

# **Análise Fílmica: Internalização, Diversidade e Identidade<sup>1</sup>**

Verusk Arruda MIMURA<sup>2</sup>  
Universidade de Sorocaba

## **Resumo**

O trabalho compreende em uma análise do filme *Longe Dela*, que trata de uma narrativa da vida de um casal que foi separado pela doença de Alzheimer. A história envolve a diversidade e a conseqüente marginalização das pessoas que desenvolvem a doença, desde a reclusão em clínica especializada, até a rotulação dos pacientes pela equipe de saúde. Em relação à internalização trabalho a teoria intervencionista através de Erving Goffman. Para fins de análise este artigo se propõe a partir de um embasamento teórico, pautado na literatura da produção cultural e representação da diversidade, evidenciar aspectos que direcionem a proposta metodológica que o filme analisado possa apresentar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Análise fílmica; Internalização; Diversidade; Identidade.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 8 – Estudos Interdisciplinares do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 12 a 14 de maio de 2011.

<sup>2</sup> Professora Assistente da Universidade Paulista (UNIP) no curso de graduação em Enfermagem. Especializada em Enfermagem Ortopédica e Traumatológica pelo Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (USP). Aluna do Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso). Email: [veruskarruda@yahoo.com.br](mailto:veruskarruda@yahoo.com.br).



A análise fílmica envolve os vários métodos que são utilizados para relatar o ponto de vista do analista de acordo com seu campo, método e sua intenção, não havendo nenhuma disciplina hermenêutica que confira garantias que ultrapassem o subjetivo (GOMES, 2004).

*Embora não possamos nunca certificar-nos de que nossas suposições interpretativas são corretas, sabemos que podem ser corretas e que a meta da interpretação como disciplina é aumentar constantemente a probabilidade de que sejam corretas [...]. Só um problema interpretativo pode ser respondido com objetividade: “O que, com toda probabilidade o autor pretendeu transmitir”? (HIRSCH, 1967 in WOLFF, 1982, p. 113).*

Segundo Gomes (2004, p.100):

[...] pode-se considerar análise fílmica qualquer texto que fale de filmes e do que neles está contido, não importando propriamente o seu foco, alcance, profundidade e rigor, num arco que inclui desde o mero comentário, passando-se pela chamada crítica de cinema de tipo jornalístico, incluindo, por fim, até mesmo o estudo acadêmico, em toda sua variedade. Cada analista vê o que pode ou quer e, pelo menos em princípio, poderia falar de uma coisa diferente do que falaria um outro analista, segundo a ordem que lhe agrada e com a ênfase que deseje. Na ausência de qualquer disciplina hermenêutica capaz de oferecer garantias demonstrativas suficientes para produzir convicção para além do limiar do subjetivo e do íntimo e capaz, além disso, de oferecer um terreno público e leal para a disputa interpretativa, a análise finda por apoiar-se inteiramente nas qualidades peculiares do analista, ou seja, no seu talento, sua cultura, sua habilidade literária, ou na falta deles.

### **A crítica jornalística de cinema**

A crítica jornalística ocupa uma posição que assume o sentido de direção na tomada de decisão em relação ao consumo cultural que é a apreciação de filmes de cinema, num sistema industrial que produz e circula em profusão. A crítica jornalística distancia-se cada vez mais de funções que o ambiente cultural lhe atribuía no passado, de forma que entre o exame analítico dos filmes, de um lado, e o registro jornalístico do produto e a caracterização veloz dos elementos que permitem que um público de massa forme a sua decisão de consumo, de outro, tende decisivamente a ficar com o segundo. Importa ao analista identificar as características fundamentais que estabelecem as pequenas diferenças entre os produtos em oferta de modo a orientar a decisão sobre o filme que deverá ser consumido no próximo sábado à noite, antes da ida ao restaurante (OLIVEIRA, 2007).

A escolha do filme que preencherá o programa do sábado a noite dispensa a análise, passam a ser apenas classificados e reconhecidos. A qualidade interna da análise oferecida “crítica de cinema” dos produtos disponíveis no momento está relacionado com a capacidade demonstrada pelo crítico de conduzir os hábitos de consumo cultural, de influenciar a decisão,



de produzir identificação entre as suas preferências de consumo e as preferências do grande público, de ver a sua agenda cultural assumida pela audiência (OLIVEIRA, 2007).

