimliche*. Entraria nesta categoria de coisas, certos acontecimentos estranhamente familiares ou, podemos dizer, familiarmente estranhas, visto que despertam horror e mistério no sujeito, mas que, simultaneamente, remetem ao que há de muito conhecido. Seria o estranho servindo como invólucro para um conteúdo intensamente familiar e que, assim se faria pelo fato de que confronta o sujeito com algo assustadoramente seu que retorna, “algo que deveria ter permanecido oculto e que veio à luz” (FREUD, 1919/1996, p.238).

Neste ensaio, com o intuito de esclarecer o que envolve este “estranho”, Freud (1919/1996) conta sobre o estudo linguístico realizado acerca do significado da palavra *unheimlich*. Após se debruçar sobre esta tarefa, conclui que o significado de tal palavra evolui de uma maneira em que aproxima *unheimlich* de seu oposto *heimlich*. Esta constatação abre margem para pensar o *unheimlich* como algo que comporta um significado duplo, no sentido em que se refere tanto ao que é assustador, como se aproxima do seu antônimo, isto é, tem um sentido que se refere ao que é familiar.

Além desta aproximação dos termos, o texto permite pensar que o prefixo *un* refere-se, não apenas à uma oposição de sentidos mas, precisamente, para marcar a incidência de conteúdos, muito particulares, que deveriam ter ficado fora de cena e que, estranhamente, reaparecem. Diante disso, pode-se dizer que não é qualquer experiência de estranhamento que se refere ao *unheimlich*, mas aquelas que se apresentam como uma espécie de espelho, de duplo, que confrontam o sujeito com uma sinistra cumplicidade, causando incômodo, desconforto e, ao mesmo tempo, atração (FREUD, 1919/1996).

Ocorre, então, que aspectos pulsionais, que foram deixados nos cantos escuros do inconsciente, ao longo da história do sujeito, emergem, agora, como transbordamentos, confrontando o adolescente com a insistência de um excedente que fica sem contorno representacional, um resto sem tradução. Trata-se de uma excesso que faz obstáculo à

capacidade de ligação, de simbolização e que é, potencialmente, promotor de notável desequilíbrio na dinâmica do conflito intrapsíquico.

Para tornar mais clara essa questão, considera-se importante retomar alguns dos escritos freudianos sobre o aspecto pulsional. No texto sobre o narcisismo, Freud (1914-1916/1996) revela a pulsão como uma força que se inscreve no registro quantitativo e que precisa se submeter ao processo de simbolização para alcançar o registro qualitativo. E assim sendo, para que a pulsão ingresse no circuito pulsional, inscrevendo-se no campo da representação, faz-se necessário que a energia se articule com a dimensão do outro-objeto, através da oferta de possibilidades de satisfação.

Alguns anos mais tarde, em seu texto “Além do Princípio do Prazer”, Freud (1920/1996) dirá que desta força pulsional em movimento no eu, existe um resto inassimilável, que excede a possibilidade de ligação e que retorna como algo que impõe ao aparelho psíquico uma espécie de repetição, no intuito de encontrar uma vinculação. A partir disso, Freud fala sobre a existência de uma compulsão à repetição, de um eterno retorno do mesmo, denominado pulsão de morte.

Essa violência interna excessiva engendrada pelas mudanças pubertárias e pelo decorrente surgimento desse excesso pulsional, que se encontra no campo do irrepresentável, vem colada à experiência de desamparo. Para o autor, esta vivência do desamparo, refere-se à possibilidade, sempre presente, que o ser humano experencia de não ter recursos próprios para lidar com uma situação, que por sua violência, paralisa-o. Sobre isso, já no início de sua teorização, em “Projeto para uma Psicologia Científica”, Freud (1895/1996) aponta para o nascimento, como a primeira situação de inevitável submissão do sujeito, na qual se encontra, de forma privilegiada, o sentimento de desamparo.

Segundo Freud (1895/1996), portanto, o ser humano experimenta o sentimento de desamparo ainda quando bebê, nos primórdios de sua existência. O sujeito vivencia uma profunda desadaptação para dar conta, sozinho, das condições necessárias para a sua sobrevivência, que o torna totalmente dependente do outro. Contudo, é importante dizer que o desamparo está atrelado não, apenas, a uma questão de sobrevivência, mas à intensa relação de dependência em relação ao outro. O recém-nascido apresenta a impossibilidade de canalizar e metabolizar as excitações internas de forma solitária, necessitando que o outro lhe auxilie a canalizá-las psiquicamente. Diante disso, dizer que o próprio ato do nascimento representa a primeira situação de desamparo vivenciada pelo sujeito, qualifica-o como uma condição inevitável e inerente ao ser humano.

Ainda sobre essa questão, em seu ensaio “O Futuro de uma Ilusão” (1927/1996), o autor reflete sobre a noção de desamparo, mas, desta vez, amplia o campo de sua expressão, considerando, não apenas o ato do nascimento, mas as situações que colocam em xeque as ilusões protetoras do sujeito. A experiência do desamparo, portanto, passa a ser entendida como uma presença, para além das situações primordiais da vida, considerando-se que poderá ser reeditada a cada vez que o indivíduo se defrontar com uma situação em que se encontre sobre forte ameaça, demandando a ajuda de outro ser humano para atravessar essa experiência, pelo fato de que lhe faltam recursos para lidar com a mesma.

Faz-se necessário dizer que, estas situações em que o sujeito se vê em “desamparo”, ao longo da vida, despertam um estado de excitação muito intensa, sentida como desprazer, não se fazendo possível de ser dominada e descarregada (FREUD, 1927/1996). Dessa forma, ao pensar as situações que despertam esta experiência, é preciso considerar certo atravessamento de uma dimensão traumática, no sentido de algo que escapa ao contorno representacional, de algo que fica sem tradução.

Com base nisso, pode-se considerar que os diversos acontecimentos que envolvem profundas rupturas, transformações e perdas, que o sujeito adolescente vivencia, implicam a experiência do desamparo. São experiências que se configuram como ameaças ao “eu” e, que implicam numa precariedade psíquica de resposta do sujeito, colocando-o de forma passiva diante deste excesso pulsional. Essa difícil passagem que o adolescente experencia, revela, portanto, o forte sentimento de desamparo, da experiência de solidão, da falta de um outro que possa lhe dar a mão para fazer a travessia.

Inevitavelmente, haverá a necessidade de reorganização completa de si próprio, a qual ocupará um espaço privilegiado no mundo intrapsíquico do sujeito, exigindo um intenso trabalho subjetivo na tentativa de que o mesmo encontre o seu lugar em meio a tudo isso. Na solidão do escuro do quarto e, muitas vezes, isso ocorre de forma literal, o adolescente irá imergir no difícil processo da busca de si mesmo, ocupado com reflexões sobre: quem sou eu? O que eu desejo? O que está acontecendo? (MACEDO; AZEVEDO; CASTAN, 2012). Embora esses questionamentos não sejam exclusivos deste processo, acontecendo, primordialmente, quando transitamos por uma mudança de lugar, não se pode perder de vista que, na adolescência, diante de tudo que a envolve, estas interrogações vêm intensamente à tona.

Adolescência: uma resposta ao desamparo

Considera-se importante dizer que o desenho da adolescência nem sempre se fez da forma como o conhecemos. Está se falando, aqui, de um processo que não é atemporal, mas ao contrário, que habita determinado contexto cultural e assim, vive suas marcas e influências. Partindo dessa premissa, acredita-se que, para entender a configuração psíquica da adolescência na atualidade, é de grande importância compreender o lugar no qual o adolescer se insere.

Diante disso, para pensar a conceituação atual da adolescência, recorre-se a Freud (1921/1996) que, embora, não a tenha situado especificamente conforme este viés, em sua obra intitulada “Psicologia de grupo e análise do ego”, parte da tese de que o sujeito é um ser constituído por meio de sua relação com outros sujeitos e que as manifestações da subjetividade estão sempre inter-relacionadas com o campo social, o que se significa dizer que não há indissociabilidade entre o individual e o social. Partindo desta premissa, sustenta-se a importância, para dizer da adolescência e, neste caso particular, de uma adolescência circunscrita na atualidade, de situá-la no contexto sociocultural atual, acreditando-se que isso implica em importantes ressonâncias emocionais nos sujeitos.

Corroborando com esta ideia, Matheus (2004) fala sobre a importância de pensar a adolescência sem perder de vista a dimensão histórica da qual é resultante. O autor diz que, atualmente, observa-se diversas referências que versam sobre os fenômenos adolescentes através de uma relação direta com as mudanças corporais, compreendidas entre o final da infância e início da idade adulta. Em outras palavras, o autor refere que, convencionou-se falar sobre a adolescência considerando que, primeiro ocorreriam as mudanças corporais, entendidas pela perspectiva orgânica, destas decorreriam as mudanças psicológicas, as quais, por sua vez, induziriam a uma mudança de identidade, e para finalizar o processo, haveria a necessidade do sujeito de se posicionar em relação à realidade social, no sentido adaptativo. O problema desta abordagem, sugere o autor, situa-se no fato de que a importância do campo social para a construção da adolescência parece não ter sido evidenciada da forma como deveria, pois aparece mais como uma espécie de imposição de adaptação ao sujeito do que como algo que exerce influência nessas mudanças subjetivas. No seu entendimento, portanto, para compreender a adolescência é preciso basear-se, não pela segmentação ou hierarquização em que o psíquico e o biológico se sobressaem em detrimento do social, mas, ao contrário, deve-se refletir em relação à dimensão social e política da qual fazem parte.

Sobre isso, faz-se importante mencionar que a adolescência como um “conceito”, para Airès (1981), não aparece antes do final do século XVIII e não se difunde antes do século XX. Segundo o autor, em sua obra “História Social da Criança e da Família” (1981), o despertar do interesse pela adolescência surge com a modernidade, visto que até então não era entendida como um período particular, pois estava totalmente confundida com a infância. Até este momento, segundo o autor, transitava-se para a idade adulta sem que houvesse a travessia da infância para a adultez, a não ser através de rituais. Foi em consequência da complexidade das sociedades modernas industrializadas, segundo o autor, que se foi criando um espaço intermediário entre a infância e a idade adulta, como resultado dos padrões de mudança da sociedade.

Para pensar essas questões, dialoga-se com Ruffino (2009), autor que nos fala sobre a grande importância que o adolecer passou a despertar socialmente neste período. Ruffino (2009) infere que a adolescência, primeiramente, refere-se a um “fenômeno psíquico que se tornou necessário ao jovem contemporâneo”, visto que a mesma não se inscreve como uma fase natural do desenvolvimento do humano, mas como uma resposta, diga-se de passagem, a única possível, do sujeito à irrupção do real da puberdade no mundo atual. Enquanto processo reconhecido socialmente, surge de uma discordância entre os recursos sociais, os quais na contemporaneidade deixaram de ser presença; e as necessidades das organizações neurofisiológicas e hormonais em mudança no amadurecimento pubertário de um sujeito.

Refere-nos o autor que em outros tempos, mais especificamente, nos tempos da comunidade tradicional, fazia-se possível prescindir que o sujeito vivesse a adolescência, pois exista na coletividade o poder de socializar o novo indivíduo. Isso porque a vida societária estava articulada em torno da eficácia da função paterna. Era através da realimentação cotidiana da experiência compartilhada e da valorização do acolhimento renovado da memória coletiva que se desenhavam os laços sociais e, assim, os ritos de passagem faziam as vezes do adolecer enquanto trabalho psíquico individual do jovem.

Por meio dos laços sociais, materializados pelos rituais de passagem, tornava-se possível significar as questões essenciais da puberdade, relativas à identificação, filiação e sexualidade. O jovem estava “dispensando do trabalho psíquico individual, de fazê-lo por si e em solidão” (RUFFINO, 2009, p.4). Por outro lado, na sociedade atual, a qual é produto de uma evolução em direção ao individualismo, a responsabilidade em relação a esse indivíduo, no desfecho de seu destino, tem sido eliminada progressivamente. O autor menciona que a condição do laço social, com o decorrer do tempo, vem se esvaziando do poder de socializar o

novo indivíduo na coletividade onde se situa, característica que poderia, junto a outras condições, decorrer no declínio da função social da imago paterna.

Através do enlace com outras duas condições características do tempo contemporâneo, a função social da imago paterna estaria se enfraquecendo e impelindo o desenvolvimento do processo da adolescência. Está se falando, aqui, do empobrecimento da experiência compartilhada e do imperativo da não valorização do acolhimento da memória coletiva. Para o autor, ainda que os atravessamentos pubertários sejam uma certeza, o processo de adolecer é uma construção social, que poderia ser dispensável em outros espaços e tempos, escolha que não se faz possível no cenário contemporâneo.

Segundo Ruffino (2009), no caso das comunidades tradicionais, anteriores à modernidade, encontrava-se dispositivos societários que permitiam significar a adolescência para seus membros. Havia um amparo coletivo para vivenciá-la. No contexto atual, no entanto, o jovem se vê às voltas com a experiência pubertária na intimidade de sua solidão. Experimenta um excesso de si mesmo que não encontra enlaçamento, que é solitário.

O empobrecimento da experiência compartilhada seria um importante atributo da sociedade atual que contribuiria para a urgência da adolescência em nossos tempos. Para falar sobre isso, recorre-se ao famoso ensaio “Experiência e Pobreza” de Walter Benjamin (1933/1993). Em sua obra, o autor faz uma série de constatações relevantes sobre a cultura e inscreve que a experiência, atualmente, está empobrecida. Benjamin inicia o texto em questão da seguinte forma:

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte releva a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho (BENJAMIN, 1933/1993, p.114).

A partir desta parábola, o autor destaca a importância da transmissão da experiência, a qual se faz de forma compartilhada. Através da arte de contar, a experiência seria investida de um caráter de imortalidade, da possibilidade de persistir no tempo. O autor demarca nesta passagem o fato de que a transmissão de uma narrativa valoriza a palavra do pai que, ao ser escutada pelos filhos, dá ensejo à transferência da tradição e da experiência. Esta transmissão oferece a possibilidade de que o sujeito que a recebe possa cavar, assim como os filhos cavaram a terra, não pelo encontro com o ouro, mas para encontrar seus próprios lugares frente a esta transmissão.

Sobre isso, Benjamin refere que, atualmente, há um empobrecimento da experiência compartilhada. Importante situar que, longe de ser uma posição nostálgica, Benjamin provoca

a reflexão sobre o declínio da experiência no mundo moderno, orientando a pensar o novo lugar do sujeito na cultura. O autor alerta que não se deve ver nesta particularidade um sintoma de decadência, mas, ao contrário, uma repercussão do decurso do tempo e da história, em que se torna preciso pensar em outras narrativas que sirvam como produção de enlaçamento simbólico (BENJAMIN, 1933/1993).

Considera-se importante lembrar que, Benjamin (1933/1993) expõe a constatação de que a experiência compartilhada passa a viver um empobrecimento, a partir de sua relação com um mundo completamente transformado pela barbárie das guerras mundiais. Percebeu-se que os combatentes da primeira guerra mundial, curiosamente, voltavam silenciosos dos campos de batalha. Acontecia que estes sujeitos voltavam sem histórias pra contar, visto que não havia como colocar em palavras as experiências de horror pelas quais passaram. Restava silenciar o inenarrável.

E assim, incrustrada nesta experiência de guerra, estaria o início do fim da narrativa tradicional. Somado às marcas da guerra, o autor situa o incessante desenvolvimento tecnológico como algo que, também, acarretou mudanças no compartilhamento da experiência.

Atualmente, estamos imersos em um cotidiano que se distanciou, em muito, da realidade cultural que era vigente, tendo gerado um intenso descompasso geracional. Principalmente em decorrência da intensa aceleração tecnológica gerada nos últimos tempos, a experiência das gerações passadas, hoje, não serve mais para os filhos. A cadeia de transmissão, em função deste descompasso, teria caminhado para o empobrecimento. Experencia-se, portanto, um contexto cultural fragilizado em sua possibilidade de produção de laços simbólicos, por vivências que se delineiam pela falta de demarcações alteritárias.

Em relação a isso, Kehl (2005) diz que, nas sociedades modernas, experencia-se o desaparecimento da fundamentação simbólica coletiva, o que decorre em que o indivíduo produza suas próprias certezas, tendo em vista que carece de certezas universais. Não encontrando o amparo que existia na experiência compartilhada da comunidade, os parâmetros desta escassez e transitoriedade desdobram-se em um solo movediço, em que não se encontra mais a segurança dos lugares pré-determinados. É preciso criar o próprio nome, é preciso criar o próprio lugar no mundo.

A narrativa tradicional, que sustentava simbolicamente o mundo de seus pais, não servia mais para os filhos. Inseparável destas mudanças, Benjamin (1933/1993) traz o vidro como materialidade característica da modernidade:

Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. O vidro em geral é inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade. O grande romancista André Gide disse certa vez: cada coisa que possuo se torna opaca para mim. Será que homens como Scheertbart sonham com edifícios de vidros, porque professam uma nova pobreza? (BENJAMIN, 1933/1993, p.117).

O vidro consiste na representação metafórica da fragilidade, da falta de amparo. A experiência moderna mostra-se precária em seus processos de simbolização. Importante dizer que, embora seja um processo descrito pelo autor como algo que se iniciou na modernidade, acredita-se que esses atributos tenham se desenvolvido, também, ao longo da contemporaneidade, por isso os “dois tempos” são descritos como contendo pontos em comum.

Na esteira destas construções, o pensador Giorgio Agamben (2005) estabelece um sinuoso trânsito por diversas questões presentes no “contemporâneo”. Em interlocução com a teoria da “experiência” de Walter Benjamin, sua escrita irá abordar o empobrecimento da experiência presente no cotidiano atual. Não só a catástrofe trazida com a guerra, mas o próprio cotidiano contemporâneo está miserável em experiência.

Porém, nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia a dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência (...) O homem moderno volta para casa, à noite, extenuado por uma mixórdia de eventos - divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozos entretanto nenhum deles se tornou experiência (AGAMBEN, 2005, p.21).

Essa descrição do tempo presente aponta para a avalanche de eventos diários que vivenciamos, diga-se de passagem, majoritariamente, não traduzidos em experiência. Tendo o coletivo como simples pano de fundo, presencia-se um sujeito que, solitário, faz seu cotidiano.

Em decorrência de todas essas mudanças, evidencia-se, atualmente, um autocentramento no eu, no qual a dinâmica intersubjetiva encontra-se, de certa forma, desinvestida das trocas entre os homens. A cena social atual oferece poucas possibilidades para experiências de alteridade, visto que nos ideais da cultura contemporânea, sobressai como digno de valor posições que incitam o sujeito para o pólo do narcisismo, da subjetividade autocentrada, ficando o mesmo restrito e aprisionado em si mesmo (BIRMAN, 2007).

Essas são faces de uma realidade humana e social características do excesso intensivo a que estamos expostos e da precariedade que dispomos de nossos processos de simbolização.

Em relação a isso, Garcia e Coutinho (2004) afirmam que passamos a viver sob uma nova forma de “mal-estar” na civilização. Parafraseando a obra elaborada por Freud (1930/1996), “O Mal-Estar na Civilização”, os autores ressaltam que houve uma reconfiguração do “mal-estar”, visto que, enquanto Freud, no início do século XX, deparava-se com uma cultura que limitava o indivíduo, barrando-o na satisfação das pulsões sexuais e agressivas, hoje, deparamo-nos com uma sociedade que vive um “mal-estar”, efeito do excesso de liberdade individual, resultado do excesso pulsional e das fragilidades de simbolização.

Em termos psíquicos, tal situação apresenta-se na forma de um excesso pulsional vivido como angústia. Ora, se a preocupação de Freud concentrava-se sobretudo nas consequências subjetivas das restrições à satisfação da pulsão, nossa investigação hoje deve incluir também os efeitos psíquicos da imposição de uma busca de prazer ilimitado *vis-à-vis* à fragilização de referências simbólicas na cultura, que possam circunscrever o campo do desejo. Nesse sentido, parece que hoje deparamo-nos com manifestações de dor psíquica motivadas mais pela exigência de prazer do que pela restrição ao prazer (GARCIA; COUTINHO, 2004, p.126).

Nesse sentido, se Freud, nos seus escritos de 1930, falava de um sujeito circunscrito numa cultura altamente restritiva, que se impunha à satisfação das pulsões, o sujeito no mundo ocidental contemporâneo vive um mal-estar que se refere a um vazio existencial, produzido pelo declínio da experiência compartilhada. Vivencia-se nos tempos contemporâneos a liberdade individual como valor máximo e, por outro lado, as relações alteritárias, encontram-se fortemente fragilizadas. No mundo atual, presencia-se o deslocamento da ordem paterna das relações para uma subjetividade regida, primordialmente, pelo imaginário que se faz centrado no *eu*. Inevitavelmente, essas mudanças provocaram reflexo nas formas de subjetivação dos laços sociais, dos vínculos mútuos, deparando o sujeito com a sua vulnerabilidade psíquica para lidar com o excesso pulsional, lançando-o a uma vivência intensa de desamparo (BIRMAN, 2007).

Corroborando com isso, segundo Ruffino (2009), adolecer se constituiu como a única possibilidade de resposta do sujeito ao desamparo que vivencia. A adolescência possibilitaria ao jovem constituir intrapsiquicamente a função paterna que deveria ser encontrada no mundo social.

O Real do corpo pubescente abandonado a seus próprios recursos individuais pela ausência do ato social que o transcrevesse no simbólico da cultura, este corpo impondo-se em suas alterações ao jovem que empubesce enquanto puro real, este corpo empubescente se marca com um acontecimento que, não podendo se significar na economia psíquica do sujeito, só pode situar enquanto evento traumático (RUFFINO, 2009, p.07).

Tendo isso em vista, uma das maneiras de compreender o adolecer seria entendê-lo como uma forma de trabalho psíquico do jovem púbere, circunscrito em um contexto

ocidental e urbano, para que este possa, ao significar e ressignificar o enigma da puberdade que o atravessou, minimizar o desacordo entre a constituição individual e social do sujeito. Em decorrência dos efeitos da contemporaneidade, que se desdobraram na escassez de recursos simbólicos e dos imperativos da realidade circundante que impele exigências ao sujeito para que nela se estabilize, o adolecer seria uma forma de tentar se equilibrar em meio a tudo isso.

