

Cinema e produção de infância nas relações de consumo contemporâneas

Cinema and childhood's production in contemporaneity's relations of consumption

Renata Adrielle Ruppel; Paula Marques da Silva

Universidade Estadual do Centro Oeste

RESUMO:

Desenvolvemos este estudo com o objetivo de pensar a produção de subjetividade na infância em meio às relações de consumo contemporâneas. Adotamos a obra de Michel Foucault como referencial teórico e o cinema como campo analítico. Para as análises, apresentamos duas obras: Pequena *Miss Sunshine* (2006) e *Ninguém Pode Saber* (2004). Nestes filmes observamos a presença de um regime de verdade contemporâneo relacionado à lógica neoliberal, que estabelece um modo de governo em relação ao corpo-população infância. Em diálogo com as produções fílmicas, analisamos como os personagens se reconhecem como sujeitos diante deste regime de saber-poder. Podemos perceber que os personagens instauram narrativas que enunciam os efeitos de endividamento infantil, adoecimento e normatização, em coexistência com movimentos de resistência, o que nos leva a afirmar a potência dos paradoxos que engendram a produção de sentidos de uma infância que não cessa de compor novos modos de existência.

Palavras-chave: produção de infância; cinema; consumo.

ABSTRACT:

We develop this paper in order to think about the subjectivity's production in childhood in the relations of consumption nowadays. We adopted Michel Foucault's theory, and cinema as our analysis field. For the analysis we introduce two movies: *Little Miss Sunshine* (2006) and *Nobody Knows* (2004). In these movies we noticed the contemporaneity's regime of truths related to the neoliberal logic of government which establishes a way of government related to childhood's body-population. In dialogue with the filmic productions, we analyze how the characters see themselves as a subject against this regime of power-knowledge. We can notice that the characters' narratives enunciate the effects of children's indebtedness, illness and standardization in coexistence with resistance movements which leads us to affirm the power of the paradoxes that engender the production of meanings of a childhood that continues to compose new modes of existence.

Key-words: childhood's production; cinema; consumption.

Introdução

No presente trabalho, interessa-nos pensar a produção de subjetividade na infância em meio às relações de consumo. Para tanto, utilizaremos narrativas fílmicas como campo analítico na pesquisa. A articulação entre cinema, pesquisa e produção de subjetividade envolve um aparato teórico-metodológico que possa a um só tempo nos permitir a leitura dos filmes e problematizar aquilo que eles enunciam com relação aos nossos modos de viver na atualidade. Tomamos como base os trabalhos de Fischer e Marcello (2011), que nos auxiliaram a pensar o cinema analiticamente através de três eixos norteadores que se articulam mutuamente. O primeiro deles, segundo as autoras, nos propicia pensar as imagens como um diagrama composto por linguagens as quais são irredutíveis às interpretações ou às significações, pois estas são e serão sempre inesgotáveis (FISCHER e MARCELLO, 2011: 508). O segundo eixo oportuniza constituirmos a problemática de pesquisa no diálogo analítico com sujeitos e práticas. O terceiro eixo é aquele que perpassa todo o movimento da pesquisa, pois afirma a necessidade de uma ética do olhar, em que pesquisar com o cinema se faz no fluxo de indagações do exercício do pensamento filosófico, o que nos permite colocar em análise os vários vetores que constituem o tempo presente.

Quando nos referimos ao tempo presente, falamos sobre o contexto contemporâneo no qual nascem e se desenvolvem as novas gerações: a sociedade de consumo, como apontam alguns teóricos (BAUMAN, 2001; LIPOVETSKY, 2007). Ela resulta da ascensão do capitalismo na modernidade, fato que apenas se eleva na pós-modernidade, esta “época de compulsiva e obsessiva, contínua, irrefreável e sempre incompleta modernização.” (BAUMAN, 2001: 36). De acordo com Balestrin *et. alii.* (2008: 123), “a sociedade de consumo é a consequência da expansão da produção capitalista de mercadorias”, caracterizada por vasta acumulação de cultura material em forma de bens de consumo e lugares de compra, de ócio, especialmente com a aparição das tecnologias da informação.

A produção da infância não se distancia da realidade, sendo vivenciada, então, no interior da sociedade de consumo. Assim, entendemos que “desde seu nascimento, a criança integra-se em um mundo de significados construídos historicamente e interage com ele inspirando-se em modelos de seu meio social.” (DE MOURA *et. alii.*, 2013: 475). Em um modelo de sociedade capitalista, onde o consumo é super estimulado, a criança

tem sua infância reconfigurada, tornando-se um alvo de mercado e, conseqüentemente, pequeno consumidor.

A infância é então resultado de um processo histórico, demarcado no momento em que a organização e categorização de aspectos da vida individual e coletiva foram engendrados, para que fossem ordenados, tornando-se previsíveis, administráveis. Neste sentido, a infância é uma invenção da modernidade, forjada sob condições históricas específicas, em que as instituições, as práticas e os saberes passam a se ocupar dela (ESPERANÇA, 2014).

Os modos hegemônicos de infância que resultam do pensamento moderno apontam a criança como um ser incompleto, imaturo, inocente, ao contrário do adulto, que seria o responsável por sua proteção, com maturidade, civilidade e autocontrole. No entanto, sabemos que a multiplicidade e variabilidade dos modos de ser criança na contemporaneidade contrastam com este sentimento moderno de infância, e se delineiam de acordo com uma dinâmica sociocultural contemporânea que desestabiliza os sentidos do que tradicionalmente se entende por infância (ESPERANÇA, 2014). Um exemplo disso se dá quando observamos crianças que têm acesso constante à tecnologia, recebendo e reagindo a um grande fluxo de informações que se acumulam com grande velocidade, o que as desloca da posição de não-saber diante do adulto e as torna mais flexíveis, tensionando a ideia de infância como um tempo de preparação para a vida adulta.

Considerando a infância como categoria histórica e política, é possível encontrar no cinema um modo de conhecê-la, “ora a expressão do mundo da maneira como as crianças o vêem, escutam e experimentam, ora um olhar infantil que pode ajudar a compreender o mundo e subvertê-lo.” (KRAMER, 2006: 7). Assim, tendo em mente a investigação da maneira como o infantil é narrado na contemporaneidade, ao assistir um filme, nos propomos a questionar: que produção de infância é esta, e quais são os seus efeitos na produção de subjetividade? Por que assim se produz atualmente, e por que não de outra maneira? Por que pensar consumo e infância? Não pretendemos esgotar tais questionamentos, mas colocar em operação os conceitos de biopolítica, que é a modalidade de exercício do poder na contemporaneidade (CASTRO, 2009), biopoder, conformado na biopolítica (CASTRO, 2009) e saber-poder no governo da infância.

Trabalhar com conceitos em uma trama imagética significa colocá-los em operação, fazendo-os funcionar como uma maquinaria que desperta, que convoca a produzir novos modos de ver, uma vez que ver é ir além, criar e colocar também um pouco de si neste ato (MARCELLO, 2008). O estudo da produção destas infâncias

enviesadas por esses operadores também pretende abarcar a maneira pela qual as crianças se colocam, enquanto um entre-lugar que foge do entendimento e do saber do adulto, ou seja, enquanto vontade de potência (MARCELLO , 2008), apresentando seus movimentos de resistência.

Por fim, daqui em diante, apresentaremos o texto a partir de uma divisão centrada em três tópicos: “Escolha dos filmes”, “Como pesquisar com cinema?” e “Psicologia e cinema: a possibilidade de um exercício ético em pesquisas que envolvem a temática da produção de infâncias na contemporaneidade”. Os tópicos concentram-se em explicar melhor a metodologia de trabalho com filmes no campo da psicologia.