Sobre as competências específicas em relação aos ambientes, campo do cinema, ambiente de realização e apreciação (GOMES, 2004, p. 116) pondera que:

[...] o analista deve possuir competências específicas de três ambientes relacionados ao campo do cinema: o ambiente da realização técnica e artística, o ambiente da apreciação, composto por cinéfilos e aficionados, e o ambiente da teoria cinematográfica. Do ambiente da realização, o analista precisa obter o capital cognitivo constituído pela compreensão das técnicas envolvidas na produção do objeto-filme e dos procedimentos empregados na circulação e promoção da mercadoria-filme, além do domínio da terminologia aplicada em ambos os casos. Do ambiente da apreciação, o analista precisa demonstrar posse do capital cultural que consiste no conhecimento da história do cinema e dos aspectos nela envolvido. Há de precisar também demonstrar posse do recurso específico do ambiente acadêmico, o domínio da teoria cinematográfica.

Torna-se evidente que de fato não há uma disciplina analítica que possa confrontar-se com as questões acadêmicas relacionadas à hermenêutica, com a finalidade de chegar a uma análise/interpretação comum a todos.

Por menos que saibamos sobre o fenômeno da compreensão de objetos como filmes, não é difícil admitirmos que o entendimento de um filme resulte da compreensão daquilo que ele tem de singular, único e específico, resulta, pois, da compreensão daquilo que não interessa à ciência. Mas é igualmente inaceitável acreditar-se que o fenômeno da compreensão de filmes não comporte conhecimento e verdade e, portanto, alguma espécie de controle intersubjetivo sobre o que se argumenta a possibilidade de disputa interpretativa numa arena dotada de um grau razoavelmente consistente de objetividade, as obrigações de demonstração e prova (ESTEVES, 2009).

Faz parte do processo de compreensão do filme, interpretações que partam das noções, princípios e conhecimentos que questionados verídicos ou falsos, adequados ou inadequados em relação ao objeto filme interpretado. Isso nos leva naturalmente a uma questão hermenêutica autêntica sobre a natureza do conhecimento e da verdade que se apresenta sobre o processo de compreensão do filme e sua fonte específica de justificação teórica, além da sua autenticidade especulativa.

A hermenêutica é o estudo, ou teoria da interpretação. Em sua forma moderna inclui grande variedade de versões da teoria da interpretação, que diferem, com frequência, em relação a pontos cruciais<sup>9</sup> (WOLFF, 1982).

Em geral cobrem a ampla área de ciências sociais e culturais, tratando do problema da interpretação entre pessoas, grupos de pessoas e diferentes períodos em geral. Uma das



principais divergências que encontramos na hermenêutica é sobre a questão de se é possível haver, em princípio, uma interpretação correta de um texto (*ibid*, 1982).

Há, portanto, um horizonte de discussão propriamente hermenêutico, em que se põem com legitimidade os problemas sobre a natureza da verdade que pode emergir no entendimento de um filme ou sobre as condições de possibilidade desta específica forma de compreensão que resulta da análise e interpretação do cinema. Mas há também no interior da compreensão e interpretação um justificado patamar de discussão onde se apresentam questionamentos sobre a natureza dos procedimentos e dos percursos analíticos, da prova e da argumentação envolvidos na análise fílmica, indagações, enfim, que podem ser corretamente convocadas como questão de método (GOMES, 2004).

Busca-se nesse estudo, colocar uma alternativa a ser examinada no contexto da discussão sobre procedimentos de análise fílmica. Não se trata de uma teoria geral da interpretação do filme ou de uma resposta global à pergunta sobre como analisar um filme, mas de uma perspectiva analítica, que acreditamos capaz de orientar o olhar e o discurso sobre a obra cinematográfica, apoiada, por sua vez, em uma teoria sobre o funcionamento do filme.

### **Poética de Aristóteles**

A primeira contribuição prévia retirada da Poética de Aristóteles compreende certas limitações em torno do objeto sobre o qual se discorre. O tratado antigo falava sobre a composição de representações em forma de história, o que chamaríamos hoje de construção de histórias. Versaremos hoje sobre o que chamamos de narrativas, ou, em linguagem antiga, representações de pessoas que praticam alguma ação. Não se trata de um tratado sobre a criação artística em geral e, portanto, a restrição da atenção à representação não engloba, como equivocadamente se costuma supor, um juízo sobre o realismo como única forma artística aceitável. Limitar um objeto significa apenas restringir o campo de interesse do discurso que se está fazendo, que nesse caso é a representação da ação, sobretudo no teatro e na literatura oral (GOMES, 2004).