É a contemporaneidade que impôs à puberdade a qualificação de traumática que nela hoje vemos. Foi só após a instauração do declínio da função social da imago paterna, quando a puberdade tornou-se traumática, que a adolescência se fez uma operação psíquica necessária para o sujeito (...). Adolecer, enfim, testemunha a enigmaticidade traumática que veio se evidenciando na puberdade sob as condições histórico-sociais da contemporaneidade de nossa civilização (RUFFINO, 2009, p. 05).

Diante dessa atual configuração social, em que os sujeitos contemporâneos encontram-se imersos em desamparos, parece faltar aos adolescentes a presença do outro que sirva como sustentação simbólica. Disso decorre o aumento excessivo de uma intensidade pulsional, que é sentida como angústia. O sujeito adolescente está à mercê de seu sofrimento, não há espaço para falar do que sente, pois não encontra no outro a possibilidade de ser amparado (CORSO; CORSO, 2011, p.189).

Sendo assim, a adolescência visaria uma certa reconstrução dos laços societários que, ao longo do tempo, foram se fragmentando no campo social. O que antes o social dispunha, a adolescência buscará repor com um árduo trabalho subjetivo, como tentativa de reestabelecer certa homeostase rompida. Nesse movimento, não é de se estranhar que as respostas adolescentes se encontrem inexoravelmente contemporâneas, ou seja, desligadas de referenciais fixos, transitórias, limítrofes, apontando para um traumático.

Considerando esta perspectiva em relação à adolescência, Corso e Corso (2011, p.13) em sua obra “A Psicanálise na Terra do Nunca”, tecem algumas definições sobre o adolecer contemporâneo que vão ao encontro das que, aqui, foram abordadas e usam, para isso, a ficção como ferramenta. Os autores referem a importância da ficção para pensar os sujeitos, na medida em que consiste num “veículo através do qual se estabelece um cânone imaginário utilizado para elaborar algum aspecto da nossa subjetividade ou realidade social”.

Nesta obra, Corso e Corso (2011) chamam a atenção para a predileção dos adolescentes pelos filmes de horror na atualidade. E com base nesta observação, os autores questionam o que esses sujeitos que, há pouco saíram da infância, estariam buscando no encontro com estas figuras assustadoras. Considerando que, segundo os autores, os próprios sujeitos em questão vivem uma “dimensão de pesadelo”, que interesse estaria aí envolvido?

Os autores supõem que a importância da ficção de horror, neste caso, residiria, justamente, na capacidade de confortá-los através da identificação. Assim, a preferência adolescente pela ficção de horror, também evidenciada por Matos (2013), Ribeiro (2009) e Tavares (2011) estaria, para Corso e Corso (2011) no fato de que, na tela do cinema, os horrores que vivenciam podem não só ser projetados, como também, dominados.

Além disso, pode-se pensar que, nesta identificação dos adolescentes com a filmografia de horror, sugerida pelos autores, pode estar implícito a criação de novas narrativas que produzam enlaçamento. Recordemos, conforme citado anteriormente, que se vivencia, atualmente, um descompasso geracional, em que produções de laços simbólicos são tratados com uma certa urgência por este sujeito que encontra-se em um desamparo horrífico. Diante disso, pode-se pensar que, não por acaso, mas a escolha pela arte de horror, poderia se constituir numa possibilidade de inscrição do sujeito em algum laço social.

Cinema e sonho: imagens fugidias e pregnantes

Era final de século XIX, quando Cinema e Psicanálise tiveram início. Ambos se ocuparam, cada um à sua maneira, da importância do registro no imaginário, demarcando a sua relevância para a construção dos sujeitos e da arte, fato que veio a transformar a relação do homem consigo mesmo e com o mundo (RIVERA, 2013).

Ainda que possa ter sido apenas uma coincidência o fato destes acontecimentos terem surgido praticamente ao mesmo tempo, acontece que, simultaneamente ao início da história do cinema, em que os irmãos Lumière faziam as primeiras apresentações através do cinematógrafo e Méliès lançava *Cendrillon*, sua primeira obra em forma de narrativa fantástica; Freud apresentava para a cena do mundo “*A Interpretação dos Sonhos*” (1900), obra na qual se debruçou sobre a simbologia onírica (MAGDALENO Jr, 2012). O período em que surgem demarca um contexto que vinha sendo fortemente influenciado pelo saber científico, o qual prezava pela racionalização, pelas generalizações e pelas abstrações universais. Freud, embora herdeiro legítimo desta tradição científica, começou a se deparar com os relatos de seus pacientes, os quais mostravam que o sofrimento psíquico não estava associado estritamente ao registro da consciência, e, ao contrário do que pregava o saber vigente, possuíam um caráter único e singular. Diante desta descoberta, restou ao inventor da psicanálise, romper com o cientificismo exacerbado da época, pois, para tratar o sofrimento

seria preciso considerar outras leis, as quais estavam baseadas na atemporalidade, na singularidade e na não dependência da razão (GARCIA-ROSA, 2009).

Assim, pode-se dizer que o discurso psicanalítico inaugurou o deslocamento de foco do eu para o inconsciente, promovendo uma mudança de registro. Freud passou a se interessar, não mais por qualquer palavra, mas pela escuta das imagens que representavam o não-dito contido na palavra, reconhecendo nelas fontes valiosas de manifestações do inconsciente e passíveis de serem interpretadas (HUOT, 1991). Passou, então, a dar grande atenção para atos corriqueiros da vida cotidiana enquanto manifestações da subjetividade. Estes, que até então, eram julgados como absurdos e desprovidos de sentido, como os lapsos de memória, as trocas de palavras e os sonhos (RIVERA, 2005).

À compreensão dos sonhos foi destinado um lugar privilegiado na teoria psicanalítica. É na obra “A Interpretação dos Sonhos” (1900/1996), que o autor teoriza sobre a essência do mecanismo onírico, chegando a identificá-lo como uma produção capaz de dizer do futuro do sujeito, não no sentido profético defendido por algumas tradições milenares, mas pela capacidade de explicitação de desejos infantis reprimidos, conforme pode ser evidenciado na passagem a seguir:

E quanto ao valor dos sonhos para nos dar um conhecimento do futuro? Naturalmente, isso está fora de cogitação. Mais certo seria dizer, em vez disso, que eles nos dão um conhecimento do passado, pois os sonhos se originam do passado em todos os sentidos. Não obstante, a antiga crença de que os sonhos preveem o futuro não é inteiramente desprovida de verdade. Afinal, ao retratarem nossos desejos como realizados, os sonhos estão decerto nos conduzindo para o futuro. Mas esse futuro, que o sonhador representa como presente, foi moldado por seu desejo indestrutível à imagem e semelhança do passado (p.645).

O inventor da psicanálise ai defendeu, contra a opinião geral da ciência, a grande relevância do sonho enquanto produção que porta um saber sobre o sujeito, saber este que conduz para o futuro, repetindo-se na ânsia por tradução em palavras. Ao considerar a importância de outros saberes além dos científicos, Freud (1907/1996) mencionou que não se encontrava sozinho, pois contava com os artistas e, neste caso, com os escritores, como cúmplices. Fato que pode ser observado na citação de seu texto de 1907 sobre a “Gradiva” de Jensen:

(...) os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (FREUD, 1907/1996, p.20).

Para Freud (1908/1996), o reconhecimento de que os artistas estavam à frente de seu tempo se deve ao fato de possuírem a capacidade de descortinar o recalcado de um determinado contexto histórico, fato que não é possível a todos os sujeitos. No texto “Escritores Criativos e Devaneios”, o autor buscou compreender o segredo do fazer artístico, debruçando-se sobre essa capacidade que o artista possui e que o separa dos homens comuns. Sobre isso, concluiu Freud, o artista detém a habilidade de contornar os obstáculos da consciência e da realidade, através do refúgio na fantasia, o que permite o encontro com devaneios pessoais, os quais, posteriormente, são oferecidos aos sujeitos como fonte de identificação.

Assim, a verdadeira arte poética, na concepção do autor, é aquela que se inicia pela escuta do artista às próprias fantasias, mas que, por meio da capacidade que possui de distanciá-las de si em favor do enlaçamento com o outro, podem ser compartilhadas entre os sujeitos, transformando-se em expressões artísticas. Para Freud (1908/1996), o artista seria aquele que escapa ao rigor da consciência e da realidade ao refugiar-se no domínio da fantasia, o que se faz, tanto, por uma intensa capacidade sublimatória, como por um afrouxamento das exigências superegoicas.

Considera-se, portanto, que as diversas produções artísticas se expressam como um reflexo da época em que foram produzidas, dando expressão aos seus sonhos e aos seus receios. É neste sentido que, quando procuramos compreender o significado de uma obra, devemos estar atentos à época que retrata, a fim de descobrir o que se herdou do passado e o que se projectou no futuro (LAGARTO, 2008).

E dentre as diversas produções artísticas, considera-se que a arte cinematográfica é uma das vias privilegiadas de expressão de conteúdos inconscientes, pois através das técnicas de filmagem, do encadeamento das imagens, dos cortes, dos saltos, dos deslocamentos, a tela abre para o mundo, assim como o sonho abre para o sujeito, a experiência do inconsciente. A partir de um texto em forma de imagens em que figuras se criam e se sobrepõem livremente, objetos e personagens podem simbolizar outras coisas e se assiste ao livre fluir de afetos e emoções num tempo que ganha sentido próprio, o espectador é sutilmente conduzido para dentro da tela. Narrativa, esta, que acontece em meio a um pano de fundo que dispensa uma ordem linear (MAGDALENO Jr., 2012).

Essas imagens que o cinema põe em cena, somada às condições próprias do espaço de projeção foram descritas por Mezan (1988, p. 459) como tendo semelhanças com o mecanismo onírico, chegando o analista a definir o sonho como um “filme que se desenrola no interior das pálpebras”. Atualmente, diversos autores (DUARTE, 2012; FROEMMING,

2002; MAGALHÃES, 2008; MAGDALENO JR., 2012; RIVERA, 2008; SOUZA, PEREIRA, 2011) compartilham dessa ideia de correlação entre esses universos imaginários e afirmam que, no encontro do sujeito com as imagens móveis, tal como no sonho, revelam-se os desejos mais particulares e as mais ocultas e veladas marcas são projetadas no écran.

Em relação à narrativa fílmica que o cinema apresenta, Aumont (2012) descreve-a como um texto que obedece à norma de conduzir o espectador a desvelar uma verdade que só se revela para a leitura através de desvios necessários, em que somente poderá ser interpretada através dos traços deixados no texto narrativo. Fato que pode ser observado nas palavras a seguir:

A ordem, porém, não é simplesmente linear: não se deixa decifrar apenas com o próprio desfile do filme. Também é feita de anúncios, de lembranças, de correspondências, de deslocamentos, de saltos que fazem da narrativa, acima de seu desenvolvimento, uma rede significativa, um tecido de fios entrecruzados em que um elemento narrativo pode pertencer a muitos circuitos: é por isso que preferimos o termo “texto narrativo” à “narrativa”, que, embora defina bem de que tipo de enunciado estamos falando, talvez enfatize demais a linearidade do discurso (AUMONT, 2012, p.201-202).

De forma muito semelhante à descrição de Aumont em relação à narrativa fílmica, Freud (1900/1996) teoriza a respeito do sonho e do trabalho interpretativo. Ao sonho, diz o autor, destinou-se o lugar de realização de desejos infantis reprimidos, no entanto, a cena infantil não pode realizar seu próprio aparecimento, devido ao caráter traumático destas imagens. Deve, portanto, contentar-se em retornar pela forma plástica dos conteúdos manifestos, através de recobrimentos por fragmentos despedaçados, aglutinados, torcidos. No extenso capítulo sobre “a elaboração dos sonhos”, Freud (1900/1996) mostrou que o sonho manifesto se estrutura a partir de elementos, de pensamentos, de moções disparatadas, e por meio de procedimentos complexos de estruturação que compreendem o trabalho da condensação, de deslocamento, de figurabilidade e de elaboração secundária.

Em outras palavras, os pensamentos latentes, assim como a narrativa fílmica, irá se apresentar ao sonhador na forma de um enigma a ser decifrado. Tanto espectador quanto o sujeito que assiste ao filme, o sonhador somente através da interpretação, a qual consiste num trabalho estritamente singular, pela livre associação, poderá refazer os caminhos que teriam levado os pensamentos latentes à sua configuração final.

Diante disso, tanto no cinema, como no sonho, o espectador, embora se encontre fora do *écran*, conforme descreveu Huot (1991, p.110) “não está menos presente no próprio espetáculo do sonho”, pois é levado para o interior da tela através de imagens que o envolvem numa grande teia de identificações. Isso acontece porque o sujeito é colocado em cena através

de diversos elementos que o identificam e, também, sob a forma de personagens que contêm esses elementos. Nas palavras de Freud (1900/1996, p.278):

É a própria pessoa do sonhador que aparece em cada um dos sonhos, e não encontrei exceção a essa regra. O sonho é absolutamente egoísta. Quando vejo surgir no sonho não eu mas uma pessoa estranha, devo supor que meu eu está escondido por trás dessa pessoa graças à identificação. Ele está subentendido. Outras vezes meu eu aparece no sonho e a situação em que se encontra me mostra que uma outra pessoa se esconde por trás dele graças à identificação.

Sendo assim, pode-se pensar que o cinema tem, como um de seus atributos, a possibilidade de ser espelho. Traços fictícios que tocam o olhador, reverberando uma sinistra cumplicidade. Diante dessa proposição, pode-se dizer que o espectador nunca é um mero observador, mas intervém de modo subjetivo na porção de imaginário recortada pela tela, o que conduz a pensar que a preferência por determinadas obras fílmicas ocorre, não só pelo entretenimento, mas também e talvez, principalmente, pelo envolvimento na teia de identificações com as imagens projetadas (SOUZA; PEREIRA, 2011, FROEMMING; RAINONE, 2008). E diante disso, pode-se pensar que a predileção por determinados filmes pode portar um saber sobre o sujeito. Assim, acredita-se que o grande interesse dos adolescentes pela filmografia de horror, na atualidade, apontada por CORSO e CORSO (2011), MATOS (2013), RIBEIRO (2009) e TAVARES (2011) tenha muito para nos dizer sobre a adolescência.

Cinema de horror: a parte obscura de nós mesmos

Para falar sobre as narrativas cinematográficas de horror, estamos considerando como ponto de partida o Expressionismo Alemão, movimento artístico surgido na Alemanha no início do século XX. Embora encontre-se registros de uma ou outra produções anteriores, partiremos deste momento por se tratar, não de uma produção individual, mas de um movimento artístico de grande importância. Circunscrito num contexto de profunda crise gestada pelos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial, originou-se em meio a um cenário desolador de um país que estava repleto por perdas, medos e incertezas (DIAS, 2012).

O contexto do seu surgimento era, portanto, o de uma cultura que estava repleta pelo horror provocado pela guerra e, que junto a isso, vivia a emergência de vanguardas artísticas que refletiam e questionavam o momento histórico, rompendo com padrões vigentes e propondo alternativas no fazer artístico. Situadas neste contexto, as deformações e estilizações pictóricas passaram a fazer parte do cenário fílmico através, principalmente, da exploração de

argumentos fúnebres e da figura do monstro, dando início ao gênero fílmico denominado como horror (MURARI; PINHEIRO, 2012).

Tendo em vista o fato de que a arte cinematográfica carrega inúmeras semelhanças em relação ao mecanismo onírico, conforme abordado, há de se destacar, neste sentido, a peculiaridade da filmográfica de horror expressionista. Pode-se dizer que, na aproximação com o mecanismo onírico, o cinema expressionista, em especial, contou com grandes diferenciais, pois trabalhou a plasticidade da imagem, utilizando o cenário para expressar a dramaticidade, através dos exageros e das distorções de elementos fantasmagóricos (RIVERA, 2005).

Através de um jogo entre luzes e sombras, entre absurdos e ilogicidades, as criações fantásticas apresentaram uma produção singular de imagens em movimento, aparentemente *nonsense*, em que o sujeito ficava em suspenso na dúvida de saber se o que assistia era ou não uma mera ilusão. Misturadas com uma forte sensação de realidade, essas imagens iam trazendo à cena uma denotação simbólica que compreendia uma lógica de interpretação possível através da significação de seu conteúdo (MURARI; PINHEIRO, 2012).

De forma análoga aos sonhos, portanto, pode-se pensar que, quanto mais o conteúdo é apresentado de forma absurda e parecendo despreocupar-se com a verossimilhança dos fatos, mais ela se aproxima de evidenciar as verdades subjetivas (FREUD, 1900/1996). Seria o absurdo servindo como uma forma de defesa, de recobrimento, contra algo muito difícil de ser reconhecido pelo sujeito.

Juntamente com outros movimentos de vanguarda artística, surgidos nesta época, o Expressionismo Alemão interessou-se por interpretar e traduzir expressivamente o drama humano que permeava esse contexto. O mundo interno dos personagens constituiu-se, então, como o ponto central dessas produções, em que se buscava retratar o universo psíquico, seus conflitos e suas visões de mundo (DIAS, 2012).

Iniciava-se um novo cânone estético, pois até o presente momento, privilegiava-se o objeto a partir de sua exterioridade, objetivando retratá-lo com base em estratégias que garantissem os ideais de beleza e de harmonia. No entanto, diante dessa busca pela subjetividade humana, a representação exata e fiel dos objetos observados deixou de fazer sentido. Ao contrário, tornava-se necessário mergulhar com profundidade no cenário a ser explorado (DIAS, 2012).

Pelo anseio de trazer à cena do mundo a expressão da subjetividade, tornava-se necessário romper com o domínio da racionalidade, da consciência e da intencionalidade. Distante de qualquer padrão estético preestabelecido, a busca por novos parâmetros formais

marcou essas vanguardas e foi correlativa a uma valorização do espontâneo e do fluxo de imagens livres que possibilitassem maior valor à consequência subjetiva das obras do que a própria configuração dos objetos. Nas palavras de Teles (1977, p.98):

Tomava-se a expressão como uma impressão interior que se manifesta sob o impulso de uma intuição superior e ordenadora dos elementos de forma e conteúdo. O que devia contar era a expressão, o ato de exprimir, e isto se identificava com as palavras em liberdade do futurismo, e com o automatismo psíquico dos dadaístas e surrealistas. Na obra expressionista a realidade não devia ser percebida em planos distintos (físico, psíquico, etc), porque tudo se prendia a uma única realidade: a expressão. O artista perdia o controle da expressão, os elementos é que expressavam a si mesmos.

Diante da ênfase dada à subjetividade humana, não é de se estranhar que os artistas do início do século XX e dentre eles, os expressionistas, tenham se aproximando das noções freudianas. A descoberta do inconsciente por Freud, a qual é contemporânea a estas produções serviu como uma luva aos anseios expressionistas, pois além de teorizar sobre o conteúdo que buscava ser retratado, reforçou a tendência de libertação das amarras das convenções estéticas. As concepções freudianas foram, então, se tornando fontes temáticas e formais a essas produções. Como exemplo disso, pode-se mencionar os fenômenos cotidianos, tais como os lapsos de linguagem, os atos falhos e os sonhos, os quais serviram como importantes fontes para o desenvolvimento desta criação artística (RIVERA, 2005).

Assim, o cinema de horror do início do século XX, através de uma narrativa fantástica que desfilava temas macabros e insólitos, expressos por imagens de “evocações fúnebres, horrores e atmosferas de pesadelo” (EISNER, 1985, p.25), e que tinha como personagens principais “monstros, vampiros, sonâmbulos; sempre atormentados e irreais”, abriu para o mundo os conteúdos inconscientes conflituosos que estavam recalcados (MURARI; PINEIRO, 2012, p.138). Com o passar do tempo, em decorrência das transformações sócio-históricas, inevitavelmente, a estética cinematográfica do horror foi reproduzindo figuras monstruosas com novas contextualizações e novas roupagens. Foi aos poucos incorporando elementos, como o *Serial Killer*, a partir de 1970 (MATOS, 2013) e tirando outros de cena, como a figura do vampiro que, atualmente, povoa mais as telas dos romances que as do horror (RIBEIRO, 2009).

A figura do vampiro teve a sua primeira aparição neste contexto de pós-guerra, com *Nosferatu* de Murnau, sendo uma adaptação da história de Conde Drácula. O Conde Orlok era um predador, imortal, que se interessava pela busca do sangue humano e para consegui-lo não media esforços, demonstrando uma profunda ausência de compaixão. Neste contexto de início de século XX, em que foi projetado para a tela do cinema, o vampiro assumia grande

valor por retratar uma forma de duplo do homem, em que a sua figura refletia uma versão da própria personalidade dos sujeitos, demonstrando a natureza cruel, selvagem, solitária e, ao mesmo tempo, a condição de impotência a que o povo estava submetido (RIBEIRO, 2009). Segundo King (2012), O Conde Drácula humanizou o conceito de mal exterior, possibilitando captá-lo de uma maneira familiar.

Alguns anos mais tarde, na década de 1990, Drácula de Coppola demonstra nuances de humanização na figura do vampiro. Tem-se o retrato de um homem atormentado, não mais pelo horror da guerra, mas por seu sucesso, pelas paixões efêmeras e pelo ideal do amor eterno. De monstro isento de compaixão, começa-se a se perceber uma figura que sofre por questões existenciais pertencentes aos humanos desse final de século XX.

Atualmente, muito pouco encontra-se o vampiro nas cenas de horror, fato que se considera bastante instigante, sendo que uma das últimas versões deste monstro, curiosamente, não se fez na narrativa de horror, mas sim, do romance, a qual data deste início de século, nas produções romanescas de Stephenie Meyer. Aqui o vampiro está ainda mais humanizado e a crueldade já não faz parte do seu personagem. Ao contrário, é retratado como um herói romântico, quase um “príncipe” detentor de grande sensibilidade. Além disso, não vive mais solitário, pois consegue conviver em harmonia entre si e com os seres humanos, consegue até mesmo, desenvolver uma relação de amor com uma adolescente.

Essa “retirada de cena” não ocorreu apenas com o Vampiro, mas os monstros no geral perderam espaço nesta iconografia. E alguns dos poucos que ficaram, apresentam-se de forma um tanto quanto curiosa, exemplo disso, tem-se nos lobisomens que figuram sem a conhecida carga animaléscia ou nos zumbis que, estranhamente, se mostram ágeis. Segundo Brandão (2012), criou-se a necessidade, para acompanhar as transformações culturais, de dar forma a figuras monstruosas com novas contextualizações. Em vista disso, a autora refere que a figura do monstro foi perdendo lugar para a violência urbana.