Escolha dos filmes

Neste primeiro tópico, que é metodológico, nos concentramos em apresentar brevemente o enredo dos filmes escolhidos, e também uma breve justificativa sobre sua escolha para o estudo, no sentido de esclarecer o lugar que os filmes ocupam na discussão sobre o consumo e a subjetividade na infância contemporânea, atendendo aos objetivos da pesquisa e compreendendo que os dados produzidos nos filmes estão em composição com as redes discursivas que evidenciam.

Pequena *Miss Sunshine* (título original: *Little Miss Sunshine*, 2006) nos apresenta a história de Olive Hoover e de sua família, que está em uma situação de pouca estabilidade financeira, o que acaba por causar um estresse e certa desorganização na mesma. Diante deste impasse, a família recebe a notícia de que Olive, que tem grande admiração por misses, fora classificada para um concurso nacional de misses infantis, o *Miss Sunshine*. Olive ensaia, confiante, sua apresentação para o concurso todos os dias com o avô, que fora expulso de uma casa de repouso por ter usado drogas. No dia do concurso, a família toda embarca em uma Kombi bastante usada para levar Olive à Califórnia, no concurso do Pequena *Miss Sunshine*, o que conduz a mais acontecimentos, descobertas e ao desfecho da história. Este filme, produzido nos Estados Unidos, foi lançado no Festival de Sundance, com grande ganho de bilheteria e bastante aclamação da crítica, recebendo duas indicações ao Oscar (melhor roteiro e melhor ator coadjuvante), levando ainda a indicações e ganho de outros prêmios.

Já Ninguém Pode Saber (título original: *Dare mo shiranai*, 2004), é um filme japonês onde é narrada a história de quatro irmãos que precisam aprender a viver sozinhos quando a mãe os abandona em um pequeno apartamento em Tóquio. Akira, com doze anos de idade e irmão mais velho, ocupa o lugar de cuidador, com pequena ajuda da irmã

Kyoko, que tem quase a mesma idade que ele, para tomar conta dos pequenos Shigeru, de aproximadamente sete anos de idade e Yuki, que tem cinco anos. Nenhuma das crianças foi ou vai à escola. O novo apartamento para o qual a família se muda comporta apenas duas pessoas e, sendo assim, as crianças menores são levadas para dentro do apartamento escondidas em malas, e Kyoko, pouco mais velha, chega mais tarde escondida. Ninguém pode saber que mais três pessoas moram ali, ou seja, essas crianças não podem ser vistas por ninguém, porque assim correm o risco de serem expulsas. Tudo vai bem até que certo dia a mãe das crianças vai embora, deixando para o filho mais velho, Akira, um bilhete e um pouco de dinheiro.

Em ambos os filmes, é possível observar aspectos relacionados à sociedade contemporânea, onde infâncias são produzidas a partir de lógicas de ordenamento capitalista: em *Pequena Miss Sunshine*, a família corre empurrando a Kombi, come *fast food* no jantar em pratos de papel, há o sempre incompleto preparo de Olive para sua apresentação no *Miss Sunshine*, dizendo que precisa de mais ensaios. Vemos também Akira, de *Ninguém Pode Saber*, em uma busca incessante para pertencer a um coletivo através do consumo de brinquedos e guloseimas, assim como seus irmãos.

Os filmes escolhidos são também produzidos em diferentes culturas. Não pretendemos aprofundar as diferenças culturais entre as infâncias produzidas no Ocidente (*Pequena Miss Sunshine*, produzido nos Estados Unidos) e Oriente (*Ninguém Pode Saber*, produzido no Japão) nestes filmes, mas elas evidentemente existem e devem ser consideradas.

Porém é possível observar que, mesmo diante das diferenças culturais presentes, existem certas regularidades na forma de narrar a infância, regularidades que o discurso põe em funcionamento (FOUCAULT, 2013), suas singularidades e permanências. Assim, compreendemos que mesmo diferentes, as infâncias narradas nos filmes carregam marcas das lógicas contemporâneas de consumo. Nosso interesse reside em pensar as práticas de consumo, entendendo-as, como bem situam Balestrin *et alii.* (2008), não somente dentro de uma perspectiva material, mas também como produção de ideias, de verdades, de afetos, de modos como os sujeitos se relacionam consigo e com o mundo. Modos de consumir que estão sempre amalgamados com questões sociais e históricas, as quais produzem maneiras plurais de existir-criança na contemporaneidade.

Deve-se também situar para o leitor que a nossa analítica parte de um modo de ver atravessado pela cultura ocidental. Entendemos que esse modo de ver e dizer demarca posições éticas e políticas que envolvem práticas de pesquisa no território da infância.

Apostamos na ideia de que o encontro pesquisador-narrativa é produzido em um campo de tensões que configura a investigação tal qual um nó problemático que acolhe os jogos de saber-poder produzidos nesse encontro, cabendo-nos trazê-los para a cena, colocando-os em questão permanentemente na pesquisa. Portanto, a escolha dos filmes também diz de um *ethos* na pesquisa, nunca neutro, sempre implicado com a própria produção de uma prática discursiva que compõe isso que chamamos de tempo presente e infância plural.

Como pesquisar com cinema?

Agora que já esclarecemos a escolha dos filmes em questão, voltamos nossa atenção para explicitar o processo da pesquisa com cinema, mais especificamente, a maneira como fazemos a “leitura” dos filmes, e de que maneira nossas escolhas se tornam campo analítico, passíveis de problematização. Nesta pesquisa, assistir um filme configura-se através de um olhar teórico-metodológico, pois não é conveniente que a complexidade da narrativa fílmica seja fragmentada. Afinal, “a metodologia é ela mesma teórica, assim como a teoria e os conceitos são eles mesmos metodológicos” (MARCELLO, 2008: 33). Por isso, nosso ponto de partida é um olhar que compreende que a pesquisa atende a um referencial teórico que enxerga o método não como simples coleta desmembrada de dados, mas como produção dos mesmos, que estão vivos, neste caso, nos filmes e na vida.

Tomar as narrativas fílmicas enquanto campo analítico, utilizando a perspectiva teórica que Foucault elabora sobre práticas discursivas, não é tarefa das mais simples, especialmente se considerarmos o estudo da infância. Isso porque a infância “não é outra coisa que aquilo que na linguagem não pode ser dito” (TEIXEIRA *et alii.*, 2014: 14): ela é gestualidade, é pura imanência, assim como os gestos do cinema. Para Agamben, citado por Teixeira *et alii.* (2014), o elemento principal do cinema não é a imagem, é o gesto, que é reanimado quando se dá movimento à fotografia, incrustando-a no tempo. Metodologicamente, é a partir da indissociação técnica-pensamento que se trabalha com imagens para suscitar questões do tempo presente, pois os recursos técnicos utilizados para a construção do filme e os modos de construção da narrativa evidenciam um modo de ver e estar no mundo, sugerindo o aprendizado de novas sensibilidades. Deixamos que as imagens nos permitam pensar diferente do que pensávamos (FISCHER e MARCELLO, 2011).

Entendemos que a infância, assim como o cinema, se mostra através de gestos: ela se cala e, ao mesmo tempo, é a própria exposição. Esse silêncio da infância é o que o

cinema vem denunciar, dando-nos as imagens de seus gestos, que não portam um significado, que não têm causa ou finalidade, mas que são a própria infância existindo (TEIXEIRA *et alii.*, 2014).