A primeira intuição realmente importante retirada da Poética de Aristóteles consiste na sua idéia de que a obra deve ser pensada em função da sua destinação. É problema central na Poética antiga os critérios a serem levados em conta no cumprimento da destinação ou finalidade de cada espécie de representação. A destinação ou *dynamis* de uma espécie de representação é o que ela deve ser ou realizar por sua própria natureza. O mais interessante, todavia, é que para Aristóteles a destinação de uma composição qualquer, a sua realização é o



seu efeito. Mas efeito que não se realiza senão sobre aquele que desfruta ou aprecia a representação. Quando se efetiva, quando produz um efeito, é que uma operação se torna obra, resultado. E efeito é sempre efeito sobre o apreciador, para o qual justamente, ela opera, ela é obra. Assim, dizer que cada gênero de representação tem uma própria destinação equivale a dizer que cada um deles está destinado a provocar um determinado efeito sobre os seus apreciadores (GOMES, 2004).

Segundo Roland Barthes:

Um texto é constituído de múltiplos escritos, hauridos em muitas culturas e que ingressam em relações mútuas de diálogo, de paródia, de contestação, mas há um lugar em que essa multiplicidade focaliza, e esse lugar é o leitor, e não, como se disse até agora, o autor. (...) A unidade de um texto está não em sua origem, mas em sua destinação. (...) O nascimento do leitor se deve fazer apreço da morte do autor. (BARTHES, 1977, p. 143 *in* WOLFF, 1982, p. 133).

Os efeitos que se realizam na apreciação, são previstos na criação (*poiesis*), na poesia da obra. No seio de tais descobertas, toma forma um programa de estudos que se encarregam, então, com os efeitos da composição e da relação entre tais efeitos realizados e as estratégias presentes em tal composição. É a esse programa de estudos que chamamos aqui propriamente de Poética. Uma poética aplicada ao cinema há de se constituir como um programa teórico e metodológico que assume como seus próprios pressupostos as duas teses que herda da poética clássica. O primeiro pressuposto é uma tese sobre a natureza da peça cinematográfica: o filme pode ser entendido corretamente se visto como um conjunto de dispositivos e estratégias destinados à produção de efeitos sobre o seu espectador. Tais dispositivos e estratégias podem ser identificados, isolados e relacionados à família de efeitos procurados pelo realizador. A perspectiva metodológica que daí decorre indica um procedimento analítico cuja destinação consistiria em indicar os recursos e meios estrategicamente postos no filme. A poética estaria, então, voltada para identificar e tematizar os artifícios que no filme solicitam esta ou aquela reação, esse ou aquele efeito no ânimo do espectador.

Nesse sentido, estaria capacitada a ajudar a entender por que e como se pode levar o apreciador a reagir desse ou daquele modo diante de um filme. O segundo pressuposto é uma tese sobre a natureza da apreciação do filme: um filme não existe enquanto obra em nenhum outro lugar ou momento a não ser no ato da sua apreciação por um espectador qualquer. Como uma sinfonia não existe como música nem na partitura nem no CD, mas no ato da sua apreciação quando executada, um filme só existe no momento da experiência fílmica, só existe no momento em que desabrocha em sentidos e efeitos

(GOMES, 2004).

Podemos observar que cabe ao analista identificar em que instância o filme exerce seus efeitos nos telespectadores e desabrocha como arte, em que universo obscuro e intangível o mesmo penetra. Identificá-lo equivale a isolar as sensações, os sentimentos e os sentidos que se realizam no telespectador durante a sua experiência do filme e por causa dela.

De outra forma, no programa teórico e metodológico da poética o começo de tudo é a identificação daquilo que compõe a experiência fílmica, daquilo que o filme faz com os seus apreciadores, daquilo que emerge da cooperação entre intérprete e texto, esta experiência se estrutura como uma composição, variável em sua materialidade singular, de sensações, sentimentos e sentidos. Alcançar tal extrato da experiência significa a identificação dos tipos e modos de sensações, sentimentos e sentidos que um filme determinado é capaz de produzir na apreciação (GOMES, 2007).

Segundo Gomes:

A análise Poética de autoria de Wilson Gomes (2004) entende o filme como uma programação/criação de efeitos. Este tipo de análise pressupõe a seguinte metodologia: 1) enumerar os efeitos da experiência fílmica, ou seja, identificar as sensações, sentimentos e sentidos que um filme é capaz de produzir no momento em que é visionado; 2) a partir dos efeitos chegar à estratégia, ou seja, fazer o percurso inverso da criação de determinada obra dando conta do modo como esse efeito foi construído.