Sem dúvida, essa é uma conjectura que faz muito sentido e, com base nisso, pode-se pensar o que os monstros que restaram teriam a ver com o meio social atual. Acredita-se que não há dúvidas de que se apresentam de forma bastante diferenciada, desvirtuada de sua formação inicial. Isso pode ser facilmente evidenciado na figura do Zumbi que aparece ágil, por exemplo. O Zumbi é uma criatura cujo estereótipo se desenvolveu com base na literatura, na cultura popular e que se define, a grosso modo, como um morto reanimado, de hábitos noturnos. A agilidade, nem de longe, era o seu forte. Da mesma forma, uma das características essenciais do estereótipo do Vampiro diz respeito à vulnerabilidade à luz solar. Tanto um quanto o outro aparecem grandemente modificados e suas principais características,

desfiguradas. Pode-se pensar, a partir disso, que estas reformulações figurativas poderiam “portar um saber” sobre aspectos do mundo atual. E assim, diante dessas mudanças, somos direcionados a pensar que podem ser uma espécie de correspondentes às marcas que caracterizam a época contemporânea, no sentido de certo descompasso geracional, frutos da aceleração tecnológica, fundamentalmente.

Ainda em relação às mudanças na estética de horror, outro fato bastante importante de ser considerado, refere-se à figura do *Serial Killer* ter passado a aparecer na tela do cinema por volta da década de 70, tendo sido amplamente difundido no cinema contemporâneo. Importante mencionar que o termo *Serial Killer* se relaciona a um tipo específico de assassino. A característica que marca este personagem, como tal, está justamente na referência que compreende seu nome: a serialidade das mortes. Atualmente, é inegável o fascínio que as narrativas fílmicas, que compreendem a figura do *Serial Killer*, despertam no imaginário atual, tendo em Hannibal Lecter e Jack, o Estripador, importantes representantes (GORENDER, 2010).

A figura do *Serial Killer*, segundo Gorender (2010, p. 120) possui algumas características que “objetivam uma cena fantasmática o mais imutável possível”, o que se produz através da forma como escolhem suas vítimas, a qual se dá pela escolha de certos traços que permitem satisfazer as “condições internas” desses personagens; do canibalismo que também se faz presente e de um forte caráter animal ou demoníaco. Atualmente, arrisque a dizer, a figura do *Serial Killer* desperta grande fascínio pois encontra-se relacionado à transgressão da lei e à violência, esta que pode vir de qualquer lugar, sem qualquer previsão, tão presentes em nosso contexto social.

De qualquer maneira, na perspectiva de Lovecraft (1987, p.6), independente da composição dos personagens, a grande inspiração da ficção, tanto literária quanto cinematográfica ou o grande segredo que dá forma à autenticidade de uma obra, não está no enredo, mas “no tipo de sensação que ela é capaz de produzir. É preciso que a obra desperte no espectador a sensação de horror em relação a algo que não se mostra conhecido.

Diante disso, faz-se importante mencionar que a cinematografia de horror, embora tenha sofrido modificações ao longo dos anos, de acordo com as transformações culturais, manteve a peculiaridade da imagem, no sentido em que guarda nela algo do humano e lhe reserva essa capacidade de assustar e, ao mesmo tempo, de exercer fascínio. Essa capacidade do horror de exercer fascínio e, ao mesmo tempo, de inquietar, de desacomodar o domínio do olhar remete à classe de coisas que Freud, em seu famoso texto “*Das Unheimliche*”, de 1919, denominou de estranho/*unheimlich*. Para Freud (1919/1996, p. 282), o *unheimlich* se revela

através de temas um tanto quanto obscuros e até negligenciados esteticamente, visto que se opõe ao que se convencionou chamar de belo. Está implícita nessa estética *unheimlich* a característica da ambivalência, pois são encontros que suscitam nos sujeitos sentimentos de familiaridade, mas, ao mesmo tempo, de estranhamento e horror. A imanência da sensação de estranhamento no familiar é decorrente da particularidade que essa categoria de coisas tem de remontar ao “há muito já conhecido, há muito já familiar”, pois o elemento que horroriza remete a algo reprimido que retorna, o que confirma, para Freud, o propósito de Schelling, segundo o qual, chama-se de *unheimlich*: “tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz”.

O estranhamento se constitui na experiência emocional, por excelência, frente aquilo que é ao mesmo tempo familiar e não familiar e, que constitui a essência do fantástico e dos sonhos (MAGDALENO JR., 2012). O que horroriza, pode-se dizer, é o que demonstra a nós mesmos, são os nossos próprios fantasmas.

Segundo King (2012, p. 196), o filme de horror aponta, ainda mais, para dentro, “procurando aqueles medos pessoais enraizados com os quais todos temos que aprender a lidar”. Essa característica reserva um caráter de universalidade à obra, podendo “originar um tipo de arte ainda mais verdadeiro”. Neste sentido, acredita-se que, oculto no fascínio que o cinema de horror desperta no público adolescente, tem-se algo extremamente particular destes sujeitos que retorna através da imagem.

Diante disso, acredita-se que, não por acaso, os adolescentes nutram certa predileção em relação a esta filmografia. Partindo-se do princípio que o espectador, de forma alguma, será um mero observador, na medida em que sempre está implicado de modo subjetivo na imagem projetada na tela, pode-se pensar que este fascínio por parte destes sujeitos se articule a algo muito particular do processo que experenciam, que se “revela” na porção de imaginário que se apresenta na sala escura. O *unheimlich* remete à classe de coisas que confrontam o adolescente com algo fortemente familiar, mas que não soa conhecido, algo que foi deixado nos confins do inconsciente. Isso que retorna sobre a roupagem de um estranho seria da ordem de um transbordamento pulsional, de um traumático. O sujeito adolescente vive de forma desamparada, na escassez das relações alteritárias, a emergência desse excesso pulsional, o qual não encontra contorno representacional. Com base nisso, pode-se pensar que o cinema de horror, com um disfarce de alteridade, enlaçaria o sujeito pela identificação com as *unheimlich* questões do adolescente.

De forma bastante próxima ao conceito de *unheimlich* de Freud, Kristeva (1982) fala sobre a incorporação do *abjeto* nesta forma de expressão artística, visto que, não por acaso,

provoca repulsa ao mesmo tempo em que atrai. O *abjeto* representaria tudo aquilo que foi rejeitado, sufocado e descartado pelo ordenamento das regras.

A incorporação do *abjeto* teria provocado profundas mudanças na estética, visto que a *abjeção* testa os limites da sublimação, reservando ao artista, não o papel de sublimá-lo, mas de investigar, de explorar e de sondar a ordem social em crise. Segundo a autora: “não é a falta de limpeza ou saúde que causa abjeção mas o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita limites, posições, regras. O entredois, o ambíguo, o compósito” (KRISTEVA, 1982, p.4).

A autora diz que a *abjeção* é aquilo que se produz de forma ameaçadora e não assimilável; algo que solicita, inquieta, fascina o desejo e se deixa seduzir. Neste mesmo ensaio, Kristeva fala das manifestações estéticas da abjeção elencando como as principais: a visão de excrementos, de sangue e de corpo sem vida: “os excrementos e os seus equivalentes (apodrecimento, infecção, doença, cadáver, etc.) dizem respeito ao perigo à identidade que vem de fora: o ego ameaçado pelo não-ego, a sociedade ameaçada pelo seu exterior, a vida pela morte” (KRISTEVA, 1982, p.71). Com base nisso, pode-se dizer que o *abjeto* se encobriria com o horror para poder (des)velar algo extremante íntimo do sujeito e que foi sufocado, que estaria fora da possibilidade de ser simbolizado, causando uma ambiguidade incômoda (KRISTEVA, 1982).

Diante do exposto, pode-se pensar a estética cinematográfica do gênero de horror como algo que põe em cena o refinado e o grotesco, o belo e o mostro, o sujo e o limpo, o sublime e o abjeto, o verossímil e o inverossímil. Numa experiência que repele e atrai, fascina e desestabiliza o domínio do olhar, e que possui na crença de controle do incontrolável, a sua marca.

OBJETIVOS

Objetivo Geral

Compreender quais conteúdos estão presentes no universo imaginário do gênero de horror e que despertam o interesse dos adolescentes.

Objetivos Específicos

Identificar os motivos que influenciem os adolescentes na escolha pelos filmes do gênero de horror;

Investigar os sentimentos despertados em relação aos conteúdos dos filmes de horror.

TRAJETÓRIA METODOLÓGICA

Delineamento do estudo

A fim de que os objetivos propostos pudessem ser alcançados, a presente pesquisa foi desenvolvida de acordo com uma abordagem qualitativa, de caráter exploratório e utilizou o grupo focal como técnica para a coleta de dados. Optou-se pelo método qualitativo, pois, conforme Turato (2003) descreve, essa abordagem tem como foco a compreensão dos fenômenos em questão, permitindo acessar os conteúdos particulares da experiência, propósitos que convergem com os deste estudo.

Instrumentos

O grupo focal foi utilizado devido ao fato de que permite identificar percepções, sentimentos e experiências dos participantes a respeito de um determinado tema (MINAYO, 2007). Segundo a autora, esta técnica tem uma caracterização que remete a de uma entrevista em grupo, no entanto, conta com a interação entre os participantes como parte integrante do método, que possibilita a ampla problematização sobre um tema, contribuindo para a sua análise em profundidade.

Importante mencionar que, para o desenvolvimento desta técnica, foi preciso respeitar alguns direcionamentos. Fez-se necessário, por exemplo, a presença de um moderador, que nesse caso foi a pesquisadora, o qual teve a função de conduzir o grupo, atuando de forma a realizar a sua abertura; esclarecer os objetivos e as finalidades da pesquisa e da técnica, falar do motivo da gravação, assegurar a confidencialidade e o anonimato das informações, e propor temas para a discussão. Sobre os temas, conforme Millward (2010) sugere, deviam servir para auxiliar a condução da discussão, de forma a orientá-la, mas de maneira alguma devia ter a estrutura de um questionário ou ser fechado em suas perguntas. De acordo com isso, os temas foram construídos de forma consoante com os propósitos da pesquisa, como exemplo: interesse em relação aos filmes de horror, sentimentos despertados na experiência de assistir ao filme, percepções em relação a esse gênero cinematográfico. Esses temas encontram-se melhor explicitados no Anexo F.

Além disso, considera-se importante atentar para alguns pontos no desenvolvimento da técnica, tais como: tamanho, duração, local e número de encontros. Com relação ao

primeiro, indica-se como ideal um número de 5 a 7 integrantes em cada grupo focal; o tempo destinado aos grupos deve variar entre 90 e 120 minutos, o que se justifica por ser um período suficiente para que não aconteça fadiga entre os participantes (DEBUS, 1998). O local em que será realizado deve ser um ambiente agradável, tranquilo, sem quaisquer objetos que possam desviar a atenção do grupo ou interromper a discussão. Com o intuito de determinar o número total de grupos focais, considerou-se o critério de saturação, que diz que os grupos se esgotam quando não apresentam novidades em termos de conteúdo, pois os depoimentos tornam-se repetitivos (KIND, 2004).

Diante disso, participaram 16 sujeitos da pesquisa, os quais compuseram três grupos focais. Os grupos foram compostos por 5, 3 e 8 participantes, tendo sido divididos de acordo com a disponibilidade de horários para a realização dos grupos. A divisão de integrantes para a construção dos grupos focais procurou respeitar a orientação de Debus (1998), no entanto, considera-se importante mencionar que o segundo grupo realizou-se com menos participantes do que o previsto, pois nem todos puderam estar presentes no dia do encontro. Sendo assim, participaram do terceiro grupo, já que houve a necessidade de mais um para a saturação dos dados. A duração dos grupos variou entre 90 e 110 minutos e foram realizados em salas de aula da instituição escolar da qual os adolescentes fazem parte.

Participantes

A presente pesquisa foi ser realizada em uma Escola Estadual do interior do Rio Grande do Sul, a qual promove um projeto que objetiva o desenvolvimento de oficinas sobre cinema com os alunos. Os participantes deste estudo, portanto, foram adolescentes que têm interesse pela filmografia de horror e que participam do projeto mencionado. Cabe dizer que adolescente, neste estudo, foi entendido como o sujeito que tem entre 12 e 18 anos de idade, segundo o Estatuto da Criança e do Adolescente (BRASIL, 1990).

Em relação aos critérios de inclusão deste estudo, foram considerados adolescentes que tinham interesse pela filmografia de horror e que participavam do projeto acima mencionado, o que foi suficiente para a formação dos grupos. Importante dizer que, no intuito de garantir o anonimato dos participantes, de acordo com as normas éticas de pesquisa com seres humanos, os sujeitos foram identificados pelos nomes fictícios: Annabelle, Boneca Assassina, Chucky, Drácula, Emily Rose, Frankenstein, Freddy Krueger, Ghostface, Hannibal Lecter, Jack, Jason, Jigsaw, Mike Myers, Norman Bates, Samara, V de Vingança. Junto ao

nome fictício, decidiu-se colocar a idade do participante a fim de dar uma noção ao leitor do período da adolescência em que o sujeito se encontra.

Quadro de descrição dos participantes:

Nome Fictício	Idade	Sexo	Grupo
Jason	13	M	1
Jack	13	M	1
Jigsaw	12	M	1
Norman Bates	14	M	1
Samara	13	F	1
Freddy Krueger	15	M	2
Mike Myers	13	M	2
V de Vingança	14	M	2
Annabelle	16	F	3
Boneca Assassina	16	F	3
Chucky	16	M	3
Drácula	17	M	3
Frankenstein	14	M	3
Ghostface	16	M	3
Emily Rose	15	F	3
Hannibal Lecter	17	M	3

Análise dos dados

Para a realização da análise dos dados, os grupos focais foram gravados em áudio e transcritos na íntegra para que fosse possível efetuar a análise de conteúdo proposta por Bardin (2009). Este processo envolveu três momentos: pré-análise, exploração do material e tratamento dos dados.

A pré-análise foi o momento em que se organizou o material a ser analisado com o intuito de sistematizar as ideias iniciais. Pode-se dizer que foi a fase de organização do

material, a qual se deu através de quatro etapas: (1) Leitura flutuante, ou seja, a realização do contato inicial com o material da coleta de dados; (2) Escolha dos documentos, que consistiu na demarcação do que seria analisado; (3) Apresentação de hipóteses e objetivos e (4) Referenciação dos índices e elaboração de indicadores, que envolveu a determinação de indicadores por meio de recortes de texto nos documentos de análise (BARDIN, 2009).

A segunda fase da análise de conteúdo, referente à exploração do material compreendeu a codificação, a classificação e a categorização. A codificação consistiu na definição de categorias. Além disso, nesta etapa foi realizada a identificação das unidades de registro, que foram unidades de significação a codificar, correspondente ao segmento de conteúdo a considerar como unidade base, visando à categorização e à contagem frequencial. E por último, as unidades de compreensão para codificar a unidade de registro que correspondia ao segmento da mensagem, a fim de compreender a significação exata da unidade de registro (BARDIN, 2009).

Já a terceira fase, consistiu no tratamento dos resultados, inferência e interpretação. Ocorreu aqui a condensação e o destaque das informações para análise, culminando nas interpretações inferenciais; foi o momento da intuição, da análise reflexiva e crítica (BARDIN, 2009).

Aspectos Éticos

Esta pesquisa fundamentou-se nas Diretrizes e Normas Regulamentadoras de Pesquisa envolvendo Seres Humanos, correspondente à resolução 466/2012 do Conselho Nacional de Saúde e, portanto, respeitou os referenciais básicos da bioética: autonomia, não-maleficência, beneficência e justiça (BRASIL, 2012). A participação nos grupos ocorreu de forma voluntária e teve a assinatura do Termo de Assentimento pelo próprio adolescente e do Termo de Consentimento por um dos pais ou representante legal pelo adolescente. Além disso, faz-se necessário mencionar que a pesquisa, somente, foi colocada em prática após a autorização da instituição (ANEXO C) e a aprovação do projeto de pesquisa pelo Comitê de Ética da mesma (ANEXO E), tendo sido aprovado com o número do CAAE 30269514.4.0000.5346.

Por se tratar de uma pesquisa qualitativa que visa compreender o interesse dos adolescentes pela filmografia de horror, considerou-se que o estudo poderia trazer benefícios a curto prazo, no sentido de que a criação de um espaço de escuta para falar da predileção por essas obras poderia trazer à tona conteúdos particulares que não estavam conscientes, possibilitando ampliar o conhecimento sobre si mesmos. Além disso, acredita-se que o

desenvolvimento deste estudo contribui cientificamente através da ampliação do conhecimento sobre a temática.

Por outro lado, considerou-se que a pesquisa poderia apresentar riscos mínimos para os participantes, podendo acarretar algum desconforto ou reações emocionais intensas. Diante disso, foi lembrado que o participante poderia desistir a qualquer momento do processo e, havendo a necessidade de acompanhamento psicológico, seria realizado o encaminhamento à Clínica de Estudos e Intervenções em Psicologia (CEIP), vinculada ao Curso de Psicologia da Universidade Federal Santa Maria. Considera-se importante dizer que, em breve será realizado uma devolução aos participantes, tendo em vista a importância de promover o retorno dos benefícios obtidos, conforme estabelecido pela resolução 466/2012. Cabe mencionar que a devolução será pensada em conjunto com a Instituição Escolar, da qual os adolescentes fazem parte.

ARTIGO¹

Quando o olhar é capturado: o fascínio dos adolescentes pela filmografia de horror

¹ Artigo formatado segundo as normas da Revista “Ágora”, Qualis A2, para posterior submissão.

Quando o olhar é capturado: o fascínio dos adolescentes pela filmografia de horror

Resumo

O presente estudo buscou compreender o fascínio dos adolescentes pela filmografia de horror na atualidade. Para tanto, a pesquisa desenvolveu-se com abordagem qualitativa, de caráter exploratório e utilizou, como técnica, o grupo focal. Participaram 16 adolescentes, alunos de uma escola do interior do RS. Utilizou-se a análise de conteúdo para análise dos dados, sendo que as categorias emergentes foram: *O horror no lugar da ausência*, que apresenta e discute conteúdos revelados pelos adolescentes, relacionados à sinistra cumplicidade com o horror fílmico e *Do horror solitário ao laço simbólico*, que aponta para a construção de laço através das imagens de horror.

Palavras-chave: adolescência; cinema; horror; psicanálise.

When the look is captured: the fascination of the teen horror filmography

Abstract

The present study sought to understand the fascination of adolescent about horror filmography on these days. Therefore, it was held through a qualitative approach, exploratory and used as technical focus group. Participated 16 adolescents students from a school in the interior from RS. Used content analysis to analyze the data, and the established categories were: The Horror in the Absence of Place, which presents and discusses relevant content by adolescents, related to the sinister complicity with the filmic horror and lonely horror from the symbolic tie pointing to the construction of the loop through horror images.

Keywords: adolescence; cinema; horror; psychoanalysis.

Introdução

O século XIX, ao mesmo tempo em que terminava, testemunhava a apresentação de duas invenções que transformariam a relação do homem consigo mesmo e com o mundo. Cinema e psicanálise, além de contemporâneos, desenvolveram-se com relevantes aproximações, pois ambos se ocuparam, cada um à sua maneira, da importância do registro imaginário para a construção dos sujeitos e da arte (Froemming, Weinmann, Mendes, Sousa & Cervo, 2013).

Considerando os diversos pontos de aproximação entre o cinema e a psicanálise, lembremos de um, especificamente, o qual assume grande importância neste estudo e que se refere às semelhanças entre o universo imagético da narrativa fílmica e do mecanismo onírico (Rivera, 2008; Souza & Pereira, 2011; Duarte, 2012; Magdaleno Jr., 2012; Santaella, 2014). Este último, vale lembrar, tão caro à psicanálise, pois para Freud (1900/1996), o sonho consiste na via real de expressão do inconsciente.

Partindo desta reconhecida semelhança entre esses universos imaginários, pode-se dizer que, no encontro do sujeito com as imagens fílmicas, tal como ocorre no sonho, o olhar estará diante dos seus desejos mais particulares e das mais ocultas e veladas marcas que fazem parte de sua história (Rivera, 2008). Diante disso, pode-se dizer que o espectador nunca é um mero observador, mas intervém de modo subjetivo na porção de imaginário recortada pela tela, fato que conduz a pensar que a preferência por determinadas obras fílmicas ocorre, não só pelo entretenimento, mas também e talvez, principalmente, pelo envolvimento na teia de identificações com as imagens projetadas (Froemming & Rainone, 2008; Souza & Pereira, 2011).

Sendo assim, partindo da premissa de que a predileção por determinados filmes pode portar um saber sobre o sujeito, uma ocorrência que tem sido apontada por alguns autores (Ribeiro, 2009; Corso & Corso, 2011; Tavares, 2011; Matos, 2013) e que despertou o interesse para pesquisa, diz respeito ao fascínio dos adolescentes pelo cinema de horror na atualidade. No cenário atual, assiste-se à estética do horror capturar o adolescente, fato que ocorre, não apenas na ficção, através de uma figuração da narrativa que se repete, na qual adolescentes que vivem um momento de lazer se tornam vítimas preferenciais de *Serial Killer*, deste mundo ou do mundo das trevas (Corso & Corso, 2011); mas, também, pela fascinação que exerce em seu olhar. Na busca por compreender esta predileção, realizou-se um estudo com adolescentes, a fim de descobrir quais conteúdos inconscientes estão presentes nesse universo imaginário do

gênero de horror e que são capazes de exercer tamanho fascínio. Com o intuito de dar contorno aos conteúdos revelados, decidiu-se circunscrever os dados através de duas categorias. A primeira, nomeada como *O horror no lugar da ausência*, a qual apresenta os conteúdos particulares dos sujeitos associados à sinistra cumplicidade com o horror fílmico. Cumplicidade que se iniciou ainda muito cedo em sua história, tendo retornado como forte presença na adolescência. E a segunda, nomeada como *Do horror solitário ao laço simbólico*, que aponta para uma espécie de produção de laço através das imagens móveis de horror.