Desta forma, compreendemos que as narrativas fílmicas se configuram enquanto um campo de práticas discursivas, o que nos leva a dialogar com Foucault (2013: 27) quando argumenta que a noção de prática diz respeito “a certos domínios do saber, certos tipos de sujeito do conhecimento, certas ordens de verdade a partir de condições políticas que são o solo em que se formam o sujeito, os domínios do saber e as relações com a verdade”. Tal perspectiva nos faz seguir indagando: como o pesquisador pode se apropriar da imagem cinematográfica? De que maneiras ele produz sentidos no encontro com a força narrativa?

Com relação ao modo como “lemos”, ou acolhemos o que esta prática discursiva, o filme, tem a nos dizer, concordamos com Fischer (2001), quando esta afirma que para analisar um discurso através da perspectiva de análise do discurso foucaultiana, é preciso desprender-se da noção de que este é apenas um conjunto de signos ou significantes que se referem a determinados conteúdos que estão ocultos, cujo objetivo analítico seria chegar à verdade com relação aos conteúdos implícitos no discurso. Pelo contrário, para Foucault, “[...] nada há por trás das cortinas, nem sob o chão que pisamos. Há enunciados e relações, que o próprio discurso põe em funcionamento. Analisar o discurso seria dar conta exatamente disso: de relações históricas, de práticas muito concretas, que estão ‘vivas’ nos discursos.” (FISCHER, 2001: 198-199).

Concordamos com Costa (2012: 22) quando nos sugere abandonar a busca incessante pela representação das coisas do mundo (referente), ou das suas ideias gerais (significado). No âmbito da nossa pesquisa, tal perspectiva diz respeito a um modo de pesquisar em que as pesquisadoras percorrem uma trama fílmica com abertura e porosidade, recolhendo linhas enunciativas, puxando-as, desviando-as, articulando-as em um exercício analítico-conceitual que compõe a problematização do estudo.

A relação entre pesquisadoras e narrativa fílmica ganha, nesse processo, contornos de um encontro que se constitui na força daquilo que Guattari (2000: 117), chama de contaminação afetiva: “[...] afetos que se põem a existir em você, apesar de você.” O paradoxo, ao qual nos arrasta para experiência estética, diz o autor, consiste no fato de que esses afetos, como modo de apreensão existencial, se dão a um só tempo: “[...] antes da influência desse bloco de sensações, desse foco de subjetivação parcial, era a cinzenta monotonia; depois não sou mais eu como antes, fui arrebatado em um devir outro, levado

para além de meus territórios existenciais familiares.” (GUATTARI, 2000: 118). A argumentação de Guattari nos indica pelo menos três pistas para pensarmos o encontro entre pesquisador e narrativa fílmica. A primeira diz respeito à interface existente entre política e estética no campo da pesquisa que utiliza o cinema como campo analítico. O autor nos auxilia a pensar que a leitura, o encontro, o mergulho de um pesquisador nas tramas da imagem não parte de, nem se localiza em um sujeito decalcado de todo processo político de estetização coletiva que a arte do cinema possui enquanto um elemento de sua própria constituição histórica e singular. Articulada a esta primeira acepção, a segunda diz respeito a um encontro (pesquisador-narrativa) que entende o cinema como inserido no campo da produção de subjetividade, sempre em curso. O cinema, nesse sentido, carrega em si uma expressão estética e política que não cessa de se insinuar nas práticas discursivas que produzem sujeitos e modos de existência. Da mesma forma, como já mencionamos, a prática de pesquisa que envolve o cinema também está engendrada em processos ético-políticos e estéticos que trazem para a cena a produção de sujeitos. Tal perspectiva nos leva a pensar o cinema não como um produto que se encerra em unidades linguísticas e imagéticas, mas sim como um dos tantos vetores que incidem e produzem o movimento da vida. E se estamos tratando de infância, cabe-nos dizer que estamos diante de uma proposição que afirma que a narrativa fílmica produz verdades que incidem nos modos como a criança se reconhece enquanto sujeito na experiência da infância. Apropriado por outros autores, Guattari nos auxilia ainda na composição de uma terceira pista para pensarmos as maneiras como o pesquisador se apropria e é invadido pela imagem: permanecer na imanência da experiência é afirmar o encontro com a imagem como contaminação afetiva. Assim, a apropriação da imagem ocorre quando “[...] exercitamos uma ética e expandimos nosso conhecer nas relações de uma vida de todos em nós, de uma vida de si com todos. Imanência de relações **no corpo que cria passagens com o que força a experimentar nosso pensamento** [...]” (LAZZAROTTO; CARVALHO, 2012: 27, grifos nossos).

Nossa questão metodológica envolve a indagação de como produzir uma análise, considerando a heterogeneidade de elementos produzidos em uma narrativa fílmica que produz efeitos nos nossos corpos, nos arrancando dos territórios naturalizados, forçando-nos a experimentar outras visualidades, produzindo sentidos no encontro com imagens que permitem “[...] escapar o visível, ao passo que o invisível, indevidamente, surge, passa e deixa seus rastros sobre a película” (FOUCAULT, 2011: 97). Nessa direção, diria

Novaes (2000), a visibilidade não se restringe ao objeto, tampouco reside no sujeito, mas no reconhecimento de que cada visível guarda também uma dobra invisível.

Psicologia e cinema: a possibilidade de um exercício ético em pesquisas que envolvem a temática da produção de infâncias na contemporaneidade.

Neste tópico, apontamos o lugar do cinema enquanto exercício ético para a Psicologia, na medida em que é capaz de provocar reflexões sobre as relações estabelecidas entre este campo de saber e o território da infância.

A interface entre a psicologia e o cinema no campo das pesquisas sobre a infância não é estática e não está dada *a priori*. Marques-Silva (2015) afirma que, diante das mais diversas estratégias de governo destinadas ao ordenamento e regulação de uma população-infância, somos convocados a pensar em algo fundamental: a infância vem ocupando lugar privilegiado nas mais diversas práticas científicas e de produção de saber psicológico, recaindo, muitas vezes, em tramas normativas e homogeneizantes. Tais práticas podem gerar movimentos totalizantes que conformam a ideia da “criança lenta”, da “criança violenta”, da “criança-problema”, da “criança de sucesso”, da “criança como sujeito de desvio”, da “criança como potencial humano e futuro da nação.” É o que fazemos com a criança, nós a capturamos com nossos saberes (MARCELLO, 2008), ou achamos que assim o fazemos. Mas de fato, “o poder sobre a vida interessou-se pelas crianças para fazer com que se tornassem utilizáveis, suscetíveis a investimentos rentáveis, capazes de aprendizagem eficaz, saudáveis. Os traços biológicos dessa população se tornaram, assim, elementos centrais para uma gestão econômica” (FOUCAULT, 1993, citado por BUJES, 2015: 277).

A utilização da narrativa fílmica no campo da psicologia é constituída por atravessamentos éticos, estéticos e políticos. Tais atravessamentos possuem várias faces. Podemos tomar como um elemento importante o Código de Ética do Psicólogo (2005) que possui um texto em estreita ligação com a Constituição Federal de 1988, com o Estatuto da Criança e do Adolescente - ECA (1990) e conseqüentemente com os direitos fundamentais de toda criança brasileira. Historicamente, a profissão vem colocando em questão práticas estigmatizadoras e excludentes, mesmo que este movimento se constitua como um processo sempre inacabado, forçando a manutenção e a criação de espaços e arenas de luta que colocam em evidência uma psicologia multifacetada diante da infância. Em coexistência com a ética entendida tal qual um código legal, podemos pensá-la

também como uma maneira de exercitar a nossa liberdade: desenvolvendo uma estética da existência, ou seja, um exercício de sensibilidade em relação ao mundo, onde a liberdade implica o deixar-se afetar pelo outro (NARDI e NEVES-SILVA, 2014).