Se considerarmos que um filme é composto por um conjunto de meios (visuais e sonoros, por exemplo, a profundidade de campo e a banda sonora/musical) há que identificar como é que esses meios foram estrategicamente agenciados/organizados de modo a produzirem determinado(s) efeito(s). (GOMES *in* PENAFRI, 2009, p.7-8)

O filme não se qualifica apenas pelo gênero de efeitos emocionais que prevê e solicita, mas também pela determinação do tipo de composição que ele comporta e da família de efeitos que ele engendra (GAZONI, 2006).

## **Filosofia e Cinema**

A atenção na maioria das vezes está voltada para interpretação dos filmes, com o objetivo de explicar uma obra à luz dos conhecimentos filosóficos.

Não por acaso, é muito difícil, em trabalhos desse viés, encontrar análises de filmes que fogem de certo esquema de narratividade, cujos princípios os tornam aptos a serem discutidos pelo seu conteúdo, a despeito da forma (OLIVEIRA, 2007).

É comum observar que as pesquisas em filosofia que versam sobre o cinema e também em outras áreas, como a sociologia ou a psicanálise, quando se apropriam de filmes não costumam adotar como referência fundamental a literatura produzida nas pesquisas em



cinema. Os filmes são usados como pontos de partida para uma discussão temática, algo que é muito frequente, também, na educação escolar, ou em cursos universitários cada vez mais em voga. É importante frisar que essa apropriação não é ilegítima (OLIVEIRA, 2007).

Essa situação nos leva a uma intertextualidade muito pouco aprofundada, que poderia auxiliar e enriquecer ambos os lados na maneira que a forma do filme fosse compreendida na sua essência discursiva, levando a uma problematização do conteúdo.

O desenvolvimento de teorias, que transitam entre a filosofia da arte e a investigação dos alicerces. Em prol de um pensamento do cinema que tenha feição filosófica, pensando radicalmente o seu objeto, com o olhar voltado para a abrangência e a universalidade de suas concepções, não podemos deixar de citar as teorias que permeiam entre a filosofia e a arte, dentre eles destaque Theodor Adorno e Walter Benjamin.

Walter Benjamin em um de seus textos mais conhecidos sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica analisa de uma maneira menos crítica as transformações ocasionadas pela técnica na comercialização da obra de arte, técnica industrial, das multiplicações que destituíram a aura da obra de arte.

Nesse ponto, o escambo da arte autêntica pela mercadoria cultural veio a atender as demandas de individuação de uma nascente sociedade de massas, que Adorno e Horkheimer identificaram, na Dialética do Esclarecimento, como o levante de uma degeneração da cultura popular, absorvida e remodelada, segundo determinados objetivos ideológicos, pela implantação de uma indústria cultural. Os dois filósofos frankfurtianos abandonam o termo cultura de massas e adotam a Indústria Cultural por exercer de maneira ímpar a disseminação da ideologia capitalista dominante.

“Segundo Adorno e Horkheimer a cultura de massas não é cultura e nem provém das massas” e eles vão além ao dizer que “a indústria cultural não trabalha com *Kultur* e sim com entretenimento, o significado de cultura é exatamente o oposto, leva a inquietude de espírito, inquietação e não a reflexão e aceitação.”

Nessa desfiguração do estético, concebe-se a produção em série de bens consumíveis, aptos a ajustarem a percepção, os corpos, a sensibilidade e as projeções vitais dos indivíduos ao modelo de trabalho e de trocas do capitalismo tardio (OLIVEIRA, 2007).

O empobrecimento cultural ocorrido no século XX acabou depreciando as intenções de pensá-lo de maneira rigorosa, com vistas a uma teorização que poderia se projetar em uma filosofia. Não seria totalmente equivocada a opinião que acusa o vigor da teoria crítica nas décadas de 1960 a 1980 como um fator de afastamento dos estudiosos em relação aos filmes, em coerência com a recusa frankfurtiana de que o cinema poderia ser considerado arte. No



entanto, essa opinião seria correta apenas em parte, refletindo muito mais um preconceito impensado do que uma convicção teórica (ZANETTI, 2008).

Faltaria a ela a coerência com as próprias balizas da crítica à transformação cultural que serviu de berço à cinematografia. Se houve algum tipo de evitação do pensamento filosófico sério sobre o cinema, esta não poderia decorrer de uma aproximação aos frankfurtianos, os quais, obviamente, nunca se esquivaram do embate filosófico com os produtos culturais surgidos na sociedade de massas (OLIVEIRA, 2007).