Método

A fim de que os objetivos propostos pudessem ser alcançados, o presente estudo foi desenvolvido de acordo com uma abordagem qualitativa, de caráter exploratório e utilizou o grupo focal como técnica para a coleta de dados. Optou-se pelo método qualitativo, pois, conforme Turato (2003) descreve, essa abordagem tem como foco a compreensão dos fenômenos em questão, permitindo acessar os conteúdos particulares da experiência, propósitos que convergem com os deste estudo.

O grupo focal foi a técnica escolhida devido ao fato de que permite identificar percepções, sentimentos e experiências dos participantes a respeito de um determinado tema (Minayo, 2007). Importante mencionar que o desenvolvimento desta técnica deve ocorrer de acordo com alguns direcionamentos (Millward, 2010). De acordo com isso, foram pensados temas que fossem consoantes com os propósitos da pesquisa, dentre eles: interesse em relação aos filmes de horror, sentimentos despertados na experiência de assistir aos filmes e percepções em relação a esse gênero cinematográfico.

A presente pesquisa foi realizada em uma escola estadual do interior do Rio Grande do Sul, a qual promove um projeto que objetiva o desenvolvimento de oficinas sobre cinema com os alunos. Os participantes deste estudo, portanto, foram adolescentes que têm interesse pela filmografia de horror e que participam do projeto mencionado. Cabe dizer que adolescente, neste estudo, foi entendido como o sujeito com idade entre 12 e 18 anos, segundo o Estatuto da Criança e do Adolescente (Brasil, 1990).

A fim de selecionar os sujeitos da pesquisa, primeiramente, os adolescentes foram informados sobre os objetivos do estudo e, na sequência, foram questionados sobre o interesse em integrá-lo. Participaram 16 sujeitos da pesquisa, os quais compuseram três grupos focais. Os grupos foram compostos por 5, 3 e 8 participantes, tendo sido divididos de acordo com a disponibilidade de horários para a realização dos grupos. A divisão de integrantes para a

construção dos grupos focais procurou respeitar a orientação de Debus (1998), no entanto, considera-se importante mencionar, que o segundo grupo realizou-se com menos participantes do que o previsto, pois nem todos puderam estar presentes no dia do encontro. Sendo assim, participaram do terceiro grupo, já que houve a necessidade de mais um para a saturação dos dados. Com o intuito de determinar o número total de grupos focais, considerou-se o critério de saturação, que diz que os grupos se esgotam quando não apresentam novidades em termos de conteúdo, pois os depoimentos tornam-se repetitivos (Kind, 2004). A duração dos grupos variou entre 90 e 110 minutos e foram realizados em salas de aula da instituição escolar da qual os adolescentes fazem parte.

Considera-se importante dizer que esta pesquisa fundamentou-se nas Diretrizes e Normas Regulamentadoras de Pesquisa envolvendo Seres Humanos, correspondente à resolução 466/2012 do Conselho Nacional de Saúde e, portanto, respeitou os referenciais básicos da bioética: autonomia, não-maleficência, beneficência e justiça (Brasil, 2012). Além disso, faz-se necessário mencionar que a pesquisa, somente, foi colocada em prática após a autorização da instituição e a aprovação do projeto de pesquisa pelo Comitê de Ética da mesma, tendo sido aprovado com o número do CAAE 30269514.4.0000.5346.

Para a realização da análise dos dados, os grupos focais foram gravados em áudio e transcritos na íntegra a fim de que fosse possível efetuar a análise de conteúdo proposta por Bardin (2009). Este processo envolveu três momentos: pré-análise, exploração do material e tratamento dos dados.

Resultados e Discussão

Os dados foram submetidos à análise de conteúdo e, a partir disso, identificou-se as seguintes categorias: *o horror no lugar da ausência e do horror solitário ao laço simbólico*. Optou-se por apresentar os resultados em duas sessões, que correspondem às categorias. Estes conteúdos encontram-se na base da produção textual que segue.

Importante dizer que, no intuito de assegurar o anonimato dos participantes, os adolescentes foram identificados por nomes de personagens de filmes de horror. A escolha pelos personagens que encobrem as identificações foi feita com base nos filmes que os próprios adolescentes explicitaram ao longo do desenvolvimentos dos grupos focais. Dessa forma, foram nomeados como: Annabelle, Boneca Assassina, Chucky, Drácula, Emily Rose, Frankenstein, Freddy Krueger, Ghostface, Hannibal Lecter, Jack, Jason, Jigsaw, Mike Myers, Norman Bates, Samara, V de Vingança. Junto ao nome

fictício, decidiu-se colocar a idade do participante a fim de dar uma noção ao leitor do período da adolescência em que o sujeito se encontra.

O horror no lugar da ausência

Um dos pontos mencionados diversas vezes nas falas dos adolescentes, diz respeito ao momento de suas vidas em que recordam terem tido o primeiro encontro com os filmes de horror. Descritas como experiências que remontam à mais tenra idade, os adolescentes situam esse primeiro contato por volta dos 4, 5, 6 anos. Abaixo, excertos das falas que demonstram essa particularidade:

Eu era bem pequeno, eu tinha menos de 5 anos. (Jason, 13 anos)

O meu primeiro foi Pânico na Floresta. Eu tinha uns 6 anos, eu quase morri... (Boneca Assassina, 16 anos)

Vale dizer que, dos 16 adolescentes que fizeram parte da pesquisa, o sujeito que menciona ter iniciado o contato com os filmes de horror mais tardiamente, diz ter sido aos 9 anos. Além das primeiras experiências terem começado bastante cedo, outro ponto explicitado diz respeito ao fato de que as recordações dos primeiros encontros com as narrativas cinematográficas de horror vieram coladas, diversas vezes, às lembranças de ausência dos pais. Curiosamente, ao mencionarem recordações das primeiras experiências com o horror cinematográfico, deixaram uma espécie de resto no caminho discursivo que sinalizava a importância de atentar para a ausência destas referências.

Meu vô me colocava pra ver filme de terror e tá, eu assistia – risos- e isso eu era bem pequeno, eu tinha menos de 5 anos quando eu morava com ele. Eu lembro que ficou cravado na minha cabeça (...) eu ficava com ele porque a minha mãe trabalhava o dia todo e o meu pai estudava, então o meu pai, raramente, eu via. (Jason, 13 anos)

Eu comecei a assistir...com 7, 8 anos porque meus irmãos também gostavam. Os nossos pais saíam pra trabalhar e a gente ficava vendo. (Freddy Krueger, 15 anos)

Eu lembro que eu vi na minha infância...ã..Massacre da Serra Elétrica, a Casa de Cera, Os Outros, Sinais, tem um monte! Acabava que era o que colocavam pra mim assistir e ai saiam (os pais), iam trabalhar, sei lá (...) eu lembro que eu ficava vendo sozinho, mas eu até gostava. (Hannibal Lecter, 17 anos)

Tão viva quanto as lembranças das imagens cinematográficas, foram as imagens mnêmicas de situações de solidão em relação às figuras paternas. Vivenciadas na companhia dos avós, dos irmãos, dos amigos ou em solidão; os adolescentes recordam das situações de encontro com as imagens de horror e enfatizam esta ausência. Relatos que sugerem que o horror, não por acaso, possa ter sido presença no lugar desta ausência.

Para além da experiência com o horror fílmico, em que, diversas vezes, ressaltaram o fato de que os pais não estavam presentes, os adolescentes mencionaram, ainda, a necessidade de dar conta das marcas produzidas por este encontro, curiosamente, de forma solitária. A seguir, excertos de falas que expressam essa questão:

Eu lembro que eu vi a Boneca Assassina (...) eu tinha uns 6, 7 anos e eu tinha uma boneca grande assim – mostra com as mãos – eu lembro que eu tinha visto o filme e a boneca tava sentada na cama da irmã, dai quando eu passei, no escuro, eu vi a sombra dela – risos – e eu morria de medo. Eu lembro que eu sentia muito medo, eu fui correndo no meu quarto e escondi todas as minhas bonecas e segui assim um tempão–risos -. (Boneca Assassina, 16 anos)

Mas eu, quando era pequeno, eu olhava e me assustava muito, lembro que eu até chorava de medo na hora de ir dormir, eu não conseguia dormir, eu ficava olhando para todos os lados, eu ficava pensando no boneco, ficava imaginando o Chucky, mas eu vivia em segredo aquilo né, hoje eu dou risada... (Chucky, 16 anos)

Percebe-se, através das falas, uma espécie de incursão aos terrores vivenciados, os quais não ocorreram durante a experiência de assistir ao filme, apenas, mas extravasaram a tela, obscurecendo a fronteira entre o real e a fantasia. Sobre isso, considera-se digno de nota o fato de que a ação do *choro* e de *esconder as bonecas*,

evidenciados nas falas, sugerem que, além do horror vivenciado, poderia estar implícito nestas expressões, a busca do olhar do outro para este sofrimento.

Talvez como um pedido de amparo, de trazer esse outro para perto, para que escutasse o horror que se fazia presente. No entanto, na sequência das falas apresentadas e, também, expressa em outras, ao revelarem que as bonecas seguiram retiradas da visão por um *tempão* e que o horror vivido seguia *em segredo*, direciona-se a pensar que estas tentativas, talvez, não tenham obtido sucesso.

Tendo isso em vista, ao falarem das imagens fílmicas, o discurso dos sujeitos apontou para esta outra experiência horrífica, a qual situava-se numa espécie de desamparo vivido em relação ao outro. Quer dizer, além do horror produzido pelas imagens fílmicas, a experiência de desamparo em relação a este outro já deixava marcas de horror em suas vidas. As falas demonstraram que, nas entrelinhas da relação com as imagens móveis, havia mais horror do que se podia supor.

A partir do que foi explicitado, portanto, pareceu relevante pensar o sentido que haveria nesta relação, tão presente nos discursos. Para tanto, considerou-se necessário trazer à cena o famoso ensaio de Freud, intitulado “Além do Princípio do Prazer” (1920/2010), mais especificamente, quando traz o jogo denominado de *fort-da* realizado por seu próprio netinho. Recordemos que o netinho de Freud, na época com 18 meses, realizava um jogo que consistia em fazer desaparecer um carretel, que segurava por um fio, acompanhado de um *o-o-o-o* (*fort/ausência*) prolongado, depois saudando o seu reaparecimento, encontrava-o com um alegre *da* (*ai está/presença*).

Freud (1920/2010), através do olhar destinado à situação observada, revelou alguns elementos, antecedentes ao jogo, que são importantes peças do mosaico de compreensão da situação e que sinalizam que certo horror encontrava-se presente. O autor observou que o brinquedo desenvolvido pela criança possuía relação com a ausência de sua mãe, fato que ocorreu tempos antes do início da brincadeira e que, alerta dizendo, não poderia ser tratado com indiferença ou como sendo prazeroso. Com base nesta análise, o autor concluiu que a brincadeira com o carretel compreendia uma importante função, pois através da encenação da ausência da mãe, tornava-se possível viver, ainda que, minimamente de forma ativa, isto que dolorosamente fora vivenciado de forma totalmente passiva, em companhia do desamparo.

Assim, a brincadeira com o carretel foi desenvolvida repetidas vezes pela tentativa de colocar em cena a situação traumática experienciada com a ausência da mãe, mas, agora, com a possibilidade de vivenciá-la de forma ativa, como sujeito da ação,

como quem provoca a ausência. A partir disso, pode-se pensar que o encontro com as imagens fílmicas de horror também possam servir aos sujeitos como uma possibilidade de viver esta ausência dos pais numa outra condição. Não como alguém que, passivamente, vive a ausência, mas como alguém que acredita ter alguma possibilidade de ação sobre a situação.

Sendo assim, questiona-se o porquê da escolha pelas imagens de horror como algo que teria sido colocado no lugar desta ausência, ainda na infância, e que se atualizaria na adolescência. Para pensar esta questão, lembremos o que Freud (1919/1996) fala a respeito da categoria de coisas *unheimlich*, que compreende as expressões artísticas um tanto quanto obscuras e até negligenciados esteticamente, visto que se opõe ao que se convencionou chamar de belo.

Está implícita nessa estética *unheimlich* a característica da ambivalência, pois são encontros que suscitam nos sujeitos sentimentos de familiaridade, mas, ao mesmo tempo, de estranhamento e horror. A imanência da sensação de estranhamento no familiar é decorrente da particularidade que essa categoria de coisas tem de remontar ao “há muito já conhecido, há muito já familiar”, pois o elemento que horroriza remete a algo traumático. Para Freud, confirmando o que Schelling havia sugerido, o *unheimlich* consiste em “tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (Freud, 1919/1996, p 282).

Além disso, está implícito nesta experiência *unheimlich* a presença de forte ameaça, a qual pode ser identificada nas próprias falas. Quando o adolescente, nomeado ficticiamente por Chucky, relembra que assistia aos filmes na companhia do susto e que, ao ir dormir não conseguia pegar no sono, pois ficava imaginando o boneco Chucky aparecer, e tudo isso vivido em segredo; não parece difícil imaginar o sentimento de ameaça que deveria estar presente junto à experiência vivida².

A partir das considerações feitas, pode-se pensar que a escolha pelas imagens de horror se dê, justamente, por guardar algo do traumático. Essas imagens que não cessam de retornar pela repetição e que, ao mesmo tempo em que atraem, provocam repulsa. Inevitavelmente, projetam na tela situações extremamente dolorosas de desamparo, vivenciadas outrora e, que se atualizam neste momento da adolescência.

² Considera-se importante pensar esta questão em relação à noção de angústia, trabalhada por Freud em “Além do Princípio do Prazer”. No entanto, não será abordada neste trabalho, pois foi desenvolvida no artigo intitulado: A imagem de horror como abertura.

Diante disso, pode-se pensar que, não por acaso, o horror tenha sido feito presença no lugar da traumática ausência vivenciada na infância e que, agora, retorna despertando um grande fascínio. Atualmente, a adolescência também carrega algo de traumático em sua constituição, pois tem se produzido como um trabalho psíquico feito de forma bastante solitária e impregnada da atmosfera de horror. O adolescente experencia a emergência de um corpo que transborda, bem como a necessidade de um reposicionamento em relação a si mesmo e ao outro, o que repercute em terríficos questionamentos vivenciados em intensa solidão (Macedo, Azevedo & Castan, 2012).

Em relação a isso, acredita-se que, não coincidentemente, a fala dos adolescentes traz na figura do monstro uma forma de autorretrato. Revelam, através desta identificação, este momento de suas vidas em que experenciam uma espécie de desfiguração corporal, de um corpo que extravasa, que carece de contornos:

Lobisomem vem de uma lenda, ele nasce humano e quando vai crescendo, na adolescência (...) ele vira lobo em noite de lua cheia. Mas daí ele vira lobo, ele deixou de ser humano e virou um bicho feroz, peludo, com garras, o que que é bonito nisso? (Drácula, 17 anos)

Pode-se pensar, com base na fala expressa, que este corpo adolescente que se encontra em transformação, assemelha-se à figura do monstro, que traz na aparência a falta de jeito, de graça, de belo. Como um humano que se transforma em lobo, o adolescente transborda esse horror que o “possuiu”.

Sem dúvidas, estas transformações corporais contribuem, muito, para o mal-estar deste sujeito. Sabe-se que, na adolescência, de forma inevitável, o sujeito será intensamente convocado a revisitar e a se reposicionar psicologicamente na intrincada e complexa relação entre o eu e o outro, e, neste intenso trabalho, o corpo assume grande importância. Isso porque ao falar em corpo, estamos falando de um todo de pulsão em movimento, de um constructo que se produz através das trocas subjetivas, tendo nas relações alteritárias a possibilidade de sua construção (Freud, 1923/1996).

E o que fazer com este corpo que, agora, se vê inundado pelo horror? Corpo, este, que se identifica com a figura do monstro, o qual se constitui pela expressão de coisas que são vistas com repulsa, em que as próprias palavras dos adolescentes dão contorno a esse excesso: *o que é bonito nisso?*

Talvez resida, justamente, nesta questão um dos importantes pontos que fascinam o olhar pela busca do encontro com as imagens de horror. Visto que os monstros, conforme diz Brandão (2012), são a forma iconográfica de tudo o que gostaríamos de expurgar, de rejeitar. São a forma nada contida de demonstração do que Kristeva (1982) chamou por *abjeto*, em que está implícito isso do humano que se gostaria de rejeitar, de desviar o olhar, que produz repulsa. Nas palavras dos adolescentes:

Centopeia Humana, bah, esse filme é forte! Conta a experiência de um médico alemão de fazer uma centopeia humana com umas mulheres que foram sequestradas, daí, pra fazer isso, ele liga a boca de uma ao – mostra com a mão algo que remete ao ânus – da outra. Tu sente nojo com aquilo, mas sei lá...ao mesmo tempo tu quer ver! Risos... (Hannibal Lecter, 17 anos)

Este recorte dá a dimensão da presença do *abjeto*, pois revela este componente humano que o monstro representa e que o torna nojento, justamente, porque nós nos reconhecemos nele. Isso que desperta nojo, mas que, ao mesmo tempo atrai, revela algo do humano.

Para tornar mais clara estas questões, faz-se importante ressaltar o fato de que, atualmente, o adolescente se vê às voltas com estes conflitos, os quais, agora, encontram-se em ebulição. E, sobre isso, não se pode perder de vista que a adolescência, atualmente, está relacionada a um ideal cultural. De acordo com isso, Corso e Corso (2011, p.13) em sua obra *A psicanálise na Terra do Nunca*, tecem algumas definições sobre a adolescência contemporânea e usam, para isso, a ficção como ferramenta. Os autores referem a importância da ficção para pensar os sujeitos, na medida em que consiste num “veículo através do qual se estabelece um cânone imaginário utilizado para elaborar algum aspecto da nossa subjetividade ou realidade social”. Nesta obra, os autores chamam a atenção para a predileção dos adolescentes pelos filmes de horror na atualidade. E com base nesta evidência, os autores questionam-se sobre o que esses sujeitos que, há pouco, saíram da infância, querem com “vingativas almas de outro mundo, zumbis, sangue jorrando, corpos espedaçados e monstros assustadores?”. E arriscam a dizer que esse interesse sinaliza uma “dimensão de pesadelo” que está compreendida na própria época da vida que estão vivenciando.

Diante das atuais configurações sociais, na qual os sujeitos encontram-se imersos em frágeis relações alteritárias, parece faltar, aos adolescentes, a presença do outro que sirva como sustentação simbólica (Cardoso, 2014). Disso decorre o aumento excessivo de uma intensidade pulsional, que é sentida como angústia. O sujeito adolescente está à mercê de seu sofrimento, não há espaço para falar do que sente, pois deve aproveitar ao máximo “a melhor idade da vida” e não encontra no outro a possibilidade de ser amparado (Corso & Corso, 2011).

Tendo isso em vista e conforme sustenta Ruffino (2009), a experiência da adolescência acabou se constituindo como sendo a única possibilidade de resposta do sujeito ao desamparo que vivencia. Tem-se na adolescência a expressão de um sintoma social relacionado ao impasse na transmissão da Lei sob a qual se sustenta a sociedade, restando ao jovem constituir intrapsiquicamente a função paterna que deveria ser encontrada no mundo social. Assiste-se, atualmente, a pulverização das referências simbólicas a serem transmitidas e compartilhadas, as quais dão consistência ao laço social, o que, por sua vez, afeta particularmente os adolescentes. Com o decurso do tempo e da cultura, este sujeito foi sendo exilado forçosamente do laço social, restando viver a adolescência de forma bastante solitária (Coutinho, 2009).

Com base nisso, pode-se pensar que esse transbordar-se de si mesmo, que vive o adolescente, de alguma forma, encontra contorno nas imagens de horror. É como se elas se emprestassem aos sujeitos como possibilidades de encontros alteritários, encontros dos quais tanto carecem os adolescentes.

Do horror solitário ao laço simbólico

Diversas vezes presente nos discursos, os adolescentes falaram sobre a importância de assistir aos filmes de horror na companhia de alguém. Ainda que recordem situações na infância em que o encontro com essa cinematografia tenha sido vivenciado de forma solitária, atualmente, assisti-los nesta condição é revelado quase como uma impossibilidade. O outro é considerado necessário nesta experiência. Nas palavras dos adolescentes:

Eu gosto de romance, esses outros eu vejo sozinha numa boa, mas é que é bem diferente porque com esses filmes tem a diversão, a história de amor, daí tranquilo ver sozinha, mas com filme de terror, é medo, é morte, é difícil ver sozinha! Na verdade, eu

nem sei dizer como que é ver sozinho porque eu nunca vi sozinha um filme desses, mas eu acho que não deve ser uma experiência muito legal – risos -. (Annabelle, 16 anos)

Normalmente, eu vejo com outras pessoas, acho que é mais legal assistir com outro, eu não vou ver sozinho se eu puder assistir com outra pessoa – as outras pessoas do grupo balançam a cabeça concordando. (Jack, 13 anos)

A partir destes recortes, pode-se pensar a hipótese de que a experiência de assistir aos filmes de horror permite um enlaçamento entre o mundo interno e o mundo compartilhado abrindo, assim, a possibilidade de inscrição do sujeito em algum laço social. Lembremos, sobre isso, do que Freud (1908/1996) afirmou, ainda no início do século XX, a respeito do fazer artístico, no sentido de constituir-se numa incrível possibilidade de descortinar, de interpretar e de expressar conteúdos recalcados de um determinado contexto social. Isso porque, segundo o autor, os artistas teriam a capacidade de alcançar os conteúdos ocultos e, ao mesmo tempo, tão caros aos sujeitos, tornando visíveis estas verdades subjetivas com a expressão artística. E é, justamente, nesta pincelada de inconsciente, presente nas obras, que a imagem compromete o olhador. É este traço que precipita que toca o sujeito com a intensidade de um golpe, de forma a desacomodá-lo, a lançá-lo ao questionamento acerca do seu lugar ou não lugar no mundo.

A arte, portanto, faz uso de recursos imaginários e simbólicos para trazer o real à cena, circunscrevê-lo através de um contorno que possibilite a abertura do olhar. Uma obra de arte é uma forma extremamente particular de expressão dessas verdades subjetivas e, que possui, igualmente, a capacidade de tocar nesse real que é comum a todos, que é universal.

