



A MENINA NO PAÍS DAS MARAVILHAS: ASPECTOS PSICOLÓGICOS E EDUCACIONAIS EM O REAL E O IMAGINÁRIO

THE GIRL IN WONDERLAND: PSYCHOLOGICAL AND EDUCATIONAL ASPECTS IN THE REAL AND THE IMAGINARY

RODRIGUES, Álefe Alexandre Gonçalves¹
FIGUEIRA, Felipe Luiz Gomes²

RESUMO

O filme Phoebe in Wonderland usa da interação entre imaginário e real para apresentar as influências da educação familiar e docente sobre a maior incidência de alterações do imaginário vivenciada pela humanidade: são as crianças, em sua função plena de crescimento, quem mais estão sujeitas aos objetivos indefinidos do imaginário, e a protagonista do filme, Phoebe, apresenta seus aspectos psicológicos como forma de mostrar ao mundo que a relação do imaginário com toda mente espelha-se principalmente onde nasce o real, em sua imperfeição, e assim se apresenta no imaginário, que trata de corrigir as imperfeições do real de forma fantástica, hora necessária, outrora ilusória. A partir dessa análise, cria-se uma pesquisa qualitativa que busca apresentar e avaliar como o cinema explorou essa relação de desenvolvimento de Phoebe em sua esfera social, que levou às considerações das negligências dos fatores que criaram toda construção ao redor da personagem.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Educação; Real e Imaginário.

ABSTRACT

The film Phoebe in Wonderland uses the interaction between imaginary and real to present the influences of family and teacher education on the greatest incidence of changes in the imaginary experienced by humanity: it is children, in their full growth function, who are most subject to the objectives undefined aspects of the imaginary, and the film's protagonist, Phoebe, presents her psychological aspects as a way of showing the world that the relationship between the imaginary and every mind is mirrored mainly where the real is born, in its imperfection, and thus presents itself in the imaginary, which tries to correct the imperfections of the real in a fantastic way, a necessary time, once illusory. Based on this analysis, a qualitative research was created that seeks to present and evaluate how cinema explored this relationship of Phoebe's development in her social sphere, which led to considerations of the neglect of the factors that created the entire construction around the character.

KEY WORDS: Cinema; Education; Real and Imagine

¹ Licenciado em Química no Instituto Federal do Paraná – Campus Paranavaí. O presente artigo é uma revisão bibliográfica que conta com a análise subjetiva de filme como TCC. E-mail: alefe.alexandre@gmail.com. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0088633409760930>.

² Doutor em Educação e professor no Instituto Federal do Paraná – Campus Paranavaí. Professor orientador do presente trabalho. E-mail: felipe.figueira@ifpr.edu.br. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6096596033912162>.



O Cinema do Real e do Imaginário

O silêncio é quebrado e uma onda de conceitos e frases incompletas é lançada simultaneamente por diversos grupos de mentes na tentativa de trazer para fora os inúmeros sentimentos despertados e amplificados durante toda travessia vivenciada no âmago da sala escura, que se convertem e se somam à medida que a mente vai pregando a saudável peça de reviver, de novo e de novo, as cenas que proporcionaram êxtase, medo, tristeza, frustração, alegria, e/ou qualquer outra emoção que sempre segue o fluxo do mar de sentimentos que carrega as diversas emoções para um mesmo lugar: a mente. *“Não era pelo real, mas por uma imagem do real que as pessoas se empurravam às portas do Salon Indien”* (MORIN, 2014, p. 31). Essa cena é vivenciada de diferentes formas cada vez que vamos ao cinema e percebemos como ficamos alienados à nossa própria mente, tornando-nos prisioneiros de nós mesmos, mas para que o mundo não nos faça prisioneiros.