Mais a fundo, é necessário notar que o próprio Adorno (2001) passou em revista a conjectura de que o cinema não pode ser considerado arte. Nos anos 1960, no trabalho *Transparências do filme*, o qual escreveu como autor único (algum tempo antes, havia publicado *Composições para o filme*, junto com o compositor Hanns Eisler, trabalho que também se refere ao cinema), Adorno chega a diferenciar os filmes que são produtos banais da indústria cultural daqueles que podem se afirmar como arte. A emergência do cinema novo alemão, de diretores como Rainer Werner Fassbinder e Werner Herzog, parece ter motivado esse novo desenvolvimento do tema. Partindo de uma associação do belo natural com a imagem em movimento, e intentando aproximar esta aos movimentos de uma interioridade consciente de si mesma, Adorno lança as bases de um possível cinema, liberto das estruturas que dispõem os filmes industriais e a televisão na dianteira da dominação ideológica. Essa passagem da obra adorniana é menos divulgada, o que talvez justifique as posturas mais radicais, que restringem o cinema a um objeto que deve ser questionado pela sua própria existência, de modo que qualquer abordagem mais positiva estaria previamente desautorizada. Como se vê, trata-se de uma postura que não pode ser justificada nos termos dessa filosofia (OLIVEIRA, 2007).

Para o filósofo alemão, tendo em mente a hegemonia da indústria cultural, quanto maior a riqueza dos meios, maior é a pobreza dos conteúdos. O preceito pode ser analisado em face da digitalização da técnica cinematográfica, abrindo um leque de problemas. Nesse sentido, estão inclusos os recursos que modificaram o cinema realizado em Hollywood, desde a década de 1970, capitaneados por diretores como George Lucas e Steven Spielberg. Os conhecidos *efeitos especiais*, bastante diferentes das *trucagens* que Méliès forjava em seus filmes de ilusionismo, fazem da imagem dominante de hoje um espetáculo que se basta a si mesma, auferindo o entretenimento de um espectador cada vez mais dispensado das virtuosas narrativas do cinema clássico (OLIVEIRA, 2007).



## Diversidade

A diversidade diz respeito às possíveis combinações de elementos, que ao se concretizarem o fazem de modo, pois cada um desses elementos assume uma própria especificidade (CORRÊA, 1997).

Não há mais como desconsiderar os saberes tradicionais e explicações do mundo de cada cultura somente pelo fato de se distanciarem das verdades padronizadas e aceitas pela ciência e os impérios econômicos, políticos e ideológicos que a subvencionam, conformam e deformam. Essa perspectiva Iluminista acaba por descaracterizar a diferença, numa imposição de padrões estéticos, políticos, religiosos, econômicos, educacionais, a partir de concepções dos grupos que se pretendem hegemônicos. (TEIXEIRA; LOPES, 2006, p.12).

**Sr. Gordon:** - Quem vai para o segundo andar?

**Enfermeira-chefe:** - Você sabe, os pinéus da cuca.

**Fiona:** - A clínica fica a quanto tempo da cidade?

**Responsável pela clínica:** - Fica a um dia da cidade.

**Sr. Gordon:** - Quando posso visitá-la?

**Responsável pela clínica:** - Sr. Gordon após a internação a primeira visita só é permitida após 30 dias da data de internação.

**Sr. Gordon:** - Enfermeira! Por que 30 dias para primeira visita? Isso é absurdo.

**Enfermeira-chefe:** - Sabe que nunca entendi isso direito, acho que dá menos trabalho para eles.

## Alzheimer

Em relação à doença de Alzheimer o paciente perde sua identidade e adquire uma nova por parte das pessoas que a têm agora como referência para o relacionamento. A perda acontece de maneira gradual e progressiva. É uma doença que provoca mudanças nas áreas do cérebro que controlam a memória e o raciocínio. É por este motivo que as pessoas portadoras da doença de Alzheimer têm dificuldade para viver uma vida normal. As causas de desenvolvimento da doença ainda não são totalmente conhecidas (ABREU *et al*, 1997).

O cérebro normal é constituído por bilhões de células nervosas que se comunicam por meio de circuitos neuronais que geram um sinal elétrico e químico, os neurotransmissores são responsáveis para que os sinais se propaguem. A perda de neurotransmissores Acetilcolina e morte neuronal traduz falhas comportamentais perda progressiva das sinapses, dois marcadores histopatológicos se acumulam no cérebro: placas senis e Emaranhado neurofibrilar (PAULA *et al*, 2008).