Neste sentido, considera-se possível pensar que as imagens móveis de horror possuem a capacidade de expressar esse conteúdo traumático, vivido na infância, e, que, agora, atualiza-se com a entrada na adolescência. E é, justamente, ao revelar o que há de mais particular que se torna possível tocar o universal, sem que esta dimensão de exclusividade se perca. Percebe-se, através das falas, que o cinema de horror faz eco no outro.

Ainda em relação à preferência por assistir aos filmes na companhia de outras pessoas, os adolescentes enfatizam que não se trata de qualquer outro, mas um outro que lhes é familiar. Seguem recortes dos discursos que expressam essa particularidade:

Eu prefiro ver com alguém que eu já conheça há bastante tempo...ou que já participou da minha vida, no caso, família ou amigos... (V de Vingança, 14 anos)

Eu assisto com alguém também, geralmente, a gente vê quando faz junção, a gente prefere os filmes de terror, daí é massa, tá todo mundo junto, aí no final a gente comenta, dá risada quando alguém se assusta, aí é legal, mas sozinho não costumo ver. (Annabelle, 16 anos)

Percebe-se a relevância que compreende o fato de estar com alguém que se considera familiar, fato que, pode-se pensar, relacione-se com a ideia de estar com alguém que possa suportar o que a imagem pode despertar. Além disso, percebe-se na segunda fala, a importância denotada à identificação com o outro. Ressalta-se uma certa cumplicidade, a possibilidade de reconhecimento de si próprio no horror do outro. É como se o horror permitisse que o que foi vivenciado de forma singular se conectasse ao simbólico do outro, possibilitando a produção de algum enlaçamento.

Em relação à importância que este outro familiar assume para junto atravessar esta experiência, os adolescentes dizem evitar as sessões de filmes de horror nos cinemas, justamente, pela preferência de assistir aos filmes em um ambiente familiar. Seguem excertos das falas que expressam esta questão:

Eu vejo em casa também, eu não vou olhar terror no cinema, outros gêneros eu assisto, terror não. (Ghostface, 16 anos)

Eu acho que não porque eu, por exemplo, não ia me sentir à vontade no cinema...cheio de gente que eu não conheço sei lá... (Hannibal Lecter, 17 anos)

É diferente, porque ali tu conhece todo mundo, tu tá num ambiente familiar...e no cinema não (...) até porque nas junções que a gente faz, vai, vai que sempre acaba em filme de terror (...) Daí vai pro terror...e depois a gente vai conversar sobre aquilo ali que a gente viu, vai trocar ideias, isso é muito massa! (Norman Bates, 14 anos)

Além da grande relevância atribuída ao fato de assistir com um outro que seja familiar, pode-se perceber, na fala acima e, em outras citadas, o fato de que os adolescentes atribuem grande importância aos momentos que seguem o final dos filmes, no sentido de produzir situações de trocas sobre o que se acabou de olhar. É o momento de dizer do que se viu. Percebe-se que este momento serve como uma espécie de ancoragem, em que se identifica no outro certa cumplicidade com o sofrimento e, ao mesmo tempo, a confiança de que suporta o que se tem para dizer.

Talvez, não por acaso, narrar assuma um papel importante dentro destas experiências com o horror fílmico, visto que, lembremos que Cyrulnik (2005) refere que a narração é de extrema importância para auxiliar na tão sofrida experiência do trauma. Tendo em vista as falas dos sujeitos, parece ser de grande importância esse momento de trocas de narrativas sobre o que se acabou de ver. Não, apenas, falar das suas experiências é importante, mas tanto ou mais importante, é recolher as palavras do outro, talvez como uma forma de reordenar e narrar as próprias experiências que se viveu.

Em relação a isso, considera-se importante lembrar do famoso ensaio “Experiência e Pobreza” de Walter Benjamin (1933/1993), no qual o autor faz uma série de constatações sobre a cultura e ressalta que a experiência, está, atualmente, empobrecida. Hoje, faz-se parte de um mundo que se distanciou, em muito, da realidade cultural que era vigente, o que ocorreu, fundamentalmente, pela aceleração tecnológica desenvolvida nos últimos tempos. Fruto disso, vive-se um intenso descompasso geracional e, por conseguinte, o empobrecimento da experiência compartilhada, visto que a experiência dos pais, atualmente, não serve mais para os filhos. Vivencia-se, portanto, um contexto cultural fragilizado em sua possibilidade de produção de laços simbólicos, permeado por vivências que se delineiam pela falta de demarcações alteritárias. É tempo da construção de novas narrativas que produzam enlaçamento e, a partir das falas dos adolescentes, pode-se pensar, que as narrativas fílmicas de horror sejam importantes possibilidades neste sentido.

Tendo isso em vista, acredita-se que a predileção pelas imagens móveis de horror compreende a busca pelo compartilhamento de experiências, pois, ainda que não seja possível significar o traumático, tem-se a possibilidade de fala, de depoimento. E assim, através desta construção de laços, vem a possibilidade de, junto ao outro, criar novas experiências e, dessas novas experiências, novos sujeitos.

Considerações Finais

Através dos discursos explicitados pelos sujeitos nos grupos focais, tornou-se possível certa aproximação com a sinistra cumplicidade existente entre os adolescentes e o cinema de horror na atualidade. A partir disso, pôde-se evidenciar que o fascínio despertado pelos encontros com as obras cinematográficas de horror, realmente, ocupa um lugar privilegiado em suas vidas.

Iniciado, ainda na infância, o encontro com as narrativas fílmicas de horror, parece ter entrado em suas vidas, não por acaso mas, justamente, num momento em que vivenciavam uma espécie de intenso desamparo em relação ao outro. Pelo encontro com a ficção os sujeitos demonstraram a possibilidade de vivenciar ativamente o horror que, na vida real, vivenciavam de forma totalmente passiva.

Além disso, com base nos conteúdos explicitados, pôde-se concluir que, também não por acaso, o horror retorne a ser forte presença neste momento de suas vidas, visto que, novamente, experenciam momentos de grande fragilidade e da necessidade de um outro que lhes dê a mão para fazer a travessia da adolescência. Decorrente das intensas mudanças pubertárias e do surgimento de um excesso pulsional, a irrupção da adolescência convoca, intensamente, uma dimensão de alteridade para vivenciar este horror que transborda.

No entanto, justamente, neste momento em que o sujeito tanto precisa de um outro que lhe dê a mão, parece, também, ser o momento em que se encontra extremamente carente de trocas alteritárias, de relações em que o outro sirva como suporte. Diante disso, o horror fílmico cumpre importantes funções, pois sugere que, além de servir como uma espécie de espelhamento ao que se vivencia, emprestando certo contorno ao transbordamento pulsional que irrompe neste momento, é explicitado como a possibilidade de produção de laço simbólico, de compartilhamento de experiências, de construção de alteridade.

Referências

- Bardin, L. (2009). *Análise de Conteúdo*. 4. ed. Lisboa: Edições 70. (Original publicado em 1977).
- Benjamin, W. (1993). Experiência e pobreza. In: W. Benjamin. *Magia e técnica, arte e política*. (S. P. Rouanet, Trad.). 5 ed. São Paulo, Brasiliense, 114-119. (Original publicado em 1933).
- Brandão, V. G (2012). O monstro, o cinema e o medo ao estranho. *Revista Universitária do Audiovisual*, 12, 116-126.
- Brasil (1990). *Lei n.º. 8.069/90*: Estatuto da Criança e do Adolescente. Brasília: Senado federal.
- Brasil (2012). *Resolução n.º. 466/2012*. Diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisa envolvendo seres humanos. Brasília: Diários Oficial da União.
- Cardoso, M. R. (2014). Dependência e adolescência: a recusa da diferença. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 17, 63-74.
- Cyrulnik, B. (2005). *O murmúrio dos fantasmas*. (S. Sampaio, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Corso, D. L. & Corso, M. (2011). *A psicanálise na terra do nunca*: ensaios sobre a fantasia. Porto Alegre: Penso.
- Coutinho, L. G. (2009). Adolescência, cultura contemporânea e educação. *Estilos da Clínica (USP)*, 14 (27), p. 134-149.
- Debus, M. (1988). *Manual para la excelencia en la investigación mediante grupos focales*. Pennsylvania: University of Pennsylvania/ Applied Communications Technology, Needham Porter Novelli.
- Duarte, M. (2012). Psicanálise, Cinema, Mito e Semiótica. In. *Congresso de Psicologia UNIFIL*. Livro de Anais do V Congresso de Psicologia UNIFIL. p. 86-90, Londrina: EdUNIFIL.
- Freud, S. (1996). A Interpretação dos Sonhos. In. J. Strachey (Ed. & Trad.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. 4 e 5. Rio de Janeiro: Imago (Original publicado em 1900).
- _____. (1996). Escritores criativos e devaneio. In. J. Strachey (Ed. & Trad.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. 19. Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1908).
- _____. (1996). O Estranho. In: J. Strachey (Ed. & Trad.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. 27. Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1919).

_____. (1996). Além do princípio do prazer. In: J. Strachey (Ed. & Trad.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. 18. Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1920).

_____. (1996). O ego e o id. In: J. Strachey (Ed. & Trad.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. 19. Rio de Janeiro: Imago (Original publicado em 1923).

Froemming, L. S.; Weinmann, A. O.; Mendes, T. R.; Sousa, S. T. & Cervo, J. M. (2013). *Sonhos: cinema e psicanálise*. (Apresentação de Trabalho/Congresso). Seminário de Extensão Universitária da Região Sul, Florianópolis.

Froemming, L. S.; Rainone, F. (2008). As potencialidades das imagens cinematográficas para o campo da atenção em saúde mental. *Latin American Journal of Fundamental Psychopathology online*, 8, p. 37-45.

Kind, L. (2004). Notas para o trabalho com a técnica de grupos focais. *Psicologia em Revista*, 10 (15), p. 124-36.

Kristeva, J. (1982). *Powers of horror*. New York: Columbia University Press.

Macedo, M. M. K; Azevedo, B. H. & Castan, J. U. (2012). Adolescência e Psicanálise. In: M. M. K. Macedo. *Adolescência e Psicanálise: intersecções possíveis*. 2 ed, Porto Alegre: EDIPUCRS.

Magdaleno, Jr, R.(2012). Freud e Méliès: cinema, sonho e psicanálise. *Revista Universitária do Audiovisual*, 10 (3), p. 55-68.

Matos, D.I. (2013). *Serial Killers* e imaginários sociais: uma crescente filmografia. *Revista História Porangatu*, 2 (1), p. 59-82.

Millward, L.J. (2010). Grupos Focais. In G. M. Breakwell, S., Hammond, C. Fife-Shaaw & J. A. Smith. *Métodos de pesquisa em psicologia*. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, p.280-301.

Minayo, M. C. de S. (2007). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 25 ed. Rio de Janeiro: Vozes.

Ribeiro, R. A. da C. (2009). Do vermelho-sangue ao rosa-choque: o mito do vampiro e suas transformações no imaginário midiático do século XXI. In. *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, n. XXXII, 2009, Curitiba. Livros de Anais Congresso Intercom 2009*, Curitiba: Editora Universidade Federal do Paraná, p. 1-15.

Rivera, T. (2008). *Cinema, imagem e psicanálise*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 75 pg.

Ruffino, R. (2009) A condição traumática da puberdade na contemporaneidade e a adolescência como sintoma social a ela articulada. *Revista de Psicanálise*.

Santaella, L. (2014). Analogias e homologias entre sonho e cinema. In. C. I. L. Dunker & A. L. Rodrigues. *Montagem e Interpretação: direção da cura*. São Paulo: Versos.

Souza, E. C & Pereira, R. F. (2011) *Cinema: o divã e a tela*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 189 pg.

Tavares, C. S. (2011). Cinema de horror: o medo é a alma do negócio. *Revista Apontamentos Midiáticos*, 2 (3), p. 1-10.

Turato, E.R. (2003). *Tratado da metodologia da pesquisa clínico-qualitativa*. Rio de Janeiro: Vozes.

ARTIGO³

Imagens de horror como abertura

³ Artigo formatado segundo as normas da Revista “Psicologia & Sociedade”, Qualis A2, para posterior submissão.

Imagens de horror como abertura

Resumo

A presente pesquisa objetivou compreender o grande interesse dos adolescentes pelo cinema de horror na atualidade. O estudo realizou-se através de uma abordagem qualitativa, de caráter exploratório e utilizou o grupo focal como técnica para a coleta de dados. Participaram 16 adolescentes, alunos de uma escola do interior do RS. Realizaram-se 3 grupos focais, número determinado pelo critério de saturação. Utilizou-se a análise de conteúdo para a análise dos dados, sendo que, neste estudo, será apresentada e discutida a categoria denominada *Imagem de Horror como Abertura*, que apresenta e discute as particularidades das imagens móveis de horror para os sujeitos da pesquisa.

Palavras-chave: adolescência; imagem; horror; cinema; psicanálise.

APERTURE AS HORROR IMAGES

Abstract

This research aimed to understand the great interest of teenagers in horror cinema today. Therefore, it was held through a qualitative approach, exploratory and used the focus group as a technique for data collection. Participated in 16 adolescents from a school of Rio Grande. There were three focus groups, number by saturation criterion. Were used content analysis to analyze the data, and in this study will be presented and discussed the category called Horror Picture as Aperture, which presents and discusses the particularities of the horror of moving images to the research subjects.

Keywords: adolescence; image; horror; cinema; psychoanalysis.

Introdução

O presente trabalho buscou compreender o fascínio dos adolescentes pela filmografia de horror na atualidade. Interessou olhar, psicanaliticamente, essa relação tendo em vista o poder que a arte, e neste caso, a arte cinematográfica tem de revelar conteúdos inconscientes dos sujeitos (Froemming & Rainone, 2008).

Sobre a estética do horror, considera-se importante dizer que a mesma passou a povoar as telas do cinema, ainda, no início do século XX, através do movimento Expressionista Alemão. O contexto do seu surgimento era o de uma cultura que estava repleta por medos e incertezas decorrentes do horror provocado pela guerra, e que junto a isso, vivia a emergência de vanguardas artísticas que refletiam e questionavam o momento histórico, rompendo com padrões vigentes e propondo alternativas no fazer artístico. Circunscritas nesse contexto, as deformações e estilizações pictóricas passaram a fazer parte do cenário fílmico através, principalmente, da exploração de argumentos fúnebres e da figura do monstro, dando início ao gênero fílmico denominado de horror (Murari & Pinheiro, 2012).

Com o decurso do tempo e da cultura, a filmografia de horror sofreu algumas modificações em sua estética, no entanto, assuntos como a morte e o incerto se mantiveram em sua narrativa (Tavares, 2011). Em relação a isso, Corso e Corso (2011) mencionam que, atualmente, existem várias temáticas que horrorizam, sendo que algumas se repetem e, dentre estas, há um enredo que é típico: adolescentes que vivem um momento de lazer e que se tornam vítimas preferenciais de Serial Killer (deste mundo ou do mundo das trevas). Corso e Corso mencionam que essa figuração tem sido comumente utilizada já que se constituiu num grande atrativo do público jovem, o qual é, segundo os autores, o maior consumidor desse gênero.

Diante disso e, considerando o fato que diversos autores (Froemming, 2002; Magalhães, 2008; Rivera, 2008; Souza & Pereira, 2011; Duarte, 2012; Magdaleno Jr., 2012; Santaella, 2014) compartilham a ideia de que, no encontro do sujeito com as imagens móveis, tal como no sonho, permite-se revelar as mais ocultas particularidades do olhador, considerou-se oportuno buscar compreender o que está implícito nas imagens de horror que despertam tanto interesse nos adolescentes. Assim, através de grupos focais com adolescentes com interesse pela filmografia de horror, buscou-se compreender o que se vê na tela que desperta tanto fascínio. Por diversas vezes, nos discursos dos adolescentes, a relevância da imagem, dentre outros aspectos, esteve presente. Referenciada, curiosamente, como algo instituído de poder, a imagem foi sendo retratada como possuidora da capacidade de inquietar, de desacomodar e de implicar radicalmente o olhador. Diante disso, com o intuito de dar contorno aos conteúdos revelados, decidimos nomear esta imagem, a qual foi referenciada como bastante importante pela predileção do horror, como imagem de horror como abertura. Entendida como um agenciamento que traz à cena elementos importantes que implicam o sujeito com a filmografia, será apresentada como o foco deste trabalho.

Método

A fim de que os objetivos propostos pudessem ser alcançados, o presente estudo foi desenvolvido de acordo com uma abordagem qualitativa, de caráter exploratório e utilizou o grupo focal como técnica para a coleta de dados. Optou-se pelo método qualitativo, pois, conforme Turato (2003) descreve, essa abordagem tem como foco a compreensão dos fenômenos em questão, permitindo acessar os conteúdos particulares da experiência, propósitos que convergem com os deste estudo.

O grupo focal foi a técnica escolhida devido ao fato de que permite identificar percepções, sentimentos e experiências dos participantes a respeito de um determinado tema (Minayo, 2007). Importante mencionar que o desenvolvimento desta técnica deve ocorrer de acordo com alguns direcionamentos (Millward, 2010). De acordo com isso, foram pensados temas que fossem consoantes com os propósitos da pesquisa, dentre eles: interesse em relação aos filmes de horror, sentimentos despertados na experiência de assistir aos filmes e percepções em relação a esse gênero cinematográfico.

A presente pesquisa foi realizada em uma escola estadual do interior do Rio Grande do Sul, a qual promove um projeto que objetiva o desenvolvimento de oficinas sobre cinema com os alunos. Os participantes deste estudo, portanto, foram adolescentes que têm interesse pela filmografia de horror e que participam do projeto mencionado. Cabe dizer que adolescente, neste estudo, foi entendido como o sujeito com idade entre 12 e 18 anos, segundo o Estatuto da Criança e do Adolescente (Brasil, 1990).

A fim de selecionar os sujeitos da pesquisa, primeiramente, os adolescentes foram informados sobre os objetivos do estudo e, na sequência, foram questionados sobre o interesse em integrá-lo. Participaram 16 sujeitos da pesquisa, os quais compuseram três grupos focais. Os grupos foram compostos por 5, 3 e 8 participantes, tendo sido divididos de acordo com a disponibilidade de horários para a realização dos grupos. A divisão de integrantes para a construção dos grupos focais procurou respeitar a orientação de Debus (1998), no entanto, considera-se importante mencionar, que o segundo grupo realizou-se com menos participantes do que o previsto, pois nem todos puderam estar presentes no dia do encontro. Sendo assim, participaram do terceiro grupo, já que houve a necessidade de mais um para a saturação dos dados. Com o intuito de determinar o número total de grupos focais, considerou-se o critério de saturação, que diz que os grupos se esgotam quando não apresentam novidades em termos de conteúdo, pois os depoimentos tornam-se repetitivos (Kind, 2004). A duração dos grupos

variou entre 90 e 110 minutos e foram realizados em salas de aula da instituição escolar da qual os adolescentes fazem parte.

Considera-se importante dizer que esta pesquisa fundamentou-se nas Diretrizes e Normas Regulamentadoras de Pesquisa envolvendo Seres Humanos, correspondente à resolução 466/2012 do Conselho Nacional de Saúde e, portanto, respeitou os referenciais básicos da bioética: autonomia, não-maleficência, beneficência e justiça (Brasil, 2012). Além disso, faz-se necessário mencionar que a pesquisa, somente, foi colocada em prática após a autorização da instituição e a aprovação do projeto de pesquisa pelo Comitê de Ética da mesma, tendo sido aprovado com o número do CAAE 30269514.4.0000.5346.

Para a realização da análise dos dados, os grupos focais foram gravados em áudio e transcritos na íntegra a fim de que fosse possível efetuar a análise de conteúdo proposta por Bardin (2009). Este processo envolveu três momentos: pré-análise, exploração do material e tratamento dos dados.

Resultados e Discussão

Os dados foram submetidos à análise de conteúdo e, a partir disso, identificou-se diversas falas que convergiam para as particularidades presentes na importância da imagem de horror, dando origem a categoria denominada: Imagem de Horror como Abertura. Estes conteúdos encontram-se na base da produção textual que segue.

Importante dizer que, no intuito de assegurar o anonimato dos participantes, os adolescentes foram identificados por nomes de personagens de filmes de horror. A escolha pelos personagens que encobrem as identificações foi feita com base nos filmes que os próprios adolescentes explicitaram ao longo do desenvolvimentos dos grupos focais. Dessa forma, foram nomeados como: Annabelle, Boneca Assassina, Chucky, Drácula, Emily Rose,

Frankenstein, Freddy Krueger, Ghostface, Hannibal Lecter, Jack, Jason, Jigsaw, Mike Myers, Norman Bates, Samara, V de Vingança.

Imagens de horror como abertura

Já no início e estendendo-se ao longo das falas, fez-se notável, ao mencionarem o fascínio que certas narrativas fílmicas de horror exercem, não se estar tratando de quaisquer imagens, mas de encontros com uma cinematografia capaz de atrair, de cercar e de envolver o sujeito em sua trama. Ditas como o que marca e perturba, como o que repele e atrai, as narrativas de horror, que aqui chamaremos de imagens de horror como abertura, são tratadas com imenso interesse, capazes de provocar a emergência de diversos sentimentos e, ao mesmo tempo, capazes de evocar certa estranheza pela inquietude que, também, é despertada. Construídas através de cenas bem-delineadas, em que o agenciamento das imagens móveis se utiliza de recursos engenhosos para revelar sua trama, estas imagens de horror são descritas, como sendo detentoras de grande poder, capazes de conduzir o sujeito para dentro da tela e de despertar os mais profundos sentimentos. Seguem algumas falas dos adolescentes que demonstram estas particularidades da imagem de horror:

O filme de horror eu gosto porque ele vai conseguir te prender...pela história, pelo suspense, pelo susto, quando tu vê, tu tá indo junto com ele. (Freddy Krueger, 15 anos)

Acaba que desperta o susto, um nojo até que a gente diz: que horror isso daí, mas segue olhando. (Jack, 13 anos)

Eu acho que o interesse é pelo o que ele mostra e o que ele provoca na gente com isso, a gente vai vendo e vai tendo reações, emoções, pra mim romances, comédias também, são filmes meio...toscos ... (Boneca Assassina, 16 anos)

Diferentemente de outros gêneros fílmicos, as imagens pesadelares de horror foram descritas pela particularidade de trazer em sua trama conteúdos que não passam despercebidos e que, pela forma como a imagem se mostra aos sujeitos, vai abrindo a possibilidade de que entrem em contato com sentimentos muito particulares. Além disso, os fragmentos expostos direcionam a atenção para um ponto bastante relevante, trazido inúmeras vezes no discurso dos adolescentes, o qual refere-se ao fato de que, ainda mais importante do que os elementos que estão postos na cena de horror, situa-se a forma com que este elemento será trazido à cena. Evidencia-se que o interesse não fica centrado nas mortes, nos cortes, nos feitiços ou em qualquer um dos gêneros de criaturas fantasmagóricas, mas sim, na gramática do medo que se torna possível pela forma com que estes componentes serão trabalhados e apresentados ao olhar.