Morin trata no livro *“A Cabeça Bem-Feita (2014)”* da importância do romance para a educação. Por analogia, o cinema integra-se à educação em sua essência romancista: foi criado a partir do romance, afinal, toda amalgama do cinema é um romance em si, vivenciado de diversas formas diferentes e trazida a partir do

insaciável desejo em capturar um momento, mesmo que qualquer, e acrescentar valor a ele. A educação entra como consequência indissociável de tudo que o cinema se tornou: é possível ampliar a própria visão aproveitando-se das veias imaginárias do cinema, que apresenta ao mundo sempre uma nova e única visão. A linha sequencial traz que a apresentação do imaginário do cinema ao real do estudante e telespectador nunca é uma sobreposição de ideias, mas sim uma interação de ideias, muitas vezes responsável por marcar a esfera estrutural do imaginário do estudante, e basta essa sutileza para despertar a curiosidade epistemológica tratada por Freire em *“Pedagogia da Autonomia (1996)”*.

Já o cinema é como uma janela... Do prédio barulhento e movimentado, ou mesmo janela da pequena cabana no vilarejo perto das montanhas, em que ambos possuem o papel de nos mostrar uma versão da realidade, não necessariamente a única, absoluta e verdadeira realidade: somos nós que a tomamos por real e interpretamos seus acontecimentos. Para Almeida (2014), o que vemos pela janela são fatos, mas o que chega à nossa mente são possibilidades e interpretações a partir do real visualizado. O filme *Dentro da Casa (2012)*, dirigido por François Ozon, retrata tal ponto com destaque ao apresentar em sua cena final ambos protagonistas, professor e aluno,



observando de longe a discussão, assim interpretou-se a cena por eles, entre duas mulheres ao sol da varanda do prédio a frente, que permitiu aos espectadores, também professor e aluno, criarem as possibilidades de um casal discutindo o relacionamento ou irmãs em impasse sobre vender a casa da falecida mãe. Em momento algum podemos tomar que qualquer uma das interpretações está correta, mas ficam evidentes as possibilidades de criar uma interpretação da realidade, alternativa ou não, a partir do que recebemos em mente, assim como também facilmente percebe-se que se trata de uma *janela* em que não existe uma ou duas versões do real, mas várias, constantemente criadas a partir de preenchimentos pessoais nas lacunas vazias das imagens, que muitas vezes dizem muito pouco, vistas através da tela³.

O cinema é flexível como a realidade (foi criado a partir dela, afinal): a mente é capaz de integrar-se e simpatizar-se com o cinema, mesmo quando sabemos que seu intuito não foi o de representar nosso imaginário individual. Os atores perdem-se no personagem e mostram quanto o imaginário do cinema pode relacionar-se explicitamente sem medo com o nosso

³ A série *WandaVision*, da Marvel, é capaz de retratar uma *janela* sendo vista a partir de outra, e a fusão do imaginário com o real mostra o quão influente a irrealidade é e pode penetrar, tomar conta e sobrepor quando a ela damos poder. O diferencial dessa *janela* está na capacidade que temos em visualizar não uma, duas ou três, mas inúmeras outras *janelas* a partir de uma única inicial.

imaginário ao momento em que o ator mistura as próprias falas com a de seu personagem, que na verdade carrega precisamente as falas e sentimentos reprimidos pelo ator. Ele usa da ficção como mediadora ou transportadora para concretizar a realidade descrita por seu imaginário, antes teórica, desejável, atrelada ao desejo. De certa forma, ele aproveita de uma carona pelo ficcional para tornar possível as possibilidades de seu imaginário, agora real, e tanto ator quanto espectador encontram-se no início, mesmo no fim de um filme, seguindo um ciclo em que o fim do filme representa um retorno a eles mesmos (ALMEIDA, 2014), e o início do filme um deslocamento de suas vidas à maior imersão do imaginário: dessa vez objetivo, em conjunto com outrem e atrelado à identificação, daí a imersão prévia dos atores sobre os próprios personagens. Tal ideia cíclica faz lembrar o pensamento nietzschiano de “eterno retorno”:

“E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é infelizmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!”. – Você não se



prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!”. Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e em cada coisa, “Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?”, pesaria sobre os seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não desejar nada além dessa última, eterna confirmação e chancela? (NIETZSCHE, 2009, p. 230).