**Sr. Gordon:** - A doença é como uma grande casa iluminada, onde os interruptores vão se desligando um a um.



## **Teoria Interacionista**

O desenvolvimento da doença requer cuidados que vão se intensificando com a progressão do quadro. Atividades diárias básicas que eram realizadas só podem acontecer com supervisão, como exemplo o simples fato de ir até a padaria pela manhã.

**Sr. Gordon:** - Querida onde esteve esse tempo todo? Te procurei por todos os lugares.

**Fiona:** - Saí para esquiar e não me lembrava de voltar pra casa.

Para fundamentar essa questão utilizo a obra principal de Peter Berger e Thomas Luckmann, fundamental para a compreensão do interacionismo, versa sobre o tratado teórico da sociologia do conhecimento. Para os autores, as categorias fundamentais de análise são “conhecimento” e “realidade”, com seu estudo motivado pela relatividade social.

A sociologia do conhecimento, portanto, deve tratar da construção social da realidade. A consciência é sempre intencional, e interessa aos autores estudar o caráter intencional comum de toda consciência. O mundo consiste em múltiplas realidades, e, entre estas, há a realidade por excelência: a realidade da vida cotidiana, que deve ser definida como algo ordenado, “organizada em torno do ‘aqui’ de meu corpo e do ‘agora’ do meu presente” (BERGER; LUCKMANN, 1994, p. 39).

Ninguém vive a realidade social sozinho; ela é partilhada com o outro, com base na interação – conceito-chave na teoria interacionista; o homem é um produto social.

Em relação à teoria interacionista cito especificamente o trabalho de Erving Goffman que desenvolveu a ideia: o mundo é um teatro e cada um de nós, individualmente ou em grupo, teatraliza ou é ator consoante as circunstâncias em que nos encontramos, marcados por rituais posições distintivas relativamente a outros indivíduos ou grupos (GROHMANN, 2009).

**Enfermeira-chefe:** - Sabe Sr. Gordon, Fiona é verdadeiramente uma dama, imagino como deve estar sendo difícil para vocês.

A consciência de uma mudança identitária significativa está ligada a uma questão simbólica, a uma produção de sentido; escolhemos conceitos e interpretações para usar em nossa própria vida. Neste sentido, para estudar organizações, é necessário reconhecer que há a construção e conquista de afiliações a grupos, e, neles escolhemos os membros compatíveis; há a “incompatibilidade de papéis” e o “insucesso em satisfazer as expectativas de papel” nas organizações. Neste sentido, há a possibilidade de ocorrer um processo de “desidentificação”,



com o embaralhar das concepções do “eu” e do mundo, com contradições entre as condições do ambiente e as estruturas individuais (GROHMANN, 2009).

**Sr. Gordon:** - Como ela está?

**Enfermeira-chefe:** - Muito bem, ela fez amizade com um interno e agora o leva para passear toda manhã.

**Sr. Gordon:** - Ela pergunta por mim?

**Enfermeira-chefe:** - Não, não perguntou pelo senhor.

Com relação aos grupos, Goffman, 2005 *in* Grohmann, 2009; entende-se que, em instituições totais como manicômios ou prisões, por exemplo, os agrupamentos têm a tendência a conceber os outros a partir de estereótipos hostis e limitados, com a mobilidade social entre eles sendo também limitada. O autor dá atenção ao estudo das instituições, sendo que todas têm tendências de fechamento; as mais fechadas, e onde o indivíduo executa várias tarefas no estabelecimento, o autor denomina “instituições totais”. Há alguns tipos de instituições totais: as criadas para cuidar de pessoas que, teoricamente, são incapazes e inofensivas; e também lugares como sanatórios, cadeias, quartéis, navios; há também estabelecimentos que servem como “refúgio do mundo” (GROHMANN, 2009).

Nas instituições totais, todos os aspectos da vida, ou quase, são realizados no mesmo local e sob o comando de uma única autoridade, sendo que algumas características são encontradas em outros estabelecimentos, como empresas e indústrias, onde há também restrição à transmissão de informações. Este tipo de instituição é incompatível com a família; trata-se de um híbrido social – parcialmente residencial, parcialmente organizacional-formal, e, neste sentido, são estufas para moldar pessoas, sendo que, quando esta retorna ao mundo exterior, pode “sofrer” de “desculturação”, ou “destreinamento”.