Até tem morte em outros tipos de filmes, por exemplo, mas não desse jeito, com esse horror todo...a morte não é trabalhada dessa forma, com o mistério, com esse suspense dos filmes de terror, é diferente. (V de Vingança, 14 anos)

Tem filmes que tem sangue, morte e tudo o mais mas não é tão legal, sabe?! Agora quando o filme é bom, quando é bom mesmo a gente fica totalmente envolvido. (Annabelle, 16 anos)

A diferenciação entre as imagens, no entanto, não fica restrita aos diversos gêneros fílmicos, em que entram as comédias, os romances, entre outros citados; mas encontra-se presente na própria cinematografia de horror. Em relação a isso, os adolescentes trouxeram em suas falas a existência de um tipo de imagem de horror pautada por elementos assustadores, mas também composta por uma boa história, que compreende o suspense, o mistério, o susto; sendo esta a que chamamos de imagem de horror como abertura e que será trabalhada neste estudo. E, distinta desta, revelaram-nos uma outra que se constitui como uma espécie de experiência direta com o real, desenhadas pela dureza da violência pura, por excessos. Seguem extratos de falas que sinalizam, respectivamente, esta diferenciação.

O filme de horror bom, que eu considero bom é aquele que te leva junto com ele, pelo suspense, pela história, ele vai te fazer acompanhar e ir descobrindo junto. (Frankenstein, 14 anos)

Tem uns que são meio apelativos parece até, isso também acontece com as cenas de mutilação. Parece que jogam elas de qualquer jeito porque talvez achem que é atrativo e tal, mas nem sempre funciona assim. Tá, mutilação atrai, mas também é preciso ser bem feito, ser bem colocado no enredo. (Jigsaw, 12 anos)

Com base nisso, fomos sendo direcionados a interrogações em relação aos seguintes fatos a respeito desta imagem que se abre ao olhar e que tanto fascina, como por exemplo: como simples imagens chegam a envolver de tal forma o sujeito adolescente? Que poder a relação com esta imagem de horror compreende, que é capaz de abrir o olhar para os mais diversos sentimentos? O que estaria além da *mise-en-scène* nestes encontros?

No intuito de tentar responder a estas indagações, iniciaremos este percurso trazendo alguns elementos da cinematografia de horror que se inicia com o Expressionismo Alemão e que auxiliam nesta busca por entendimentos. Como expressão de movimento de vanguarda do início do século XX, o cinema de horror trouxe ao mundo uma filmografia que trabalhou a plasticidade da imagem, utilizando o cenário para expressar a dramaticidade, além de estratégias engenhosas para envolver o sujeito numa trama feita por monstros terríficos, distorções das imagens, ilogicidades e assim por diante. Estas narrativas cinematográficas, podemos dizer, apresentaram-se como uma espécie de imagem de abertura, no sentido de conduzir sensivelmente o sujeito para o interior da tela, implicando-o com o que vê, trazendo-o para a cena.

Não por acaso, esta configuração de abertura se fez presente nestas imagens, pois através de suas monstruosidades, de seus enredos e de uma aparente despreocupação com a verossimilhança dos fatos, as imagens móveis de horror estenderam a mão ao sujeito num convite para que assistisse uma espécie de sonho de olhos abertos. Nesta experiência, iniciada há mais ou menos um século, o sujeito esteve diante da oportunidade de embarcar numa viagem fantasmagórica, tendo diante de si revelados, através das mais diversas roupagens, os medos e as incertezas decorrentes do horror provocado pela guerra. De forma bastante sedutora, estas imagens desdobraram-se na abertura do olhar para o cenário angustiante que povoava o cotidiano europeu, repleto por perdas e pelos mais diversos horrores.

De maneira análoga ao que ocorre no sonho, o sujeito foi sendo conduzido sutilmente para dentro da tela, encontrando-se na interessante experiência de permitir-se experimentar o assalto das mais diversas imagens macabras que dançavam diante de seus olhos. E também como ocorre no sonhos, o sujeito não se encontrava passivo na experiência de assistir a um filme, mas ao contrário, era alguém que “esqueceu que dormia, estava na outra cena”, ativamente na outra cena (Huot, 1991, p.112).

Sobre essa semelhança da filmografia de horror com o mecanismo onírico, lembremos do que Freud nos falava em “A Interpretação dos Sonhos” (1900/1996), texto em que se deteve sobre a importância dos sonhos como fonte primordial de produção inconsciente. O autor esclareceu-nos sobre o fato de que as imagens são o tecido dos sonhos, sejam elas visuais, auditivas, ou mesmo, impressões provenientes de outros sentidos. Para Freud, o sonho pensa através das imagens, cabendo a ele organizá-las em cena, processo que não se faz de qualquer maneira, mas ao contrário, desenvolve-se numa trama que se utiliza, brilhantemente, de mecanismos como a condensação, o deslocamento, a figurabilidade e a elaboração secundária. Não por acaso, essa construção tão engenhosa faz-se necessária pois torna possível colocar em cena restos diurnos, lembranças infantis e outras imagens ou pontos cegos de nossa vida psíquica. E assim, através de um convite para experienciar uma espécie de suspense, o qual deve ser aceito totalmente no escuro, visto que não há qualquer antecipação do que espera pelo sujeito, o sonho apresenta imagens que figuram incertas, distorcidas, ilógicas, escapando, à primeira vista, a qualquer compreensão, mas que, certamente, dizem mais sobre o sujeito do que pode supor sua vã consciência (Freud, 1900/1996).

Também no cinema essa construção imagética engenhosa se faz presente, é o caso, por exemplo, das aqui chamadas imagens de horror como abertura. Através do conjunto de vários elementos que, segundo os adolescentes, servem para a construção de um bom filme de horror constrói-se um enredo que atrai, envolve e captura o sujeito em sua trama. Como nos sonhos, este cinema de horror também pensa através de imagens e se utiliza de recursos visuais e auditivos para construir essa trama tão envolvente. Segue o recorte de uma fala que demonstra a grande importância dos elementos para a composição da trama, neste caso específico, do som para a construção do enredo de horror.

(...) a música faz muita diferença num filme, um exemplo (...) a música do filme Gritos Mortais é muito massa, da Hora do Pesadelo, tem aquela bem famosa do...que aparece o homem com a faca atrás da mulher – imita o som (música do Psicose) - e isso já uma coisa que vai ajudar muito na construção do suspense, se ela for bem pensada, colocada nas horas certas, vai te levar pra dentro do filme e vai provocar um susto maior. (Freddy Krueger, 15 anos)

O que acontece é que o cinema “está irremediavelmente submetido às condições que, no fundo, são as do sonho” (Rivera, 2008, p.28), quer dizer, as imagens de horror jogam com as leis da linguagem que Freud (1900/1996) descreveu como mecanismos fundamentais do trabalho de elaboração onírica. Entram em cena, por exemplo, situações que condensam o máximo de expressão no mínimo de imagens; deslocam figuras (no sentido de que algo é uma coisa, mas pode também ser outra); transpõe a narrativa, em que pensamentos se transformam em imagens visuais (figurabilidade), e situações em que se lança mão de uma maquiagem racionalizante com o intuito de proporcionar coerência ao texto fílmico (elaboração secundária) (Froemming, 2002). Exemplo disso, percebe-se na fala do adolescente o quanto a música incrustada na imagem pode condensar sentidos:

(...) não é o som sozinho, ele vai com uma conjunto de sentidos, que nem o choro de um bebê. (Freddy Krueger, 15 anos)

Tal como ocorre com o sonho, a imagem cinematográfica, embora se apresente através de uma roupagem, possibilita ao sujeito atravessar a dança de imagens que se apresentam e, assim, alcançar uma expressão mais profunda. O que podemos evidenciar nas palavras de Souza e Pereira (2011, p.15), quando dizem que “o filme não é espelho da realidade, é quase

um inconsciente do real, a ser lido e interpretado como uma mentira reveladora”. Nas palavras dos adolescentes:

Os filmes de horror acabam revelando um lado das pessoas que a gente não conhece.

(Jack, 13 anos)

Desta forma, tal como nos apontou Huot (1991, p.112) a respeito do sonho, através deste encontro com certas nuances das imagens móveis, o sujeito se vê conduzido à outra cena. Ativamente na outra cena:

(...) quando é bem feito, é o cara que entra ali...tipo, era eu e o Freddy Krueger naquela hora. (Jigsaw, 12 anos)

Ainda em relação às importantes semelhanças entre as imagens de horror como abertura e certas imagens de nosso mecanismo psíquico, considera-se necessário lembrar, além dos sonhos, das considerações que Freud enunciou sobre as lembranças encobridoras, as quais, também, guardam aproximações. Foi nos rastros dos questionamentos acerca do estatuto da recordação que o autor acabou por se deter na imagem enquanto constituinte das lembranças encobridoras, pois descobriu que, semelhante ao processo que ocorre no mecanismo onírico, as lembranças podiam encobrir elementos através de trocas ou, mesmo, pela fusão de personagens e cenários (Freud, 1899/1996, p.298). Nas palavras do autor:

Uma recordação como essa, cujo valor reside no fato de representar na memória impressões e pensamentos de uma data posterior cujo conteúdo está ligado a ela por elos simbólicos ou semelhantes, pode

perfeitamente ser chamada de “lembrança encobridora”. [...] toda fantasia suprimida dessa espécie tende a deslizar para uma cena infantil. [...] esses falseamentos das lembranças são tendenciosos — isto é, que servem aos objetivos de recalque e deslocamento de impressões abjetáveis ou desagradáveis.

Assim, fixar uma recordação que não aconteceu na realidade ou privilegiar um evento totalmente sem importância seria uma espécie de encobrimento para evitar o contato com algum sofrimento. No entanto, ainda que encobertas, o autor nos revela que certas verdades deixam-se entrever, pois o extravasamento pelas brechas da imagem, seja nas lembranças encobridoras ou nos sonhos, guarda a possibilidade do sujeito encontrá-las e reconstruí-las.

Também na imagem cinematográfica, a qual se faz viva pela combinação entre a imagem visível e a imagem sonora, há uma grande aproximação também com as lembranças encobridoras. Sobre estas semelhanças, para Buñuel, notável cineasta, o cinema consiste numa arma magnífica e ao mesmo tempo, perigosa, justamente por ser “o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto” (Buñuel, 1983, p. 336). O cenário que desfila absurdos e ilogicidades, trazendo à cena elementos aparentemente nonsense, longe de evidenciar uma falta de sentido, arriscamos dizer que, tal como ocorre nos sonhos ou nas lembranças encobridoras, tem, justamente aí, o seu ponto nevrálgico. É, justamente, nos momentos em que o conteúdo soa absolutamente sem sentido, parecendo despreocupar-se com a verossimilhança dos fatos, que estes mecanismos de imagens psíquicas mais se aproximam de revelar as verdades subjetivas (Freud, 1900/1996). Não só nos mecanismos engenhosos dos sonhos ou nos encobrimentos das lembranças, mas, também o cinema de horror conta com o absurdo a serviço de uma espécie de recobrimento às

verdades subjetivas. Sem dúvida, está aí uma importante particularidade que fascina, que envolve os adolescentes, conforme mencionado.

Entretanto, para além deste conhecimento oculto que pode ser acessado e reconstruído e que se faz presente no mecanismo onírico, nas lembranças encobridoras e, também, nas narrativas cinematográficas de horror, Freud (1900/1996) nos alerta para um algo a mais nos dois primeiros mosaicos de imagem que, ao contrário de se fazer perceber, persiste em permanecer encoberto pelo véu da imagem. O autor nos esclarece que se trata de um lugar em que se encontra um não saber, algo que não se pode alcançar, um desconhecido que será eternamente inacessível à consciência. Cabe dizer que este desconhecido, o qual permeia os mecanismos oníricos ou, mesmo, as lembranças encobridoras é trazido à cena por meio de uma trama bem construída de imagens, que conta com uma boa história, repleta de mecanismos estratégicos.

De acordo com isso, faz-se importante dizer que também as imagens pesadelares de horror são descritas pelos adolescentes pela particularidade de trazer em sua trama uma espécie de desconhecido, sendo que a forma com que o mesmo vai sendo trabalhado pela imagem conduz ao despertar de sentimentos muito particulares, como a repugnância e o encantamento. Incrustado na dança macabra que as imagens de horror vão colocando em cena, este desconhecido foi revelado pelos adolescentes como algo bastante importante em sua predileção pelo gênero de horror e, também, como importante ponto que o difere de outros gêneros fílmicos.

No romance, mais ou menos tu já sabe o que vai acontecer, tu sabe o que tu vai encontrar e os sentimentos são um pouco previsíveis (...) no filme de terror não. A gente não sabe do que vai ser a história, que coisas que vão aparecer (...) e daí o o que ele vai usar pra

chegar nisso pode ser muito interessante, pode despertar em nós coisas que a gente nem imagina. (Jack, 13 anos)

Importante atentar para o fato de que, de forma semelhante às imagens oníricas e às lembranças encobridoras, não se está falando de quaisquer disposições de imagens, mas de um agenciamento que é reconhecido pelos sujeitos como algo bem construído, estratégico, cuidadoso, podemos até dizer. Percebe-se nas falas dos adolescentes que este desconhecido, trazido pelo encadeamento das imagens, é posto na imagem por meio de um boa história, de elementos que não podem ser antecipados e do fator surpresa que acompanha esse inesperado.

Podemos pensar que, talvez tenha relação com isso, o fato de que, curiosamente, os sujeitos trouxeram como referências de cinematografia de horror, além de filmes atuais como Chernobyl (2012), Invocação do Mal (2013) e Sobrenatural (2013); um notável número de filmes que foram criados num passado bastante distante. Afora o contraste de épocas entre a que se encontram os adolescentes e a dos filmes lembrados, pareceu curioso o fato de que O Bebê de Rosemary (1968), O Exorcista (1973), O Massacre da Serra Elétrica (1974), O Iluminado (1980), A Hora do Espanto (1985) e uma infinidade de outros filmes tenham sido referenciados como tão importantes.

Eu vi O Exorcista, vi e eu gostei bastante, mas era bem diferente de muitos dos filmes atuais, quase todos, hoje em dia (...) É, eu acho que hoje têm muitos filmes que fica aquela coisa assim, na cara, ta na cara! (...) Acho que isso também acaba estragando. (Jack, 13 anos)

A estrutura que valoriza bastante o suspense, a capacidade de conseguir a nossa atenção, porque, por exemplo, ta...o assassino do Massacre da Serra Elétrica, vai passando o filme, ele vai matar gente...esse é objetivo do cara, mas o que muda são as pessoas, a forma como ele vai pegar as vítimas, é isso, nos Jogos Mortais, tem um cara com uma serra e ele precisa

cortar a própria perna pra sair de onde ele ta preso, é isso ai...nos filmes antigos eu acho que tinha um suspense maior, de não saber o que se ia encontrar pelo caminho. (Chucky, 16 anos)

De acordo com os discursos dos sujeitos, parece haver uma importante diferença entre a imagem da cena atual de horror e a que pertence a filmes mais remotos. Com base nas falas apresentadas, podemos pensar que estes filmes ditos “antigos” colocam em cena um enredo que trabalha o agenciamento das imagens, que está preocupado com o mistério, com o suspense. Por outro lado, muito dos filmes atuais, tais como “Jogos Mortais” foram descritos como imagens mais fechadas, desenhadas pela dureza da violência pura, da banalidade deste desconhecido que é tão caro e particular ao sujeito.

Ainda sobre essa experiência com o desconhecido, lembremos do que Freud (1900/1996) nos diz sobre isso que vem à tona com a imagem, mas insiste em não se deixar ver e que, segundo o autor, remete a um furo na imagem, com o qual, nos alerta dizendo, não há muito o que ser feito, visto que, juntamente com este umbigo da imagem, encontra-se uma resistência à representação. É preciso deixá-lo na obscuridade, tendo como única certeza a continuidade sobre o seu desconhecimento. E é neste sentido que gostaríamos que o leitor pensasse a famosa citação de Freud (1900/1996, p. 482), a qual diz que: "o umbigo do sonho é esse ponto onde o sonho é insondável, quer dizer, ponto onde se interrompe o sentido ou toda a possibilidade de sentido".

Estas construções se aproximam muito ao que Freud (1920/1996) apresentou sobre o modo de funcionamento do trauma, no que diz respeito a este umbigo que fica sem representação, sem tradução possível. O traumático seria, portanto, isto que faz furo na cadeia associativa e, no caso do sonho e da lembrança encobridora, aquilo que o trabalho de condensação e deslocamento não conseguem dar conta.

Sobre este ponto abordado por Freud, considera-se oportuno estender o seu alcance, no sentido de pensar que, também, nas imagens cinematográficas de horror, este umbigo inescrutável se fará presente. Segundo Rivera (2008, p.8), no cinema ele se faz ver “pelo que nos põe em questão, problematiza a realidade e pode nos colocar na vertigem, por vezes poética, de um mundo heterogêneo do qual não somos senhores”. Nas falas dos adolescentes:

É, porque aí tu tem escancarado na tua cara que aquele horror todo que tu vai ver ou que tu viu pode acontecer contigo, tipo, já aconteceu com alguém, por que não aconteceria de novo? (Mike Myers, 13 anos)

Sem dúvida, encontra-se aí, também, uma importante característica do cinema de horror responsável por capturar o olhar dos adolescentes. A peculiaridade que a imagem e, no caso em questão, a imagem de horror contempla de ser capaz de tocar intensamente o sujeito, abrindo e desestabilizando a dimensão do olhar, desperta um fascínio que não se consegue renunciar.

Além de servir como um espelho de verdades inconscientes, as imagens cinematográficas de horror servem-se de seu peculiar encadeamento pungente, tomado pela intensidade e pelo excesso, para figurar isso que está além do que pode ser visto, esse umbigo inescrutável. Implícito neste encontro, tem-se uma certa inquietude colada a uma forte atração, que se deve à capacidade da imagem de confrontar o sujeito com esse furo, com o traumático.

Para tratar mais especificamente desta questão, retomaremos os constructos de Freud em seu elucidativo texto “Das Unheimliche” (1919/1996), o qual pode ser pensado como um prenúncio de sua segunda teoria das pulsões, pois o *unheimlich* encontra-se neste lugar em que a imagem não cessa de retornar repetidamente. E ainda que Freud não tenha desenvolvido

em profundidade o tema da repetição em “Das Unheimliche”, sabemos que ele não ignorou esta perspectiva, pois traz a questão do retorno como algo que identifica o *unheimlich*. Além disso, logo no ano seguinte, em 1920, publicou “Além do Princípio do Prazer”, ensaio em que desenvolve a hipótese de uma “compulsão à repetição”. Em “Das Unheimliche” o autor fala sobre o poder da estética e aqui, vale ressaltar, não está tratando de qualquer estética, mas justamente, de um domínio particular, o qual durante muito tempo foi negligenciado, visto que escapava às formulações clássicas da teoria do belo.

Foi a partir de um estudo linguístico em relação ao significado da palavra *unheimlich* que as elaborações de Freud (1919/1996) sobre o Estanho/*Unheimlich* se desenvolveram. Decorreu desta longa tarefa, a descoberta de que *Heimlich* refere-se à intimidade, à familiaridade; por outro lado, *Unheimlich* relaciona-se ao que é obscuro, secreto, desconhecido. Seguidas as descobertas em relação aos seus significados, Freud se deteve na importante questão de que o próprio termo se funde ao seu oposto, o que faz com que *heimlich* se aproxime de seu aparente contrário *unheimlich*. Disto pôde-se concluir que o *unheimlich* compreende, ao mesmo tempo, a noção de familiar, e, também, de desconhecido, obscuro, estranho.

A grande descoberta, portanto, encontra-se no significado que cumpre o prefixo un, este que se comporta como uma espécie de duplo. Ao mesmo tempo em que nega o caráter familiar à consciência, reconhece neste (des)conhecido sua presença inconsciente. E é no momento em que este aparente desconhecido faz furo na imagem, abrindo-se de forma familiar ao domínio do olhar, que a sensação *unheimlich* é despertada. A negação un, é, portanto, a marca da incidência do recalque, disso que deveria ter ficado fora de cena e que estranhamente aparece, mas sem se deixar ser visto. Aparece, portanto, pela experiência de estranhamento/*unheimlich*, a qual se dá no encontro com esta estética que se apresenta como

uma espécie de espelho, pois defronta o sujeito com uma sinistra cumplicidade, causando incômodo, desconforto e, ao mesmo tempo, fascínio (Freud, 1919/1996).

O *unheimlich*, portanto, não é nada novo, mas ao contrário, é nosso conhecido de longa data que, através da imagem, nos olha, inquieta. É o encontro com este conteúdo que ignora a passagem do tempo e que horroriza, reaparecendo absolutamente atual, despertando intensos sentimentos. Ao olhar para estas imagens, que Freud (1919/1996) denomina de Estranho/*Unheimlich*, o sujeito experimenta a característica da ambivalência, pois são encontros que suscitam nos sujeitos sentimentos de familiaridade, mas, ao mesmo tempo, de estranhamento e horror. Cabe, aqui, algumas falas para elucidar isto que a teoria tenta dar contorno:

O filme de horror vai te causar, tipo, susto, nojo, uma...repulsa até...Centopeia Humana é um exemplo, bah, esse filme é forte! (...) Cara, é muito nojento, mas é massa! (Ghostface, 16 anos)

Acaba que desperta o susto, um nojo até que a gente diz: que horror isso daí, mas segue olhando. (Jack, 13 anos)

Estas falas apontam para a dimensão do traumático presente no *unheimlich* das imagens de horror, o qual suscita um misto de sentimentos, dentre eles, a forte presença do susto, do nojo e do horror. Sentimentos dos quais se gostaria de desviar o olhar, mas por algum motivo, isto não se apresenta mais como uma possibilidade.