Tendo o cinema a capacidade de ampliar a maneira como pensamos o outro (BADIOU, 2004: 56, citado por FISCHER e MARCELLO, 2011: 516), percebemos a utilidade do mesmo para a pesquisa em Psicologia, pois “[...] o cinema pode, pelo milagre que faz com o tempo, nos presentear com o prazer da surpresa, com o sentimento genuíno da experiência de podermos fugir das coisas dadas, contínuas, instituídas” (FISCHER e MARCELLO, 2011: 515-516).

Assim, pela possibilidade de questionamento das práticas e instituições sociais, o cinema se mostra campo amplo e plural de discussão para a Psicologia, onde nos dedicamos à discussão sobre os modos de viver na contemporaneidade, onde desenvolvemos o olhar e a sensibilidade para pensar as conexões existentes entre a saúde mental, a escola, o consumo, o trabalho, a medicalização da vida, a normatização dos corpos. O cinema é, para o profissional ou estudante de Psicologia, um exercício ético, e se insere na pesquisa enquanto dimensão política pela educação do olhar e pela formação estética (FISCHER e MARCELLO, 2011: 515-516).

Nesse sentido, a partir de uma leitura ética e estética dos filmes, desenvolvemos as linhas de análise, esperando que as inquietações despertadas em nós não sejam as únicas a movimentar a problemática do estudo, pois é pelo constante exercício provocativo do pensamento que tais temas se tornam questão para a nossa profissão. A partir daqui, apresentamos as linhas de análise, que são duas: a primeira delas incide sobre o filme *Pequena Miss Sunshine* (2006) e a segunda, sobre o filme *Ninguém Pode Saber* (2004).

Linhas de análise

Definimos “linha de análise” como uma inquietação que o filme provoca e fortalece, apontando para o tema da pesquisa. Nos filmes aqui selecionados, seguindo na direção de refletir sobre a produção de infância na sociedade contemporânea, nos deparamos com alguns pontos que geram interessante discussão para o campo da psicologia, concernentes à infância e ao contexto no qual está inserida. Estes “pontos de reflexão” estão mais bem aprofundados nas linhas de análise que se seguem.

É importante dizer que a divisão e especificidade das linhas de análise é mera obrigação didática, e, apesar de investirmos em uma problemática a cada linha, estão

todas interconectadas, sendo que em cada filme podemos visualizar um pouco do que trata cada uma delas. Mais especificamente, os dois filmes apresentam-se interconectados no que diz respeito à sociedade da normalização, onde o poder se exerce pela norma através de uma biopolítica (CASTRO, 2009) que objetiva governar e conduzir a população a uma demanda mercadológica, necessária à manutenção da lógica neoliberal.

Linha de análise I

Sobre vencedores e perdedores: infância, consumo e formas de governo



Figura 1: Pequena *Miss Sunshine* (2006)

Para esta linha de análise, mas também para as outras, buscamos seguir um fio de pensamento que entende que, na contemporaneidade, a forte incidência das práticas de consumo opera conforme o modelo da governamentalidade neoliberal, que perpassa as mais variadas faces da vida, e produz efeitos diretos no governo dos corpos e da vida da população infantil. Nesta perspectiva, o consumo não se resume à obtenção, acúmulo e descarte de bens materiais, mas sim como um modo de olhar, sentir, desejar, se posicionar no mundo.

Pequena Miss Sunshine (2006) narra o cotidiano da menina Olive, de nove anos de idade, cujo maior sonho é tornar-se *miss*. O que observamos é uma criança

deslumbrada com o *glamour* das misses, imitando seus gestos e almejando sentir suas emoções. De início já podemos compreender que Olive faz parte de uma sociedade onde o culto à beleza e ao corpo estão presentes de maneira marcante, onde meninas de nove anos podem ser “transformadas” em adolescentes por meio de maquiagem, vestimentas e demais acessórios. Esta atmosfera, considerada de *glamour*, incide em Olive, mas não é recebida passivamente, e sim como a possibilidade de romper com o estabelecido, ainda que querendo participar do espetáculo.

Somos introduzidos ao contexto familiar de Olive logo no início do filme, através de diversos planos em uma mesma sequência, nos quais os diretores decidem nos transportar de um plano a outro, a fim de mostrar individualmente cada membro da família. Vemos Olive sozinha a assistir televisão, seu pai dando aula para meia dúzia de alunos sobre “como ser um vencedor”, seu irmão treinando para ser piloto de avião, fazendo exercícios físicos e mantendo-se fiel à proposta de ficar em silêncio, o avô usando drogas escondido no banheiro, e a mãe, dentro de um carro, fumando e falando apressada e impaciente ao celular, indo buscar o irmão suicida em uma clínica de reabilitação. O que estas relações que cada membro da família tem com a vida enunciam para pensar o contexto em que a infância de Olive está se produzindo?

A rotina corrida da família, a mãe preparando o jantar em dez minutos, o *fast food*, que é o balde de frango frito que compartilham, o “hoje vamos comer em pratos de papel”, todos os barulhos que indicam pressa, como passos rápidos e portas batendo, nos remetem ao contexto contemporâneo de liquidez e aceleração do tempo, e é esta “velocidade do movimento e o acesso a meios mais rápidos de mobilidade [que] chegaram nos tempos modernos à posição de principal ferramenta do poder e da dominação.” (BAUMAN, 2001: 16).

Toda a correria segue, em contraste com o silêncio do irmão, que se recusa a falar. Este silêncio é escolha proposital de roteiro, pois é o contraste com todos os outros membros da família. Talvez se tal personagem calado, demonstrando a forma alternativa de vida que escolheu, não existisse, não teríamos tão nítidos os elementos que tornam o ritmo de vida tão frenético no filme. Dwayne é um personagem que serve para evidenciar, destacar ainda mais o que está evidenciado ali.

Todas as escolhas técnicas que compõem o filme nos levam a entender o contexto no qual vivem Olive e sua família, podendo nos remeter a pensar nas práticas de governamento sobre o corpo infância, em termos de analisar de que maneira o discurso é

perpassado por um saber-poder que nele opera, “já que o próprio discurso é um elemento em um dispositivo estratégico de relações de poder.” (FOUCAULT, 2003: 253).

Este governo do corpo infância nos convoca a pensar no conceito de biopoder, desenvolvido por Foucault, quando este observou, ao longo do século XVIII e na virada para o XIX, que o poder disciplinador já não se concentrava apenas em um corpo individualizado, mas em todo o tecido social, em que o Estado, através de suas políticas, passava a administrar a vida e o corpo da população. O alvo do poder tornou-se a conduta da espécie, sua manipulação e normatização, e a partir do século XIX a sociedade disciplinar cede espaço para que a população tenha sua vida gerenciada e planejada de tal forma, que já não se busca mais apenas o indivíduo dócil, mas a gestão da vida enquanto corpo social (DUARTE, 2008).