**Fiona:** Parece que procuro algo que perdi, mas que não sei que é como pode? Você é um bom marido, podia ter me abandonado, mas não, é insistente e vem todos os dias. Como estou?

**Sr. Gordon:** Linda e impetuosa como sempre.

**Fiona:** Eu era assim? Não me lembro.

Há mutilações do “eu” nas instituições totais; uma delas é a barreira entre o mundo externo e o mundo vivido na instituição; os ritos de passagem, para serem “enquadrados” na cultura organizacional, podem também ser outra mutilação; “a perda do nosso nome é uma grande mutilação do eu”. (GOFFMAN, 2005, p. 27).



**Responsável pela Clínica:** - Perceba Sr. Gordon como priorizamos a iluminação natural?  
**Sr. Gordon:** - A iluminação no jardim é melhor. Alias quem escolhe as músicas? Imagino que não são eles.  
**Responsável pela Clínica:** - Então Sr. Gordon, Perceba como priorizamos a iluminação natural.

Há controle social em todas as organizações, embora, nas instituições totais, este fator seja mais limitador e minucioso; logo, trata-se de uma “escola de boas maneiras”; não há como manter a autonomia do mundo da “sociedade civil”, perdendo-se, assim, a decisão pessoal; renuncia-se à própria vontade. Podemos incluir nestas mutilações do eu, ainda, as tensões psicológicas para o indivíduo, como a desilusão no mundo ou o sentimento de culpa. Deste modo, além de procurar compreender a cultura organizacional, é preciso conhecer a cultura do profissional, do internado, ou seja, de quem frequenta ou é obrigado a frequentar estas instituições (GROHMANN, 2009).

## **Metodologia**

O trabalho compreende uma análise fílmica pautada em um referencial teórico que a sustente e não uma revisão de literatura, mas traz consigo a contextualização da análise de acordo com os autores estudados.

O filme analisado é uma narrativa da vida de um casal interpretado pela atriz Julie Christie (Fiona) e pelo ator Gordon Pinsent.

A análise do filme “Longe Dela”, lançado em 2007 começa com lapsos significativos de memória apresentados por Fiona. À medida que doença (Alzheimer) vai progredindo o casal se vê próximo a uma separação que foi sendo adiada pelo esposo, que não conseguia imaginar e aceitar a vida longe da esposa, até que certo dia Fiona decide de uma vez por toda se internar em uma clínica especializada.

A história envolve a diversidade e a conseqüente marginalização das pessoas que desenvolvem a doença, desde a reclusão em clínica especializada que é localizado em um lugar afastado da cidade, com a desculpa “natureza, luz solar”, até a rotulação dos pacientes pela equipe de saúde o que evidencia a falta de ética por parte dos profissionais.

Não obstante a tudo a isso é a questão financeira onde o esposo é lembrado de maneira sutil a todo o momento que se houver a necessidade de tratamento diferenciado ela precisará subir para o segundo andar, onde o valor da mensalidade também sofre ajustes.

Para fins de análise este artigo se propõe a partir de um embasamento teórico, pautado na literatura da produção cultural e representação da diversidade, evidenciar aspectos que direcionem a proposta metodológica que o filme analisado possa apresentar.



## Considerações finais

O aprofundamento na análise técnica e na intertextualidade traz um enriquecimento para ambas as partes, na docência em trabalhos acadêmicos acabamos por falta de conhecimento, não aprofundando a análise, o que torna a atividade frágil, ou seja, não explorada na sua totalidade e dessa forma a crítica também é prejudicada.

Nos dias atuais acho que as pessoas realmente não querem submeter o programa do sábado a noite a uma análise crítica, mas também não vejo as pessoas passivas, absorvendo tudo o que a mídia oferece, as pessoas têm o discernimento e o poder para aceitar ou recusar determinado produto, se assim não fosse teríamos o processo com “acabado.”

Para Adorno, tendo em mente a hegemonia da indústria cultural, quanto maior a riqueza dos meios, maior é a pobreza dos conteúdos. Os conhecidos *efeitos especiais*, bastante diferentes das *trucagens* que Méliès forjava em seus filmes de ilusionismo, fazem da imagem dominante de hoje um espetáculo que se basta a si mesma, auferindo o entretenimento de um espectador cada vez mais dispensado das virtuosas narrativas do cinema clássico (OLIVEIRA, 2007).