Isso se deve ao fato de que o encontro com esses conteúdos familiares, mas que foram retirados da cena representacional pelo horror que despertaram outrora, provocam agora um misto de sentimentos, dentre eles, o susto como algo inevitável. Sobre o despertar destes sentimentos, considera-se necessário esclarecer alguns conceitos relativos ao significado das palavras, tais como medo e susto, que embora possam parecer correlatos, tratam-se de conceitos distintos. Freud em seu famoso texto “Além do Princípio do Prazer”

(1920/1996) estabelece importantes diferenças entre as definições de Schreck/Susto, Furcht/Medo e Angst/Angústia. A distinção fundamental entre Angst e Furcht encontra-se no fato de ter ou não ter um objeto específico. No que se refere a Furcht, pode-se dizer que o terror ocorre em relação a algum objeto definido. Já no que concerne a Angst, tem-se um estado de espera ou antecipação em relação a uma ameaça que pode ser inespecífica, pois não existe obrigatoriamente uma ameaça real e concreta. Angst seria uma proteção, uma espécie de preparação a uma ameaça futura. E por último, o Schreck, o qual está intimamente ligado à surpresa, a uma situação em que se entrou em perigo, sem que se pudesse prever, sem a preparação da angústia.

Portanto, podemos dizer que uma pessoa se protege do pavor por meio da angústia, uma vez que a expectativa gerada pela possibilidade do perigo ajudaria o indivíduo a se preparar para tal ameaça. No entanto, no momento em que esta preparação falha, o sujeito experencia a sensação de Schreck (Freud, 1920/1996). Fazemos alusão a isso para pensar a ideia de que, neste encontro com as imagens móveis de horror, os adolescentes vivenciam o susto, não por acaso, mas por apresentarem-se totalmente a mercê da situação que os envolve.

É que esse tipo de filme, quando ele é bom, quando a história é bem contada, vai provocar o susto. E o que é o susto? Eu acho que chegar no susto envolve um monte de coisas, envolve sensações, envolve emoção, é envolvimento mesmo com o que tu tá assistindo. (Norman Bates, 14 anos)

Pra mim, o que mais atrai é o susto mesmo...dai eu acho que essas coisas, a mutilação, os cortes, o sangue, vão fazer parte disso, pra provocar o susto...mas não são o principal. (Jigsaw, 12 anos)

Para desenvolver melhor esta questão, continuemos no ensaio “Além do Princípio do Prazer”, mais especificamente, na situação em que Freud evoca o jogo do Fort-da que seu netinho inventa. Recordemos que, nesta brincadeira, inicialmente, o menino segura o carretel com as mãos e, então, joga-o, provocando um distanciamento da imagem-carretel, fazendo com que se esconda detrás da cortina, movimento que era acompanhado por um invariável o-o-o-o (reconhecido como fort/longe). Quando já não podia mais ser visto, o carretel era puxado para perto, provocando a situação de seu reaparecimento, agora acompanhado “por um alegre da” (está aqui!). Neste instante, a criança olha para a imagem-carretel, a qual olha-o de volta, e, então, ela joga-a para longe novamente (Freud, 1920/2010). Num vaivém contínuo, o menino insiste neste jogo de ausência-presença, distanciamento-surpresa com o carretel.

Embora, à primeira vista, possa parecer uma simples brincadeira de criança, com toda a inocência que erroneamente poderíamos supor a respeito, não podemos perder de vista o pano de fundo no qual Freud apresenta este jogo, o qual aponta para a sua real importância. Lembremos que Freud aborda em “Além do Princípio do Prazer” (1920/2010), dentre outros pontos, a grande guerra mundial, a qual há pouco terminava e deixava os seus restos de crueldade, perdas e horrores. Fala-nos, também, sobre a sensação de Schreck, fruto de situações de pavor que o sujeito vivencia sem ter preparação para tal, tão frequente nos contextos de batalha. Além disso e, totalmente interligado a estas questões, apresenta-nos as neuroses traumáticas, as quais apontam para algo que está para além do princípio do prazer, situado no encontro com a pulsão de morte, com o trauma.

Dito isto, não podemos perder de vista que nesta brincadeira, certo horror, certo desprazer está presente. Freud (1920/1996) relaciona o brinquedo desenvolvido pela criança à ausência de sua mãe, fato que, o autor mesmo esclarece, não poderia ser tratado com indiferença ou como sendo algo agradável. Neste sentido, considera-se que o jogo cumpre

uma importante função, pois possibilita encenar e, assim, repetir isto que vive traumáticamente em relação à mãe, mas, podendo agora ser, minimamente, autor desta ausência, assumindo uma posição ativa que na situação traumática não figurava como uma opção.

Didi-Huberman (2010, p.82), parafraseando o episódio narrado por Freud, nos diz que “o carretel só é “vivo” e dançante ao figurar a ausência, e só “joga” ao eternizar o desejo, como um mar demasiado vivo devora o corpo afogado, como uma sepultura eterniza a morte para os vivos”. Isso porque a imagem somente se torna capaz de nos olhar no momento em que recusamos o seu poder de nos impor a sua visualidade, instalando-se assim “o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio do prazer; o lugar onde ver é perder, e onde o objeto da perda sem recurso nos olha. É o lugar da inquietante estranheza (p.227)”.

De forma semelhante ao que ocorre na brincadeira, podemos supor ocorre, também, no encontro dos adolescentes com as imagens cinematográficas de horror. Assim como o menino encena com a imagem-carretel a terrífica situação vivenciada pela ausência de sua mãe, também no encontro com as imagens móveis, há uma abertura da dimensão do olhar para a questão da perda, para a repetição de uma situação traumática, deste desconhecido.

Sobre ambas as situações, faz-se importante esclarecer que a volta constante à cena traumática não se faz ao acaso, mas, podemos dizer, pelo objetivo de produzir um outro desfecho para a situação que originou o trauma. Nesta compulsiva repetição, o sujeito busca a preparação que lhe faltou anteriormente, na tentativa de produzir a excitação necessária, pela expectativa de que possa se proteger do horror, transpondo o trauma. Isso porque o acontecimento traumático localiza-se num campo de intensidades que é produtor de rupturas, destinando a ele um lugar que escapa à representação, à simbolização e, por isso, se apresenta como ato, tendo na repetição, uma tentativa de ligar esse excesso que teria ficado sem laço representacional.

Dito isso, podemos pensar que não é qualquer imagem para qualquer pessoa que desperta a sensação de horror, de schreck. Horroriza-se diante de situações em que o sujeito encontra-se suscetível a sentir o horror, em que não houve preparação para tal ameaça. No encontro com os filmes de horror, inevitavelmente, essa situação se apresenta. Vivencia-se um misto de sentimentos, dentre eles, o *unheimlich*, do qual faz parte o susto, revelando que algo traumático para estes sujeitos está presente no mosaico de imagens. Tem isso em vista, parece pertinente o questionamento acerca de qual situação traumática busca-se encenar, repetidamente, na busca por um encaminhamento satisfatório através do encontro com as imagens de horror?

No intuito de tentar responder este questionamento, iniciamos pela inevitável relação existente entre o acontecimento traumático e a vivência de desamparo. Esta intrínseca relação, podemos dizer, ocorre devido ao fato de que o excesso de excitação que irrompe e se torna responsável pelo acontecimento traumático acaba deparando o sujeito com a sua vulnerabilidade para lidar com tal situação. O sujeito é lançado a se deparar com o intenso desamparo para atravessar esta experiência (Freud, 1920/1996).

Com base nos constructos freudianos acerca do trauma, podemos dizer que a experiência de desamparo foi revelada como algo que joga o sujeito com a experiência de solidão, da necessidade e, ao mesmo tempo, da impossibilidade de um outro que lhe dê a mão para atravessar determinada situação que exige um amparo psíquico (Freud, 1920/1996). Sobre isso, pode-se dizer, com base em vários autores, que esta intensa e sofrida vivência tem sido cada vez mais presente em nosso contexto sociocultural (Birman, 2007; Ruffino, 2009; Corso & Corso, 2011; Kehl, 2005). Fruto de um mundo que se afastou da importância que era destinada às experiências compartilhadas, às trocas entre os homens, passando a investir intensamente numa subjetividade regida, primordialmente, pelo imaginário que se faz centrado no eu, experienciamos um contexto sociocultural que coloca o sujeito a desenvolver

de forma bastante solitária o seu universo. Atualmente, segundo Birman (2007), a cena social atual oferece poucas possibilidades para experiências de alteridade, visto que nos ideais da cultura contemporânea, sobressai como digno de valor posições que incitam o sujeito para o pólo do narcisismo, da subjetividade autocentrada, ficando o mesmo restrito e aprisionado em si mesmo.

Não resta dúvidas que essas mudanças provocaram alterações nas formas de subjetivação, pois acabou por lançar o sujeito a vivências de desamparo, deparando-o com a precariedade de seus processos de simbolização para lidar com inúmeras situações (Birman & Cunha, 2013). No que toca à adolescência, decorrente das mudanças pubertárias e do surgimento de um excesso pulsional, sabemos que a sua irrupção convoca intensamente uma dimensão de alteridade para vivenciar este processo. No entanto, levando em consideração essas mudanças socioculturais, podemos dizer o sujeito encontra-se mais carente de trocas alteritárias, de relações em que o outro sirva como suporte para juntos atravessarem as experiências. Essa ausência de um outro que seja amparo se configura para o sujeito de forma traumática já na infância e ressurge no processo de adolecer de forma extremamente dolorosa, lançando o sujeito adolescente a lidar com esse transbordamento pulsional de forma solitária, desamparado.

Sobre isso, Ruffino (2009) diz, inclusive, que a própria experiência da adolescência acabou sendo a única possibilidade de resposta do sujeito ao desamparo que vivencia, pois tornou possível ao jovem constituir intrapsiquicamente a função paterna que deveria ser encontrada no mundo social. O autor faz referência a isso pois retoma o fato de que nas comunidades tradicionais, através dos laços societários que lhe correspondem, o adolecer era significado para seus membros através de dispositivos societários. Havia um amparo coletivo para vivenciá-la. No contexto atual, no entanto, o jovem urbano e ocidental se vê às voltas

com a experiência pubertária na intimidade de sua solidão. Experimenta um excesso de si mesmo que não encontra enlaçamento, que é solitário, traumático.

Com base nisso, podemos pensar que, não, coincidentemente, os adolescentes vão em busca das imagens *unheimlich*. O encontro com esta trama singular de espaço e tempo, transforma-se num acontecimento visual único na medida em que, através do objeto visível, permite-se experimentar a perda, a ausência, a vivência solitária de desamparo como uma possibilidade de reviver a situação.

O transbordamento pulsional, que escapa a qualquer contorno representacional, vivido em intenso desamparo pelo sujeito adolescente, encontra a sua possibilidade de ser reeditado no encontro com as imagens móveis de horror. É como se o adolescente convocasse às imagens a uma dimensão de alteridade, como uma possibilidade de reviver a situação e, então, transpor o trauma. Tentativa de inscrição que reiteradamente fracassa, exibindo-se na necessidade de sua repetição.

Prisioneiro desse passado que não passa, portanto, o adolescente reviverá neste encontro pulsional com as imagens, este traumático que não cessa de retornar repetidamente, esta imagem-furo que toca, mas que insiste em não se revelar. Através de um conjunto de mecanismos engenhosos e de elementos aparentemente non-sense, o texto em forma de imagens coloca, sutilmente, em cena este “real traumático, terrível, com o qual o sujeito se depara repetida e violentamente” (Rivera, 2013, p.21).

Não de qualquer maneira, mas de forma semelhante ao que ocorre com os sonhos ou com as lembranças encobridoras, a imagem de horror como abertura, através de seus recobrimentos, de suas roupagens fantásticas, coloca em cena, conteúdos que o psiquismo decidiu deixar nos cantos escuros do inconsciente. Através de cenas bem construídas, que contam com o poder de uma boa história e com o encantamento presente no suspense, o

cinema de horror remonta elementos do repertório psíquico, colocando misteriosamente o eu num lugar de abstração da fronteira entre real e fantasia.

Retomemos a situação vivenciada pelo netinho de Freud com a brincadeira fort-da, não perdendo de vista a importância deste jogo de esconde-mostra que se encontra aí presente, o qual permite certo distanciamento do sujeito em relação à imagem e faz com que o desconhecido apareça. E assim, ainda que não seja possível transpor o trauma, em ambas as situações, abre-se a possibilidade de reviver a situação, não mais de forma totalmente passiva, mas como quem ativamente provoca a ausência, a perda.

Considerações Finais

Através dos discursos explicitados pelo sujeito, pôde-se perceber que a imagem, a qual chamamos de horror como abertura, foi caracterizada como sendo detentora de um caráter fortemente particular. Reconhecida pela capacidade de implicar o sujeito em sua trama, foi descrita não como qualquer imagem em cena, mas como uma presença que aponta para o lugar de uma inquietante estranheza, do desconhecido, do *unheimlich*.

Referenciadas como o que repele e atrai, perturba e fascina, os adolescentes sinalizaram como particularidade desta filmografia de horror o fato de ser constituída para além dos elementos horríficos, trazendo à cena, principalmente, o agenciamento de imagens que priorizam o enredo, o suspense e o mistério. Não por acaso esses componentes foram tão valorizados, pois, tal como o mecanismo onírico lança mão de recursos engenhosos para trazer o umbigo inescrutável do sonho e tornar possível o contato com o olhador, também no encontro com o cinema de horror esses recursos foram expressos como necessários. Tem-se, a partir dessa trama, a possibilidade desse sujeito adolescente, que vive um transbordamento pulsional em intenso desamparo, reeditar, no encontro com as imagens móveis de horror, isso

que escapa a qualquer contorno representacional. É como se o adolescente convocasse às imagens a uma dimensão de alteridade, como uma possibilidade de reviver uma situação que foi vivida como traumática. No entanto, ao contrário da situação passiva vivenciada com a situação traumática, o encontro com as imagens móveis permite experienciar a situação, ainda que minimamente, de forma ativa.

Referências

- Bardin, L. (2009). *Análise de Conteúdo*. 4. ed. Lisboa: Edições 70. (Original publicado em 1977).
- Birman, J. (2007). *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas teorias de subjetivação*. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Birman, J., & Cunha, E. L. (2013). Vínculos entre modernidade, ética e subjetivação. *Estudos de Psicanálise*, 40, p. 37-47.
- Brasil (1990). *Lei n.º. 8.069/90: Estatuto da Criança e do Adolescente*. Brasília: Senado federal.
- Brasil (2012). *Resolução n.º. 466/2012. Diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisa envolvendo seres humanos*. Brasília: Diários Oficial da União.
- Buñuel, L. (1983). Cinema: instrumento de poesia. In: I. Xavier (Org.). *A Experiência do Cinema*, Rio de Janeiro: Graal.
- Corso, D. L., & Corso, M. (2011). *A psicanálise na terra do nunca: ensaios sobre a fantasia*. Porto Alegre: Penso.
- Debus, M. (1988). *Manual para la excelencia en la investigación mediante grupos focales*. Pennsylvania: University of Pennsylvania/ Applied Communications Technology, Needham Porter Novelli.
- Didi-Huberman, G. (1998). O que vemos, o que nos olha. Trad. De Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora 34.
- Duarte, M. (1012). Psicanálise, Cinema, Mito e Semiótica. In. *Congresso de Psicologia UNIFIL*. Livro de Anais do V Congresso de Psicologia UNIFIL. p. 86-90, Londrina: EdUNIFIL.
- Freud, S. (1996). Lembranças Encobridoras. In. J. Strachey (Ed. & Trad.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. 3. Rio de Janeiro: Imago (Original publicado em 1899).
- _____. (1996). A Interpretação dos Sonhos. In. J. Strachey (Ed. & Trad.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. 4 e 5. Rio de Janeiro: Imago (Original publicado em 1900).
- _____. (1996). O Estranho. In: J. Strachey (Ed. & Trad.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. 27. Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1919).
- _____. (1996). Além do princípio do prazer. In. J. Strachey (Ed. & Trad.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. 18. Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1920).

Froemming, L. (2002). *A montagem no cinema e associação-livre na psicanálise*. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Desenvolvimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Froemming, L. S.; Rainone, F. (2008). As potencialidades das imagens cinematográficas para o campo da atenção em saúde mental. *Latin American Journal of Fundamental Psychopathology online*, 8, p. 37-45.

Huot, H. (1991) *Do sujeito à imagem: uma história do olho em Freud*. (C. Berliner, Trad.). São Paulo: Escuta, 1991. 291 pg.

Kehl, M. R. (2005). Juventude como sintoma da cultura. In: R. Novaes; P. & Vannuchi, P. (Orgs). *Juventude e Sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

Kind, L. (2004). Notas para o trabalho com a técnica de grupos focais. *Psicologia em Revista*, 10 (15), p. 124-36.

Magalhães, S.C. (2008). Cinema, sonho e psicanálise. *Cogito*, 9, p. 86-90. 2008.

Magdaleno, Jr, R.(2012). Freud e Méliès: cinema, sonho e psicanálise. *Revista Universitária do Audiovisual*, 10 (3), p. 55-68.

Millward, L.J. (2010). Grupos Focais. In G. M. Breakwell, S., Hammond, C. Fife-Shaaw & J. A. Smith. *Métodos de pesquisa em psicologia*. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, p.280-301.

Minayo, M. C. de S. (2007). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 25 ed. Rio de Janeiro: Vozes.

Murari, L. C. & Pinheiro, F. P. F. (2012). O Expressionismo alemão e suas múltiplas derivações americanas. *Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná*, 11 (7), p. 132-44.

Rivera, T. (2008). *Cinema, imagem e psicanálise*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 75 pg.

_____. (2013). *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify.

Ruffino, R. (2009). A condição traumática da puberdade na contemporaneidade e a adolescência como sintoma social a ela articulada. *Textura Revista de Psicanálise*, p.1-12.

Santaella, L. (2014). Analogias e homologias entre sonho e cinema. In. C. I. L. Dunker & A. L. Rodrigues. *Montagem e Interpretação: direção da cura*. São Paulo: Versos.

Souza, E. C. & Pereira, R. F. (2011) *Cinema: o divã e a tela*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 189 pg.

Tavares, C. S. (2011). Cinema de horror: o medo é a alma do negócio. *Revista Apontamentos Midiáticos*, 2 (3), p. 1-10.

Turato, E.R. (2003). *Tratado da metodologia da pesquisa clínico-qualitativa*. Rio de Janeiro: Vozes

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste momento de finalização do trabalho, considera-se importante dizer que o processo do estudo, aqui apresentado e discutido, partiu de um grande interesse da pesquisadora em ampliar o conhecimento sobre a adolescência na atualidade e, da mesma forma, por acreditar que a arte serviria como um importante dispositivo neste sentido, tendo em vista o poder que compreende de revelar verdades subjetivas. Diante disso, buscar os conteúdos particulares dos adolescentes, implícitos na predileção pelo cinema de horror, ao mesmo tempo em que demandou grande trabalho, gerou enorme satisfação.

Assim, o estudo realizado permitiu entrar em contato com o grande interesse dos adolescentes pelo cinema de horror na atualidade e, a partir disso, possibilitou compreender certos traços que as imagens móveis desvelam e que exercem fascínio nestes sujeitos. A partir da análise dos discursos dos adolescentes, pode-se dizer que, o encontro com o cinema de horror significa, também, o encontro com conteúdos que fizeram parte da constituição de si e que representam uma espécie de lado obscuro, uma espécie de algo fundamental que não se deixa ver.

As imagens horríficas, que se movimentam dentro da escuridão, abrem o olhar à questão da perda, a um sofrimento indizível, que remonta a um passado em que o desamparo deixou marcas. Como um labirinto de espelhos de si mesmos, este encontro coloca o eu numa espécie de abstração da fronteira entre o real e a fantasia, visto que o encontro com as imagens demonstra ser o encontro consigo próprio, com seus próprios monstros. É experimentar, novamente, situações que foram vividas como traumáticas e que, com a imagem, não cessam de retornar. Encontro, nos quais, a representação resiste.

Importante dizer que as narrativas fílmicas de horror começaram a ser presença na vida dos adolescentes, participantes da pesquisa, ainda na infância. E não por acaso mas, justamente, por ser uma importante peça que encaixava em um mosaico de vivências, no qual a experiência de desamparo em relação ao outro se fazia fortemente presente. A ficção, portanto, mostrava-se como a possibilidade de que os sujeitos vivenciassem, novamente, o horror experienciado na vida real, porém, ao contrário do que se havia vivido, como alguém que experimenta a possibilidade de dominá-lo.

Além disso, com base nos conteúdos explicitados, pôde-se concluir que, também não por acaso, o horror retorne a ser forte presença neste momento de suas vidas, visto que, novamente, experenciam momentos de fragilidade, momentos em que se sente grande

necessidade de um outro que se coloque como uma possibilidade de amparo, de segurança. Decorrente das intensas mudanças pubertárias e do surgimento de um excesso pulsional, a irrupção da adolescência convoca, fortemente, uma dimensão de alteridade para vivenciar este horror que transborda.