A produção de infância a partir da lógica de agenciamentos e encontros também convoca a olhar para este filme. Na relação com o avô, por exemplo, se agenciam “movimentos, ideias, acontecimentos, entidades” (BALESTRIN *et alii.*, 2008), o afeto compondo um modo de fazer-se criança com alguém que foi criança em outra geração (o avô), convocando-nos a problematizar uma outra forma de consumo e de se afirmar criança na contemporaneidade. Para Balestrin *et alii.* (2008: 127), “agenciar-se com alguém, com uma coisa, com um animal, com uma máquina, por exemplo, não é trocá-lo, representá-lo ou substituir-se com ele, mas sim, criar algo que não está nem em você nem no outro, mas entre os dois, neste espaço-tempo comum, impessoal e partilhável que todo agenciamento coletivo produz.”. Assim, Olive e o avô criam um número de dança que surpreende a todos, porque Olive, ao encarnar um personagem que carrega marcas tanto masculinas quanto femininas, e que na dança de sensualidade deslocada remete seus espectadores à surpresa e ao absurdo, subverte tudo aquilo que o concurso de *miss* espera de suas candidatas. O encontro de Olive e seu avô agenciou a novidade.

A relação que Olive estabelece com o avô é diferente da relação que tem com o pai, obcecado pela vitória. Retornamos então às considerações sobre o conceito de biopoder, que opera na cena em que o pai fala sobre os malefícios, para o corpo magro, de se tomar sorvete. Ele questiona Olive, perguntando se as moças que ganham concursos de *Miss* são magras ou se são gordas. Olive diz, hesitante: “acho que são magras”. Ela fica um pouco confusa, mas diante do encorajamento dos outros familiares, decide tomar o sorvete.

O padrão de beleza instituído e consumido pela sociedade, lembrado a Olive pelo pai, é o biopoder operando, pois, através de sua atitude e fala, o personagem está

apontando para a hegemonização do corpo feminino, sua regulação e padronização nos concursos de beleza, e em geral, na vida, onde o magro é considerado bonito e adequado aos padrões, mas exige “sacrifícios”, como deixar de tomar sorvete. A regulação do pai e o exercício ético propiciado pela convivência com o avô entram em conflito, pois ambos são figuras afetivas muito fortes para Olive. É interessante perceber que Olive não nega a norma, não resiste a ela se opondo, mas a transforma em algo novo, e esta é a relação que tem com a vida. Nesse sentido, pensar em como os sujeitos se relacionam com as verdades contemporâneas é uma reflexão ética (NARDI e NEVES-SILVA, 2014).

Essa infância vai sendo produzida em meio a encontros com as pessoas, vai mostrando um panorama das relações da criança com o outro, com o mundo e consigo mesma, cingido pela descontinuidade e pela casualidade dos acontecimentos, materializados em discursos afirmados pelas vozes que a encontram durante seu trajeto, de vozes que se cruzam, e que se transformam neste entrelace, produzindo algo novo. Neste sentido, o objetivo último, que é vencer o concurso de *Miss*, é acontecimento gatilho, para uma série de outros acontecimentos prévios, para os quais se vai, ao longo da trama, criando as condições de possibilidade, viabilizando, para nós que analisamos, que possamos encontrar regularidades e inusitados nos discursos que vão perpassando a trajetória.

Para Schérer (2009), a relação adulto-criança constitui-se seguindo dois vetores que se interpõem. Por um lado, a criança se torna matéria maleável frente a intervenções de cunho racionalizante, pedagógicas e normativas; por outro, a criança torna-se, diante do adulto, o outro promissor, a reserva, o potencial humano. No plano da virtualidade, a criança pode atingir tudo aquilo que o adulto, mesmo sendo superior, deixou de atingir. A partir daí, ciência e pedagogia se atrelam e a educação torna-se palavra de ordem, incidindo das mais variadas formas no corpo-população infância em prol do progresso da civilização.

Todas as meninas que participam do *Miss Sunshine* são resultado deste desejo, sendo lançadas enquanto potencialmente adultas, inseridas na realidade do consumo desde muito cedo. A lógica capitalista, de acordo Barros e Josephson (2005), investe largamente na fabricação de modos de subjetividade que possam sustentar e expandir a produção capital. A noção de uma liberdade individual se constitui como o eixo orientador da experiência humana, criando condições de possibilidade para um modo-padrão de experimentar as relações com o mundo. Esse modo de existência é solo para o investimento de práticas disciplinares e normativas engendradas em todo o tecido social.

No filme, a quebra desta ordem se dá com Olive, no momento em que investe potência na construção do novo: com um corpo diferente, um cabelo diferente e uma dança diferente daquela que já está padronizada no concurso, ela faz com que possamos vê-la se afirmando na diferença, de modo que nosso olhar possa estar mais aberto às diferentes formas de produção, que, partindo do micropolítico, conseguem fugir da demanda mercadológica mais usual.

Os regimes de verdade são visíveis no filme através do consumo da imagem do “corpo perfeito”, mas também na transformação que Olive faz desta imagem em algo novo, sendo ela um “corpo fora de lugar” (FISCHER, 2008: 53). Dessa maneira, podemos observar a operação do poder na vida da população infantil, entendendo, como Duarte (2008), que este poder não é centralizado, nem mesmo um bem que alguns possuem e outros não, mas é plural, relacional, incrustado nas práticas sociais historicamente constituídas, atuando através de dispositivos estrategicamente posicionados e dos quais ninguém pode escapar, porque não há uma só parte da vida social que não esteja embebida nos mecanismos do poder. Assim, visualizamos o biopoder, “que produz e reproduz não apenas mercadorias, mas também subjetividades e consciências” (DUARTE, 2008: 54).

A partir da noção de “corpo fora do lugar” (FISCHER, 2008: 53), podemos pensar a relação de borda que este filme evidencia, quando todos os personagens estão dentro de uma normatividade, mas ao mesmo tempo a estão também ultrapassando. A maneira como a narrativa é construída já é elemento suficiente para que possamos visualizar este aspecto, onde o próprio filme desnaturaliza as imagens: o pai que prega o discurso do vencedor, mas que ao mesmo tempo fracassa neste mesmo propósito; o irmão cujo daltonismo impede que seja um aviador, profissão para a qual treinou com muita disciplina, fazendo um voto de silêncio; a mãe, cuja função de cuidadora e dona de casa é embaçada pelo estresse cotidiano de lidar com a família; o tio erudito, que, por não alcançar reconhecimento nem nos estudos nem no amor, tenta tirar a própria vida; o avô em sua relação de amizade terna com Olive, drogando-se todas as noites longe dos olhos de todos; e Olive, que acredita que vai vencer o concurso de miss, ainda que nós mesmos olhemos para ela e possamos “estranhar” sua confiança.

Linha de análise II

Sobre crianças e malas: o adoecer invisível



Figura 2: Ninguém Pode Saber (2004)

Nesta linha de análise, pretendemos trazer para reflexão a discussão sobre os processos de adoecimento e saúde na infância, enfatizando sua relação com a norma, que instaura um regime de verdade cujo cerne é o senso de pertença ao coletivo através do consumo; ou, como afirmam Hüning e Guareschi (2014: 169), “adequar-se ou desaparecer”. Estamos diante de um modo de ser criança que, ao se reconhecer na experiência de um sujeito de consumo, possui uma pluralidade de escolhas, um variado número de alternativas que são planejadas por um regime de verdade que é em si regulador e que institui formas de viver que acabam se sedimentando em padrões culturais homogeneizadores.

Duas malas, que são evidenciadas de maneira suspeita em uma das primeiras cenas, nos colocam em clima de mistério. Em cada mala, uma criança, sendo levada, escondida, para um novo apartamento onde apenas duas pessoas poderiam morar. A falta de dinheiro para pagar um apartamento para mais de duas pessoas leva a esta “solução”, que traz como consequência o fato de que as crianças não possam sair de casa, não possam ser vistas.