O aperfeiçoamento das técnicas pode compensar ou ludibriar a fragilidade da narrativa, mas não vejo isso com regra.

O cinema como um meio de comunicação assume uma responsabilidade social, trabalhando questões que vão surgindo no cotidiano das pessoas.

Em relação à diversidade analisada no filme, em relação à marginalização dos pacientes acometidos pela doença de Alzheimer, essa uma realidade que envolve milhares de pacientes e familiares em todo mundo, e que a grande maioria não têm uma rede apoio como mostra o filme, visto que isso envolve questões financeiras e a família não consegue arcar com os custos da internação. O que acontece nessa situação é que algum membro da família deixa o trabalho para assumir o cuidado, o que conseqüentemente leva a uma diminuição da renda familiar.

Os pacientes internados ou não, são marginalizados pela própria família e pela sociedade, pois divergem das normas pré-estabelecidas para o convívio social.

Os pacientes que vão para os serviços de apoio perdem e ganham nova identidade em consequência da própria doença.

Os pacientes não se encontram dementes as vinte e quatro horas do dia.

Enfermeira chefe: “Eles voltam de algum lugar de repente, e depois vão embora de novo.”



Nesse sentido, Golffman trabalha muito bem a internalização e a perda da identidade as quais os pacientes institucionalizados nas instituições totais são submetidos. As instituições totais são aquelas fechadas onde todos os aspectos da vida, ou quase, são realizados no mesmo local e sob o comando de uma única autoridade, sendo que algumas características são encontradas em outros estabelecimentos, como empresas e indústrias, onde há também restrição à transmissão de informações.

Em relação à perda da identidade, infelizmente é uma das práticas que mais acontecem por parte dos profissionais da saúde, que acabam rotulando os pacientes por número ou patologia.

**Sr. Gordon:** - Quem vai para o segundo andar?

**Enfermeira-chefe:** - Você sabe, os pinéus da cuca.

Podemos observar na fala acima a falta de ética do profissional da área da saúde ao retratar o quadro dos pacientes de maneira indelicada e desrespeitosa.

Finalizo chamando a atenção em relação a importância da atualização dos profissionais em todas as áreas, e também a enveredar-se em novos campos do conhecimento, pois para mim foi uma experiência muito rica, que me trouxe resistência num primeiro momento, como tudo o que é novo, mas que no final me fez repensar na maneira de trabalhar análise fílmica no curso de graduação que é a minha experiência.

## REFERÊNCIAS

ABREU, I. D.; FORLENZA O. V.; BARROS H. L. Demência de Alzheimer: correlação entre memória e autonomia. Rev. psiquiatr. clín. vol.32 no.3 São Paulo May/June 2005, p.1-6.

CORRÊA, R. L. “Interações espaciais”: In Explorações Geográficas, organizado por Iná E. CASTRO, I. E et.al.; rio de janeiro, Brasil, 1997.

ESTEVES, A.C.S. A autoria e análise fílmica – uma aproximação metodológica. Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA. Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009.

FERNANDO MACIEL GAZONI. *A Poética de Aristóteles*: tradução e comentários. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia, 2006. São Paulo.



GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOMES, W. S. Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V.. (Org.). *Comunicação, representação e práticas sociais*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora PUC, 2004.

GROHMANN, R. N. O interacionismo e os estudos de comunicação. *Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação*. Ano 3 - Edição 1 – Setembro-Novembro de 2009, São Paulo.

HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

OLIVEIRA, R. C. IV Jornada de Pesquisa em Filosofia. Universidade Católica de Goiás, junho 2008.

PAULA J. A.; ROQUE F. P.; ARAÚJO F. S. Qualidade de vida em cuidadores de idosos portadores de demência de Alzheimer. *J. bras. psiquiatr.* vol.57 no.4 Rio de Janeiro, 2008, p.1-5.

PENAFRIA, M. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009, p. 6-7.

WOLFF, J. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

ZANETTI, D. *Cenas da periferia: representações e discursos em produções audiovisuais “periféricas”*. IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura 28 a 30 de maio de 2008 Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

FILME “Longe Dela,” (Away from Her). Direção: Benno Tutter. Roteiro: Sarah Polley, baseado em estória de Alice Munro. Produção: Daniel Iron, Simone Urdl e Jennifer Weiss. Música: Jonathan Goldsmith. Fotografia: Luc Montpellier. Direção de arte: Benno Tutter. Figurino: Benno Tutter. Edição: David Wharnsby. Ano de lançamento: 2007.