A forma com que assistimos a um filme remete ao nosso imaginário e a quem somos: ignoramos no real o que sabemos do cinema, que é equivalente ao que não sabemos... Ou melhor, escolhemos não saber no real. A partir dessa ideia, sabemos que o mundo real dialoga consigo mesmo e com o mundo individual na visão de seu espectador, e o mundo imaginário do espectador dialoga consigo mesmo e com o mundo real. O cinema é capaz de ir além, e dialogar com ambos os mundos de forma igual, ao mesmo tempo em que fixa em si mesmo dialogando com seu próprio mundo, sendo justamente o fator que faz com que o cinema não tenha distinção entre o mundo real e o do espectador, integrando ambos em uma só dimensão: sua própria dimensão. O presente objeto de estudo, *A Menina no País das Maravilhas* (2008), filme independente dirigido por Daniel Barnz, retrata de forma explícita como toda essa interação supracitada ocorre ao apresentar em um filme

os perigos da integração do imaginário ao real, quando o que vivenciamos em papel de telespectador é outra integração de um imaginário, assimilado a outro real, em nosso próprio real. Portanto, vivenciamos o que vemos ser vivenciado, e não o que acreditamos vivenciar.

Mesmo agora, o real e o imaginário se integraram ao cinema trazendo incontáveis contradições, que não o prejudica, mas segue a mesma linha de raciocínio experimentada pelo real e imaginário limpo e puro. Sabemos que a imagem que observamos de um filme de ficção, por exemplo, é verdadeira justamente por termos em mente que se trata de uma imagem não real; é real porque a vemos assim, porque o protagonista acredita em sua realidade e compactuamos com isso: a queremos como real e assim a temos; é real porque sabemos de sua natureza como imagem, que mesmo assim não nos faz desacreditar de um filme “baseado em fatos reais”. Ela é real justamente por não ser: “o real é” (cf. ALMEIDA, 2019), e coexiste em um mesmo corpo com o irreal; não depende, mas deseja; afinal, somos nós quem dialogamos usando o real: ele carrega nossos desejos, e isso cria uma divisão no cinema sobre os que buscam uma imagem exata do real e os que buscam apenas mais uma das reais possibilidades do real. Quanto mais nos integramos à realidade do cinema, mais distante ficamos de nossa própria realidade, e



notamos que o real não existe porque o criamos, existe porque o notamos.

Por meio de uma análise em como foi construído o imaginário de Phoebe, protagonista do filme, que reflete ao real e suas distorções, é possível encontrar em sociedade os problemas vivenciados pela máscara social que a todo momento é forçada nos rostos daqueles que muito pouco notam os impasses criados pelo desenvolvimento em lacunas, que o filme traz como a reprodução do que a sociedade toma por normal e repete uma cultura repleta de opressão em função do crescimento psicossocial que inicia-se na infância. Desta forma, retratam-se problemas intensificados e as resoluções pouco utópicas que moldam a sociedade por meio da análise dos inúmeros fatores de impacto retratados no filme. A partir dessa pesquisa qualitativa, buscou-se qualificar a relação entre os mundos objetivo e subjetivo intraduzível a números, interpretando os fenômenos de forma descritiva e apresentando uma relação criada com a revisão bibliográfica do real e do imaginário sobre o filme estudado para responder como o cinema explorou a relação mútua em sistema reversível que ocorre entre as relações de família, aluno, professor e escola e como isso refletiu na construção psicológica e social das partes envolvidas.