As malas nas quais as crianças são carregadas, o ambiente fechado, os *closes* em detalhe das coisas pequenas, nas mãos, pés, rostos, de maneira muito íntima, só fazem enunciar o enclausuramento no qual vivem, enclausuramento que é efeito de um tipo de vida presente na sociedade contemporânea, mais individualizada, onde é preciso

consumir para afirmar-se parte de um coletivo, ou seja, reconhecer a sua individualidade dentro de um certo campo normativo (VEIGA-NETO, 2007). Produz-se uma infância rodeada por elementos de consumo de massa, mas também de vida, ambos provocando efeitos no corpo e na subjetividade das crianças.

Não vemos esses sujeitos como instâncias passivas, mas ocupantes de um lugar nas redes de poder de maneira ativa, e este ato, de levar crianças em malas, enuncia para nós o esconderijo da criança, convocando o olhar para um modo de viver atravessado pela lógica capital, o viver sem poder ser visto, porque não se tem dinheiro, porque não há a fluidez suficiente para acompanhar as modificações do mercado e de suas relações (VEIGA-NETO, 2000), mas não por isso deixando de consumir a vida e sua potência, o que pode ser visto também como estratégia de resistência: “qualquer reação ou resistência contra uma relação de poder se dá sempre a partir de dentro das redes de poder, num embate de forças: onde há poder há resistência, de maneira que todo e qualquer lugar social pode ser palco da resistência a partir de estratégias distintas.” (DUARTE, 2008: 48).

É uma sociedade imersa nas relações de consumo, onde “tudo passa a ser personalizado e as lojas passam a ser especializadas não apenas em objetos, mas especializadas nas pessoas, em suas emoções. É uma das vias de apropriação do mundo, inclusive do corpo e da própria subjetividade.” (BALESTRIN *et alii.*, 2008: 126).

Estas crianças consomem, no sentido capitalista do termo, através do irmão, Akira, que faz as compras. Também consomem e produzem infância através das resistências que estão presentes ao longo de todo filme, e elas se apresentam nos detalhes, captados com cuidado por uma câmera intimista, que favorece *close*s de pequenos momentos com pequenas coisas, como quando as crianças encontram sementes de flores na rua, e as plantam em copos de macarrão instantâneo; ou quando desenham rostos nas contas atrasadas de gás; apresentam-se ainda as resistências quando decidem sair de casa, mesmo não podendo ser vistas. Através dessas pequenas explosões criativas, estão construindo um *ethos* que é o pulmão através do qual respiram, o próprio exercício da liberdade diante de uma ditadura normativa que penetra os modos de viver da infância e controla com mãos invisíveis a configuração da subjetividade desse público, que é alvo das estratégias de consumo.

Vemos também, em coexistência com este “mundo particular” infantil, as lojas apinhadas de brinquedos e guloseimas, onde a escolha do posicionamento da câmera não é a do *close* no rosto do personagem, mas de incluí-lo no contexto mais amplo em que se

encontra, transformando a mercadoria também em personagem. Vemos a criança no meio de todas as mercadorias, produzindo a sensação de que está sendo sugada por elas. Encontramos a criança no meio do caos do consumo. Mas, para além do que aparenta ser, o consumo é mais do que meio de sobrevivência e troca, sendo, acima de tudo, também imaterial, ou seja, uma forma de se relacionar, sentir, se mostrar, existir, que modifica e afeta, produzindo a sociabilidade e a sociedade (BALESTRIN *et alii.*, 2008).



Figura 3: Ninguém Pode Saber (2004)

Através do consumo de jogos, brinquedos e *junk food*, Akira encontra amigos. Ele caminha pela rua quando uma música lhe chama a atenção; olha para o lado e vê dois meninos, aproximadamente de sua idade, pegando suas bicicletas, aparentemente tendo saído do lugar de onde vinha a música. Como que seduzido, Akira adentra o ambiente musical e se depara com inúmeras máquinas de jogos, com seus botões mais diversos e luzes das mais gritantes possíveis. Máquinas onde é possível ter a “sensação” de pilotar um carro, por exemplo. Com isso em mente, e completamente seduzido pelo lugar, Akira sai de lá, horas depois de ficar observando as pessoas jogarem, imitando os barulhos e *crashes* do carro que viu “pilotarem” na máquina de jogos. Durante todo o filme até este momento, observamos um Akira solitário, ao menos nenhum amigo se mostrava em cena. Após a cena da sala de jogos acima descrita, observamos um corte do diretor para uma cena no dia seguinte, onde Akira aparece montado na traseira da bicicleta de um menino,

com outro menino ao lado. Por suas conversas e risadas, somos levados a perceber que os três são amigos. São esses amigos que o acompanham nas tardes de jogos.

O que esta sequência do filme nos convoca a pensar é o quanto a vida tomada pelo capitalismo exige conexão, movência, fluidez, o que acaba produzindo novas formas de exploração e exclusão, bem como novas elites, novas misérias e, acima de tudo, estas exigências do capital acabam por produzir a angústia diante do medo de ser desligado, da ameaça de ser desengatado (PELBART, 2003).

O filme gera estranhamento diante do “silêncio explicativo” sobre a existência de laços de amizade entre os meninos. Uma nova topografia se configura na relação com a cidade, como o outro, transbordando, mesmo que tenuamente, a invisibilidade, em certa medida pactuada entre a família. Habitar este silêncio ruidoso é exatamente o que nos interessa enquanto movimento analítico. Estamos menos preocupadas em explicar situações lacunares e mais envolvidas em sustentar a pluralidade de visualidades outras que são produzidas no encontro com a “incompletude” da imagem. Essa ambiguidade, prenhe de sentidos, que encarna a dança narrativa deste filme, atravessa-o por inteiro, colocando em questão as relações estabelecidas entre adultos e crianças, cidade e infância, consumo e modos de vida, capitalismo e produção de subjetividade, bem como as interfaces entre o consumo, as práticas de normatização e produção de vidas em condições de vulnerabilidade. Certamente o filme enuncia que “[...] o ato de consumir transbordou as fronteiras e passou a estar relacionado com questões não somente de sobrevivência, mas, inclusive, de sensações, emoções, com a capacidade de afetar e ser afetado (BALESTRIN, *et. alii*, 2008: 128).

Seguindo esse movimento analítico, não podemos deixar de abordar algo que ganha força na discussão que envolve infância e consumo: a produção de vidas-infância em condição de vulnerabilidade.

Ayres (2003) define o conceito de vulnerabilidade como multidimensional, não unitário e não estável, destacando seu caráter relacional, onde o contexto do qual o sujeito faz parte se move de acordo com o tempo e espaço em que está, engendrado na maneira contemporânea de viver. É por isso que se diz que “as pessoas não ‘são’ vulneráveis, elas ‘estão’ vulneráveis sempre a algo, em algum grau e forma e em certo ponto do tempo e do espaço.” (AYRES, 2003: 138).

Torna-se importante salientar que ao falarmos de uma condição de vulnerabilidade, a qual é experienciada na infância, não estamos nos restringindo à lógica do consumir ou não consumir, ter acesso ou não a certas materialidades, muitas vezes

necessárias para a sobrevivência. As práticas de consumo são paradoxais justamente porque não se resumem a diferenças de grau, mas sim de natureza. Crianças podem estar na condição de vulnerabilidade tanto por excesso quanto por escassez. Também não queremos delegar uma “medida certa” de consumo para se viver. Estaríamos, neste caso, enredados nos liames da ciência positivista que confere à vida uma lógica de causa e efeito linear.