Assim, ao mesmo tempo em que o passeio pelas imagens que se movimentam pela escuridão, revela os monstros abissais do inconsciente, também possibilita a tentativa de reeditar esse transbordamento pulsional, o qual foi vivido de forma intensamente passiva, de forma, ainda que, minimamente, ativa. Além disso, o horror fílmico é revelado como um espaço de possibilidade de compartilhamento das experiências vivenciadas, que permite uma espécie de espelhamento no outro ao que se vivencia, o que empresta uma espécie de contorno ao transbordamento pulsional que irrompe neste momento. Além de servir como uma importante possibilidade de produção de laço, de construção de alteridade.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Infância e História**: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- AMERICAN PSYCHOLOGICAL ASSOCIATION. **Publication manual of the American psychological association**, American Psychological Association (APA), 2013.
- ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. Trad. de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- AUMONT, J. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2012.
- BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. 4. ed. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 5 ed. São Paulo, Brasiliense, 1993. (Original publicado em 1933).
- BIRMAN, J. **Mal-estar na atualidade**: a psicanálise e as novas teorias de subjetivação. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- _____. Pacto perverso e biopolítica. **Revista Psicologia Clínica**, v. 21, n. 02, 2009.
- BORSCHIVER, D.; SANTOS, V. L. A. CARDOSO, M. R. Drogadicção e adolescência: o 'corpo do transbordamento'. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental** (Impresso), v. 17, p.544-556, 2014.
- BRANDÃO, V. G. O monstro, o cinema e o medo ao estranho. **Revista Universitária do Audiovisual**, 2012.
- BRASIL. **Lei 8.069: Estatuto da Criança e do Adolescente**. Brasília, DF, 1990.
- BRASIL, Ministério da Saúde. Conselho Nacional de Saúde. Resolução 466/2012. **Diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisa envolvendo seres humanos**. Brasília Ministério da Saúde, 2012.
- CARDOSO, M. R. Dependência e adolescência: a recusa da diferença. **Revista Ágora**, v. XVII, p. 63-74, 2014.
- CORSO, D. L.; CORSO, M. **A psicanálise na terra do nunca**: ensaios sobre a fantasia. Porto Alegre: Penso, 2011.
- DEBUS, M. **Manual para la excelencia en la investigación mediante grupos focales**. Pennsylvania: HealthCom, 1988.
- DIAS, F. R. O Expressionismo e a estética do feio. **Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa**, v. 2 n. 20 pp. 147-155, 2012.
- DUARTE, M. Psicanálise, Cinema, Mito e Semiótica. In. Congresso de Psicologia UniFil, n. V, 2012, Londrina. **Anais A Psicologia e o Novo Paradigma da Ciência**, Londrina, EdUnifil, p 86-90, 2012.

EISNER, L. **A tela demoníaca**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FREUD, S. Projeto para uma psicologia científica. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Original publicado em 1895), v.I.

_____. A Interpretação dos Sonhos. In. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Original publicado em 1900), v. IV e V.

_____. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Original publicado em 1905), v. VII.

_____. Delírios e sonhos na Gradiva, de Jensen. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Original publicado em 1907), vol. IX.

_____. Escritores criativos e devaneio. In. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, Rio de Janeiro: Imago, 1976 (Original publicado em 1908), v. IX.

_____. Sobre o narcisismo: uma introdução. In. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Original publicado em 1914-1916), v. XIV.

_____. O Estranho. In. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Original publicado em 1919), v. XVII.

_____. Além do princípio do prazer. In. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Original publicado em 1920), v. XVIII.

_____. Psicologia de grupo e a análise do ego. In. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Original publicado em 1921), v. XVIII.

_____. O ego e o id. In. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Original publicado em 1923), v. XIX.

_____. A dissolução do complexo de Édipo. In. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Original publicado em 1924), v. XIX.

_____. O futuro de uma ilusão. In. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Original publicado em 1927), v. XVII.

_____. O mal-estar na civilização. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Original publicado em 1930), v. XXI.

FROEMMING, L. **A montagem no cinema e associação-livre na psicanálise**. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Desenvolvimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

FROEMMING, L. S.; RAINONE, F. As potencialidades das imagens cinematográficas para o campo da atenção em saúde mental. **Latin American Journal of Fundamental Psychopathology online**, v. 8, p. 37-45, 2008.

GARCIA, C. A.; COUTINHO, L. G. Os novos rumos do individualismo e o desamparo do sujeito contemporâneo. **Psyche (Sao Paulo)** [online], v.8, n.13, pp. 125-140, 2004.

GARCIA-ROSA, L. A. **Freud e o inconsciente**. 24 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

GORENDER, M. E. Serial-Killer: o novo herói da pós-modernidade. **Revista Estudos de Psicanálise**, n.34, p. 117-122, 2010.

HUOT, H. **Do sujeito à imagem**: uma história do olho em Freud. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Escuta, 1991. 291 pg.

LAGARTO, P. C. D. **Os vampiros do novo milênio**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Criações Literárias Contemporâneas. Portugal, Évora, 2008.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. Trad. João Guilherme Linke, Livraria Francisco Alves Editora, Rio de Janeiro, 1987.

KEHL, M. R. Juventude como sintoma da cultura. In: NOVAES, R; VANNUCHI, P. (Orgs). **Juventude e Sociedade**: trabalho, educação, cultura e participação. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

KIND, L. Notas para o trabalho com a técnica de grupos focais. **Psicologia em Revista**, v. 10, n. 15, p. 124-36, 2004.

KING, S. **Dança Macabra**: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero. Trad. Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

KRISTEVA, J. **Powers of horror**: an essay on abjection. New York: Columbia UP, 1982.

MACEDO, M. M. K; AZEVEDO, B. H.; CASTAN, J. U. Adolescência e Psicanálise. In: MACEDO, M. M. K. **Adolescência e Psicanálise**: intersecções possíveis. 2 ed, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

MACEDO, M. M. K.; GOBBI, A. S.; WASCHBURGER, E. M. P. O corpo na adolescência: território de enlaces e desenlaces. In: MACEDO, M. M. K. **Adolescência e Psicanálise**: intersecções possíveis. 2 ed, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

- MDT. **Manual para estrutura e apresentação de monografias, dissertações e teses.** Universidade Federal de Santa Maria, Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, Biblioteca Central, Editora da UFSM. – 8. ed. – Santa Maria : Ed. da UFSM, 2012.
- MAGALHÃES, S.C. Cinema, sonho e psicanálise. **Cogito** [Online], v.9, n.9, pp. 86-90. 2008.
- MAGDALENO Jr, R. Freud e Méliès: cinema, sonho e psicanálise. **Revista Universitária do Audiovisual**, v. 10, n. 3, p. 55-68, 2012.
- MATHEUS, T. C. Adolescência: conceito adolescente? **Pulsional- Revista de Psicanálise**, n.179, p. 26-32, 2004.
- MATOS, D.I. *Serial Killers* e imaginários sociais: uma crescente filmografia. **Revista História Porangatu**, v. 2, n. 1, p. 59-82, 2013.
- MEZAN, R. **O olhar.** São Paulo: Cia.das Letras, 1988.
- MILLWARD, L.J. Grupos Focais. In BREAKWELL, G.M; HAMMOND, S; FIFE-SHAAW, C; SMITH, J. A. **Métodos de pesquisa em psicologia.** 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2010, p.280-301.
- MINAYO, M. C. de S (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade.** 25 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- MURARI, L. C.; PINHEIRO, F. P. F. O Expressionismo alemão e suas múltiplas derivações americanas. **Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná**, v. 11, n. 7, p. 132-44, 2012.
- RAMÍREZ, M. E. Despertar da adolescência: Freud e Lacan leitores de Wedekind. **Opção Lacaniana online**, v. 5, n. 15, 2014.
- RIBEIRO, R. A. da C. Do vermelho-sangue ao rosa-choque: o mito do vampiro e suas transformações no imaginário midiático do século XXI. In. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, n. XXXII, 2009, Curitiba. **Anais Congresso Intercom 2009**, Curitiba: Editora Universidade Federal do Paraná, 2009, p. 1-15.
- RIVERA, T. **Arte e Psicanálise.** 2 ed. Riode Janeiro: Zahar, 2005. 75 pg.
- _____. **Cinema, imagem e psicanálise.** 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 75 pg.
- _____. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise.** 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 7429 pg.
- RUFFINO, R. A condição traumática da puberdade na contemporaneidade e a adolescência como sintoma social a ela articulada. **Revista de Psicanálise**, 2009.
- SAVIETTO, B. B. de A. Passagem ao ato e adolescência contemporânea: pais “desmapeados”, filhos desamparados. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, v.10, n. 3, p. 438-453, 2007.
- SOUZA, E. C; PEREIRA, R. F. **Cinema: o divã e a tela.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2011. 189 pg.

TAVARES, C. S. Cinema de horror: o medo é a alma do negócio. **Revista Apontamentos Midiáticos**, v. 2, n. 3, p. 1-10, 2011.

TELES, G. M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

TURATO, E.R. **Tratado da metodologia da pesquisa clínico-qualitativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

ANEXOS



Universidade Federal de Santa Maria – UFSM
Centro de Ciências e Sociais e Humanas
Programa de Pós-Graduação em Psicologia - Mestrado

ANEXO A – Termo de Assentimento

Título do Projeto: Quando o olhar é capturado: o fascínio dos adolescentes pela filmografia de horror.

Instituição/Departamento: Departamento do Curso de Psicologia /UFSM

Pesquisador Responsável: Alberto Manuel Quintana (albertom.quintana@gmail.com)

Telefone para contato: (55) 81294258

Pesquisadora: Natalia Dalla Côrte Cantarelli

Telefone para contato: (55) 81266463

E-mail: naty_cantarelli@yahoo.com.br

Estimado participante da pesquisa:

Você está sendo convidado a participar desta pesquisa através de grupos focais e através de entrevistas individuais, de forma voluntária. Antes de aceitar participar da pesquisa é importante que você entenda as informações e instruções que estão neste documento. Por favor, não se apresse em tomar a decisão, antes de decidir se irá participar pergunte todas as suas dúvidas à pesquisadora, a qual deverá responder a todas de forma clara. Importante dizer que você tem o direito de desistir de participar da pesquisa a qualquer momento, sem nenhuma punição ou prejuízo.

Esta pesquisa tem por objetivo identificar o interesse dos adolescentes pelo cinema de horror na atualidade. A sua participação nesta pesquisa consistirá na participação nos grupos focais e em entrevistas individuais. Tanto a entrevista quanto os grupos serão gravados. Nestas atividades será respeitada a sua privacidade e as informações obtidas serão mantidas em sigilo, sem a possibilidade de identificação na divulgação dos resultados do estudo. Dessa forma, fica garantido o anonimato dos participantes.

Assinatura do Sujeito da Pesquisa

Nome do Sujeito da Pesquisa

Assinatura do Pesquisador

Observação: Este documento será apresentado em duas vias, uma para o pesquisador e outra para o participante.

Contato do pesquisador:

Rua Visconde de Pelotas, 374, apto 508. Centro. CEP 97010-440. Santa Maria – RS

Fone: (55) 81266463. e-mail: naty_cantarelli@yahoo.com.br

Contato com o Comitê de Ética da UFSM:

Avenida Roraima, nº 1000 – Prédio da Reitoria – 7º andar – Sala 702. Cidade Universitária – Bairro Camobi, 97105-900 – Santa Maria – RS.

Tel.: (55) 32209362 – e-mail: comiteeticapesquisa@mail.ufsm.br



Universidade Federal de Santa Maria – UFSM
Centro de Ciências e Sociais e Humanas
Programa de Pós-Graduação em Psicologia - Mestrado

ANEXO B - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Título do projeto de pesquisa: Quando o olhar é capturado: o fascínio dos adolescentes pela filmografia de horror.

Pesquisadores responsáveis: Natalia Dalla Côrte Cantarelli e Alberto Manuel Quintana

Instituição/Departamento: Universidade Federal de Santa Maria – UFSM – Departamento de Psicologia

Telefone para contato: (55) 81266463

E-mail: naty_cantarelli@yahoo.com.br

Local da coleta de dados: Escola Estadual Professora Margarida Lopes.

Seu filho _____ está sendo convidado(a) a participar desta pesquisa que possui como objetivo identificar o interesse dos adolescentes pelo cinema de horror na atualidade. O envolvimento neste estudo consistirá na participação nos grupos focais e em entrevistas individuais. Tanto a entrevista quanto os grupos serão gravados para a posterior análise dos dados. Importante dizer que nestas atividades será respeitada a privacidade dos adolescentes e as informações obtidas serão mantidas em sigilo, sem a possibilidade de identificação na divulgação dos resultados do estudo. Dessa forma, fica garantido o anonimato dos participantes.

Por se tratar de uma pesquisa qualitativa que visa compreender o interesse dos adolescentes pela filmografia de horror, considera-se que o estudo poderá trazer benefícios a curto prazo, no sentido de que a criação desse espaço de escuta pode trazer à tona conteúdos particulares dos sujeitos que não estão conscientes, possibilitando ampliar o conhecimento sobre si mesmos. Além disso, acredita-se que o desenvolvimento deste estudo contribuirá cientificamente através da ampliação do conhecimento sobre a temática.

Por outro lado, considera-se que a pesquisa apresenta riscos mínimos para os participantes, podendo acarretar algum desconforto ou reações emocionais intensas. Diante disso, será lembrado que o participante pode desistir a qualquer momento do processo e, havendo a necessidade de um acompanhamento psicológico, será realizado o encaminhamento a um serviço de atendimento psicológico gratuito. Todas as dúvidas serão esclarecidas sempre que o adolescente considerar necessário, sendo respeitada a decisão de participar ou não da pesquisa, bem como sua desistência a qualquer momento. Acredita-se ser importante dizer que os resultados deste estudo podem ser publicados, mas o nome ou identificação de seu filho não serão revelados.

Não haverá remuneração ou ajuda de custo (ressarcimento) pela participação. E quaisquer dúvidas que você tiver em relação à pesquisa ou à participação de seu filho, antes ou depois do consentimento, serão respondidas por Natalia Dalla Côrte Cantarelli, telefone: (55)81266463.

Afirma-se que pesquisa fundamenta-se nas Diretrizes e Normas Regulamentadoras de Pesquisa envolvendo Seres Humanos, correspondente à resolução 466/2012 do Conselho

Nacional de Saúde e, portanto, respeitará os referenciais básicos da bioética: autonomia, não-maleficência, beneficência e justiça.

Todo material desta pesquisa será mantido em sigilo no Departamento de Psicologia/UFSM, sendo destruído após cinco anos da análise. O coordenador deste projeto de pesquisa é o Pr. Dr. Alberto Manuel Quintana juntamente com a pesquisadora Natalia Dalla Côrte Cantarelli.

A presente pesquisa foi revisada e aprovada pelo Comitê de Ética da Universidade Federal de Santa Maria.

Li as informações acima, recebi explicações sobre a natureza, riscos e benefícios do projeto. Assumo a participação de meu filho e compreendo que posso retirar meu consentimento e interrompê-lo a qualquer momento, sem penalidade ou perda de benefício.

Assinatura do pai ou responsável

Assinatura do pesquisador

Observação: Este documento será apresentado em duas vias, uma para o pesquisador e outra para o responsável legal pelo adolescente.

Contato do pesquisador:

Rua Visconde de Pelotas, 374, apto 508. Centro. CEP 97010-440. Santa Maria – RS

Fone: (55) 81266463. e-mail: naty_cantarelli@yahoo.com.br

Contato com o Comitê de Ética da UFSM:

Avenida Roraima, nº 1000 – Prédio da Reitoria – 7º andar – Sala 702. Cidade Universitária – Bairro Camobi, 97105-900 – Santa Maria – RS.

Tel.: (55) 32209362 – e-mail: comiteeticapesquisa@mail.ufsm.br

ANEXO C – Termo de Autorização Institucional

39



Universidade Federal de Santa Maria – UFSM
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Programa de Pós-Graduação em Psicologia - Mestrado

ANEXO C - Termo de Autorização Institucional

Pelo presente termo declaro que fui informado, de forma clara e detalhada, dos objetivos e da justificativa do presente projeto de pesquisa, intitulado: “Quando o olhar é capturado: o fascínio dos adolescentes pela filmografia de horror”. Desta forma, autorizo a realização deste estudo nas dependências da Escola Estadual Professora Margarida Lopes, sendo que estou ciente que receberei resposta a qualquer dúvida sobre os procedimentos e outros assuntos relacionados a esta pesquisa.

Autorizo, assim, a utilização dos dados coletados (anotações e gravações decorrentes das realizações dos grupos focais e das entrevistas) para fins de pesquisa e de divulgação científica, sem a identificação da instituição, tendo a garantia de que os mesmos serão destruídos após análise.

Entendo que a identidade dos sujeitos entrevistados será de caráter confidencial e que sua participação na pesquisa não acarretará qualquer prejuízo em relação à instituição referida.

Compreendo que o Departamento de Psicologia da UFSM manterá arquivado e em sigilo os dados coletados sob a responsabilidade do Prof. Dr. Alberto Manuel Quintana, juntamente com a pesquisadora Natalia Dalla Côte Cantarelli, a qual poderá ser contatada pelo telefone (55) 81266463.

Data 03/04/2014


Assinatura do Responsável pela Direção da Instituição.
Vice-Diretor-Substit. Id.F. 1590618/01



Universidade Federal de Santa Maria – UFSM
Centro de Ciências e Sociais e Humanas
Programa de Pós-Graduação - Mestrado

ANEXO D - Termo de Confidencialidade

Título do projeto de pesquisa: Quando o olhar é capturado: o fascínio dos adolescentes pela filmografia de horror.

Pesquisadores responsáveis: Natalia Dalla Côrte Cantarelli e Alberto Manuel Quintana

Instituição/Departamento: Universidade Federal de Santa Maria – UFSM – Departamento de Psicologia

Telefone para contato: (55) 81266463

E-mail: naty_cantarelli@yahoo.com.br

Local da coleta de dados: Escola Estadual Professora Margarida Lopes.

Os pesquisadores do presente projeto se comprometem em preservar a privacidade dos participantes da pesquisa. Concordam, igualmente, que estas informações coletadas através da realização de grupos focais e de entrevistas semiestruturadas serão utilizadas única e exclusivamente para execução do presente projeto. As informações somente poderão ser divulgadas de forma anônima e serão mantidas na sala 309 do Departamento de Psicologia da UFSM, localizada na Rua Marechal Floriano Peixoto, 1750, 3º andar, 97105-372 - Santa Maria - RS. Os dados coletados serão mantidos por um período de cinco anos sob a responsabilidade do Prof. Dr. Alberto Manuel Quintana. Após este período, serão destruídos.

Este projeto de pesquisa foi revisado e aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da UFSM em/...../....., com o número do CAAE

Santa Maria,.....dede 2014

Responsável: Alberto Manuel Quintana, CI 6004316683

Pesquisadora: Natalia Dalla Côrte Cantarelli, CI: 2082230571

ANEXO E - Carta de Aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa

	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA/PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO	
---	--	---

PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: QUANDO O OLHAR É CAPTURADO: O FASCÍNIO DOS ADOLESCENTES PELA FILMOGRAFIA DE HORROR

Pesquisador: Alberto Manuel Quintana

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 30269514.4.0000.5346

Instituição Proponente: Universidade Federal de Santa Maria/Pró-Reitoria de Pós-Graduação

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 684.811

Data da Relatoria: 10/06/2014

Apresentação do Projeto

O presente projeto de pesquisa objetiva compreender o fascínio dos adolescentes pela filmografia de horror na atualidade. Interessa olhar psicanaliticamente essa relação tendo em vista o poder que a arte, e neste caso, a arte cinematográfica tem de revelar conteúdos inconscientes dos sujeitos. A presente pesquisa será desenvolvida de acordo com uma abordagem qualitativa, de caráter exploratório e utilizará o grupo focal e a entrevista semiestruturada como técnicas para a coleta de dados. Será realizada em uma Escola Estadual do interior do estado do Rio Grande do Sul, a qual promove um projeto que objetiva o desenvolvimento de oficinas sobre cinema com os alunos.

Os participantes deste estudo, portanto, serão adolescentes que têm interesse pela filmografia

de horror e que participam do projeto mencionado. Os grupos focais, bem como as entrevistas serão gravados em áudio e transcritos na íntegra para que seja possível efetuar a análise dos dados, conforme análise de conteúdo.

Cabe dizer que adolescente, nesta pesquisa, é entendido como o sujeito entre 12 e 18 anos de idade, segundo o ECA. Em relação ao tamanho, à duração, ao local e ao número de encontros do grupo focal, número de 5 a 7 integrantes; um tempo destinado aos grupos que deve variar entre 90 e 120 minutos. O grupo focal será realizado em uma sala da instituição escolar da qual os adolescentes que participarão da pesquisa fazem parte, e o número de encontros deve ser suficiente para que haja a saturação do tema, a qual ocorre quando os dados obtidos não acrescentariam ao estudo, pois repetiriam o que foi dito. As entrevistas serão realizadas com todos os adolescentes que fizerem parte do grupo focal, terá duração, em média, de 1h e será realizada em uma sala da instituição escolar.

Os grupos focais e as entrevistas serão gravados em áudio e transcritos na íntegra para que seja possível efetuar a análise dos dados, conforme análise de conteúdo proposta por Bardin. Este processo envolve três momentos: pré-análise, exploração do material e tratamento dos dados.

Objetivo da Pesquisa

Objetivo Primário

- Compreender quais conteúdos estão presentes no universo imaginário do gênero de horror e que despertam o interesse dos adolescentes.

Objetivo Secundário

- Identificar os motivos que influenciem os adolescentes na escolha pelos filmes do gênero de horror;
- Investigar os sentimentos despertados em relação aos conteúdos dos filmes de horror.

Avaliação de Riscos e Benefícios

Riscos

Considera-se que a pesquisa apresenta riscos mínimos para os participantes, podendo acarretar algum desconforto ou reações emocionais intensas. Diante disso, será lembrado que o participante pode desistir a qualquer momento do processo e havendo a necessidade de um acompanhamento psicológico, será realizado o encaminhamento à Clínica de Estudos e Intervenções em Psicologia (CEIP), vinculada ao Curso de Psicologia da Universidade Federal Santa Maria.

Benefícios

Considera-se que o estudo pode trazer benefícios a curto prazo no sentido de que a criação de um espaço de escuta para falar da inter-relação com essas obras poderá trazer à tona conteúdos particulares que não estão conscientes, possibilitando ampliar o conhecimento sobre si mesmos. Além disso, acredita-se que o desenvolvimento deste estudo contribuirá cientificamente através do conhecimento sobre a temática.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Apresenta TCLE, Termo de Confidencialidade, Termo de Assentimento, Autorização institucional, Registro Gap, folha de rosto, Cronograma e orçamento.

Recomendações:

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

As pendências apontadas no parecer anterior foram resolvidas de modo suficiente.

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

Considerações Finais a critério do CEP:

SANTA MARIA, 11 de Junho de 2014

Assinado por:
CLAUDEMIR DE QUADROS
(Coordenador)



Universidade Federal de Santa Maria – UFSM
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Programa de Pós-Graduação em Psicologia - Mestrado

ANEXO F – Eixos norteadores do grupo focal

1. Por que o interesse pela filmografia de horror?
2. Qual a percepção em relação às obras fílmicas de horror?
3. Como definir o horror no cinema?
4. Quais sentimentos são despertados ao assistir os filmes de horror?
5. Quais filmes assistem?