Dentre as várias possibilidades de conceber uma vida em condição de vulnerabilidade, optamos por centrar nossos olhares naquilo que narrativa fílmica nos convoca a indagar: poderíamos pensar que esta vulnerabilidade é também um efeito de práticas normativas na maneira de viver a infância? Na sociedade de controle, que é a expressão máxima de uma vida tomada pelo capital, a norma é o sustentáculo para modos e dispositivos de dominação invisíveis, que invadem todas as esferas da vida, diferentemente dos métodos utilizados na sociedade disciplinar, pois o controle exercido não é restritivo, mas sim ampliador de possibilidades para que o sujeito desenvolva técnicas de si, que são encontradas na sociedade e refletem o regime de verdades que está em sua composição (NARDI e NEVES-SILVA, 2014).

Sobre o contexto fluído, de derretimento de antigos modos de viver e adaptação constante às novas exigências da nova ordem econômica, a liberal, e atualmente, a neoliberal, Bauman (2001) comenta que mesmo que as pessoas tenham sido libertadas de suas velhas gaiolas, isto só ocorreu para que fossem “admoestadas e censuradas caso não conseguissem se realocar através de seus próprios esforços dedicados, contínuos e verdadeiramente infundáveis, nos nichos pré-fabricados da nova ordem” (BAUMAN, 2001: 13). Desta forma, os sujeitos incapazes de se realocarem na ordem estabelecida pelas relações de consumo e mercado acabam por se tornar suscetíveis ao adoecimento, ao isolamento.

O contato com o consumo e a necessidade de se engajar numa rede que conecta as pessoas umas às outras através desta prática produz, nas crianças do filme, efeitos de vulnerabilidade ao adoecimento quando os principais elementos para possibilitar o consumo se tornam escassos: é quando falta o dinheiro, é quando não é possível alimentar-se de maneira adequada, é por não ter acesso fácil à água, à luz, às pessoas em geral, que se adoecem, mas se adoecem, principalmente, porque é fundamental permanecer na invisibilidade para sobreviver.

Salientamos que a norma “funda e legítima certos exercícios de poder, onde podemos situar o poder de falar sobre, intervir sobre, conhecer” (HÜNING e

GUARESCHI, 2014: 172), e assim está sempre ligada ao campo de intervenção nos saberes *psi* tradicionais visando a adaptação ou cura daquele sujeito que carrega a sujeira e a desordem, indesejadas à modernidade (HÜNING e GUARESCHI, 2014). É preciso então direcionar esforços na desconstrução de alguns regimes de verdade, como o anormal/normal, pois dessa forma é possível transformar o jogo indispensável às relações de poder, e produzir novas racionalidades, ampliando, assim, o grau de liberdade dos sujeitos (NARDI e NEVES-SILVA, 2014).

Considerações finais

Neste estudo, buscamos desencadear discussões sobre as maneiras pelas quais as infâncias vêm sendo produzidas na contemporaneidade, a fim de pensar as práticas de consumo não apenas de bens materiais, mas de vida, de afetos e verdades. Para isso, situamos a infância na contemporaneidade compreendendo que ela é uma invenção da modernidade, ou seja, construção histórica sempre inacabada, reconfigurando-se quando em contato com os movimentos relacionados ao consumo.

Situar a infância na contemporaneidade mostrou-se importante para a escolha dos filmes, pois são produções que evidenciam aspectos da lógica capitalista de consumo, ao mesmo tempo em que trazem ao espectador a oportunidade de observar a espontaneidade de uma infância que não cessa de produzir novas maneiras de viver neste tempo. Em meio à normatização das práticas de consumo em massa, encontramos crianças que tensionam a todo momento a lógica instituída, constituindo uma relação de dentro-fora: ora incide a normatização na produção dessas infâncias, ora se desestabilizam as certezas que temos a respeito delas. No encontro com esses filmes se produz um jogo: as crianças brincam com nossos olhos.

Percebemos, assim, que pesquisar com cinema é também produzir um encontro, tal qual o faz Olive, em *Pequena Miss Sunshine*: algo novo, que não está nem no filme, nem em nós, mas entre. Com o aparato teórico-metodológico utilizado, procuramos dar conta de reconhecer práticas concretas e verdades presentes nas narrativas fílmicas, que incidem nos modos de ser criança, a fim de abrir a reflexão no campo de saber da infância pela educação e ampliação do olhar, de modo a questionar as verdades e saberes instituídos e reconhecer a multiplicidade e variabilidade dos modos de ser na contemporaneidade. Como profissionais da psicologia, esta prática se configura como exercício ético com relação aos sujeitos de que tratamos. A partir disso, apontamos que a desconstrução dos modos hegemônicos de ser criança é uma importante prática para a

transformação da ordem social, que vai operar através de alguns descentramentos nos modos como nossos conhecimentos compreendem o que é a infância (HÜNING e GUARESCHI, 2014). As desconstruções reposicionam questões relativas às práticas, permitem “[...] lançar um outro olhar, pensar por outros caminhos, o que, como efeito, transforma o próprio fazer.” (HÜNING e GUARESCHI, 2014: 166).

As reflexões produzidas nas linhas de análise nos levam a concordar com Veiga-Neto (2000), quando este afirma que os indivíduos estão dotados de uma capacidade de escolha infundável. Tal capacidade pressupõe que os sujeitos saibam fazer combinações de múltiplos critérios de escolha, ter acesso a mais possibilidades, tornando a capacidade de competir um elemento de grande importância, já que, à medida que o Estado assume a forma de empresa, as características dessa forma espalham-se por toda a parte.

Assim, pudemos observar nos dois filmes diversos elementos que nos permitem pensar nas infâncias sendo produzidas e de que maneira o contexto de consumo afeta a subjetividade humana. No filme *Pequena Miss Sunshine* (2006), observamos a criança no paradoxo que existe entre o perder e o ganhar, como se ambos não pudessem coexistir. Atentamos o olhar para a angústia de Olive diante de uma demanda direcionada a ela pelo pai e pela sociedade, a respeito da criança que é o potencial humano, em um lugar onde perder não pode ser escolha. Fortalecemos o olhar para as formas de governo do corpo infantil, entendendo que a normatização deste corpo não acarreta somente submissão, mas também criação, a partir das relações de Olive com o outro, especialmente com o avô e consigo mesma, visualizamos a produção estética de sua infância.

Em *Ninguém Pode Saber* (2004), a infância é produzida em meio à necessidade do consumo de mercadorias direcionadas aos sujeitos infantis para acessar um coletivo, evidenciando como o fato de não estar presente nesta rede causa efeitos de adoecimento, e antes, angústia pelo medo de ser desengatado, como afirma Pelbart (2003). Nos concentramos em observar, no filme, a vida e o adoecimento de crianças que não ganham visibilidade por não possuírem capital para consumo de bens, e que são produzidos enquanto sujeitos de consumo em vulnerabilidade social e econômica.

Diante destas discussões, entendemos que a infância afeta tanto quanto é afetada, visto que não passa inerte ao movimento do mundo contemporâneo, exercendo poder criativo através das resistências que apresenta. Afirmamos que esta infância produz sujeitos do e para o consumo, não apenas de bens, mas de formas de vida (PELBART, 2003), compreendendo que consumir é um modelo de relação na atualidade (BALESTRIN *et alii.*, 2008). Através deste modelo de relação, as crianças são

governadas, de maneira a serem destinadas a um lugar na cultura, a uma posição que vão ocupar na sociedade, a fim de continuarem as formas vida já compartilhadas por muitos antes mesmo de elas chegarem (VEIGA-NETO, 2015).

Esperamos que a presente pesquisa possa contribuir com o campo de saberes da psicologia, que possa convocá-lo a romper com a divisão que existe entre teoria e prática, pois os conhecimentos que construímos sempre implicam uma ação no mundo, ou seja, são a própria intervenção, e, portanto, forjam os sujeitos a quem direcionamos nosso trabalho (HÜNING e GUARESCHI, 2014). Compreendemos que, muito mais do que apenas construir conhecimentos sobre a infância, devemos olhá-la e considerá-la nas relações de poder que a atravessam enquanto instituição. Deste modo, o cinema é, para a psicologia, um instigante dispositivo de análise, porque nos coloca diante dos movimentos da infância e da pluralidade de produções possíveis, provocando o questionamento e a reflexão, ampliando assim, os horizontes teórico-práticos, a fim de que a educação do olhar auxilie na construção ética constante da profissão.

Referências

- AYRES, José Ricardo de Carvalho Mesquita *et alii*. O conceito de vulnerabilidade e as práticas de saúde: novas perspectivas e desafios. In: CZERESNIA, Dina; FREITAS, Carlos Machado de. *Promoção da saúde: conceitos, reflexões, tendências*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2003, p. 121-143.
- BALESTRIN, Viviane. Giusti.; STREY, Marlene Neves.; ARGEMÍ, Miquel Domènech. A emoção é o consumo: subjetivação e agenciamentos da vida capital. *Athenea Digital*, Rio Grande do Sul, n. 13, primavera, 2008. Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/Athenea/article/view/87568/112652>>. Acesso em: 11 de maio de 2015.
- BARROS, Regina Duarte Benevides de.; JOSEPHSON, Silvia Carvalho. A invenção das massas: a psicologia entre o controle e a resistência. In: JACÓ-VILELA, Ana Maria *et alii*. (Orgs.). *História da psicologia: rumos e percursos*. Rio de Janeiro: Nau, 2006.
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BUJES, Maria Isabel Edelweiss. Políticas sociais, capital humano e infância em tempos neoliberais. In: RESENDE, Haroldo de. (Org.). *Michel Foucault: o governo da infância*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 259-280.
- CASTRO, Edgardo. *Vocabulário Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

- COSTA, Luis Artur. *Desnaturar desmundos: a imagem e a tecnologia para além do exílio do humano*. Ano de entrega. 2012. 302 f. Tese (Doutorado em Informática da Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- DE MOURA, Tiago Bastos *et alii*. Uma análise de concepções sobre a criança e a inserção da infância no consumismo. *Psicologia: Ciência e Profissão*, Brasília, v. 33, n. 2, 2013, p. 474-489. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pcp/v33n2/v33n2a16.pdf>>. Acesso em: 07 de janeiro de 2017.
- DUARTE, André. Biopolítica e resistência: o legado de Michel Foucault. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo. (Orgs.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 45-57.
- DUARTE, Rosália. *Cinema e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- ESPERANÇA, Joice Araújo. Que tempo é esse? Que infância é essa? A reinvenção dos modos de ser criança na sociedade de consumidores. *Textura*, Canoas, v. 16, n. 32, set./dez. 2014, p. 22-43. Disponível em: <<https://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txta/article/view/1244>>. Acesso em: 9 de maio de 2015.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. Pequena Miss Sunshine: para além de uma subjetividade exterior. *Pro-Posições*, v. 19, n.2, mai/ago, 2008, p. 47-57. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pp/v19n2/a05v19n2.pdf>>. Data de acesso: 12 de agosto de 2015.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno; MARCELLO, Fabiana de Amorim. Tópicos para pensar a pesquisa em cinema e educação. *Educação e Realidade*. Porto Alegre, v. 36, n. 2, maio/ago. 2011, p. 505-519. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/3172/317227057012.pdf>>. Data de acesso: 20 de agosto de 2015.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 2013.
- _____. *Segurança, território, população*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- _____. Diálogo sobre o poder. In: *Estratégia poder-saber*. Ditos & Escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2ª edição, 2003, p. 253-266.
- _____. O pensamento, a emoção. In: *Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina*. Ditos escritos VII. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2000.
- HÜNING, Simone Maria; GUARESCHI; Neuza Maria de Fátima. Efeito Foucault: desacomodar a psicologia. In: GUARESCHI, Neuza Maria de Fátima; Hüning, Simone Maria. (Orgs.). *Foucault e a Psicologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014, p. 159-182.
- KRAMER, Sonia. Prefácio. In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro *et alii*. (Orgs.). *A infância vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 07-13.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- LITTLE MISS SUNSHINE. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2015. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Little_Miss_Sunshine>. Acesso em: 02 de março de 2016.
- MARCELLO, Fabiana de Amorim. *Criança e imagem no olhar sem corpo do cinema*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 220 f + anexos, 2008.
- MARQUES-SILVA, Paula. *Um-lugar-tempo-de-aprender-brasileiro como exercício de liberdade*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 176 f.: il. Color, 2015.
- NARDI, Henrique Caetano; SILVA, Rosane Neves da. Ética e subjetivação: as técnicas de si e os jogos de verdade contemporâneos. In: GUARESCHI, Neuza Maria de Fátima; Hüning, Simone Maria. (Orgs.). *Foucault e a Psicologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014, p. 143-158.
- NINGUÉM pode saber. Direção: Hirokazu Koreeda. Roteiro: Hirokazu Koreeda e Yutaka Yamasaki. Intérpretes: Ayu Kitaura; Hiei Kimura; Momoko Shimizu; Yuya Yagira; You; Hanae Kan e outros. Imovision, 2004. 1 filme (141 min), sonoro e colorido.
- NOBODY KNOWS. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2015. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Nobody_Knows_\(2004_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Nobody_Knows_(2004_film))> Acesso em: 02 de março de 2016.
- NOVAES, Adauto. Evgen Bavcar – não se vê com os olhos. In: *Evgen Bavcar: o ponto zero da fotografia*. Rio de Janeiro: Very Special Arts, 2000. p. 25-36.
- PELBART, Peter Pal. *Vida Capital: Ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PEQUENA Miss Sunshine. Direção: Jonathan Dayton e Valerie Faris. Roteiro: Michael Arndt. Produção: Marc Turtletaub, David T. Friendly, Peter Saraf, Albert Berger e Ron Yerxa. Intérpretes: Greg Kinnear; Toni Collete; Steve Carell; Paul Dano; Abigail Breslin; Alan Arkin; e outros. Fox Searchlight Pictures; Big Beach; Bona Fide, 2006. 1 filme (101 min), sonoro e colorido.
- SCHÉRER, René. *Infantis: Charles Fourier e a infância para além das crianças*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro et alii. Olhar a infância. In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro et alii. (Orgs.). *A infância vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 11-29.
- VEIGA-NETO, Alfredo. Educação e governamentalidade neoliberal: novos dispositivos, novas subjetividades. In: PORTOCARRERO, Vera; CASTELO BRANCO, Guilherme. (Orgs.). *Retratos de Foucault*. Rio de Janeiro: NAU, 2000. P. 179-217.
- VEIGA-NETO, Alfredo. *Foucault e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- VEIGA-NETO, Alfredo. Por que governar a infância? In: RESENDE, Haroldo de (Org.). *Michel Foucault: O governo da infância*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 49-56.

Renata Adriele Ruppel
Universidade Estadual do Centro Oeste - Unicentro
E-mail: renataruppel@hotmail.com

Paula Marques da Silva
Universidade Estadual do Centro Oeste - Unicentro
E-mail: pmsilva@irati.unicentro.br