O Real e o Imaginário

O imaginário, tomado por invenção humana ausente de vida, está ciente de sua natureza implícita ao real: pensa por si só, mas não para si só. Carrega a parte inexistente da vida humana, e a parte morta, e a parte prevista, preocupada em esperar, que talvez nunca venha a ocorrer. De certa forma, estamos falando da criação inexistente mais viva já criada (eu poderia ter dito concebida, por nascença) pelo homem para o homem. Com a capacidade de realizar todos os desejos subjetivos para sua própria duplicata, percebida por si só, o imaginário nasce penetrado e enraizado na mente humana, capaz de reviver e criar memórias e sentimentos que são entregues ao corpo da mente, e do corpo da mente à mente, pessoa: é ela quem sente, mas se vê sentindo em outro lugar, outra dimensão: a imaginária; fantástica e necessária, hora humana, no sentido social da palavra, outrora cruel, mas sem dúvidas a mais perigosa essência da participação inconsciente humana.

O imaginário não passa de outra visão da realidade, mas irreal, ou real para si mesmo, isto é, o imaginário é real dentro de seu próprio universo, que foi criado a partir do nosso, com o duplo de representar a si mesmo ao mesmo tempo em que carrega a identidade de outro: o real. A partir dessa ideia, podemos tomar o imaginário com diversas representações alternativas do real,



mas que exerce um papel diferente da substituição do real, o papel de julgar a realidade, como o próprio real faz, e acrescentar valor, seja positivo ou negativo, embora o imaginário desperte a partir de estar subjetivamente ciente de que existem aproximações e distanciamentos reais das concepções de idealismo ou perfeição. Portanto, capaz de mascarar a parte indesejada da realidade por meio da mutação completa dentro do imaginário, mas somente nele, uma vez que não há realidade em si a não ser a dele próprio. O que mais difere as diferentes realidades entre o real e o imaginário torna-se, então, a razão: no imaginário, a realidade é dominada pela razão não como regra, mas como opção, enquanto que no real a razão é condição, é ela quem exerce o papel julgador de juiz da verdade (ALMEIDA, 2020).

Essa concepção do imaginário como instrumento fantasmagórico, mímico e imitador, que recria o real de forma conveniente a partir da visão bem direcionada do que se tem de inconveniente ou indesejado, abre um paradoxo responsável em dizer que o imaginário na verdade não passa de falsa criação, hipócrita e mentirosa, que tem por objetivo apenas suprir as lacunas vazias do real que foram abertas perante os acontecimentos aborrecíveis e apáticos dentro da realidade. Na verdade, não há mentira no imaginário: ele relaciona-se

diretamente com o real sem apagá-lo ou traumatizá-lo, mas em momento algum deixa de ficcioná-lo, expressando-o ou inibindo-o (ALMEIDA, 2020). Existe todo um jogo de razão perante o imaginário, que possibilita a ele proceder seus acontecimentos sem fundamentar-se na razão, ao mesmo tempo que continua organizando e moldando a realidade, que contraditoriamente depende da razão para prosseguir com a mesma cronologia de acontecimentos para diferentes fatos, fatos reais.

Considerando que não se trata de oposições, é necessário deixar claro que o que se opõe ao real é a ilusão, enquanto que a mentira está desvinculada, e essa se opõe à verdade e somente a ela (ALMEIDA, 2020). O real e o imaginário tornam-se referências, e aqui se cria o espaço para a relação da ilusão como algo semelhante à percepção de que vivemos em função de algo que nem existe: o tempo, atrelado ao paradoxo de que “[...] existir é relativo. Se todo mundo concordou que existe, quem vai falar que é mentira?” (ARAUJO, 2021, p. 116). De certa forma, a conveniência da existência está na tendência de que algo deve passar a existir sempre que todos concordarem que existe. A ironia desse tipo de pensamento é que o inexistente e o existente podem possuir, literalmente, o mesmo corpo, com significados diferentes, presentes em dimensões e universos diferentes, mas



existentes para a mente, pessoa, e inexistentes para a realidade, a mesma realidade manipulada, e apenas manipulada, assim como o “real é” (cf. ALMEIDA, 2019), e apenas é. Contudo, há de se observar, também, ainda que em um sentido político, o pensamento de Hannah Arendt (2009): “Conceitualmente, podemos chamar de verdade aquilo que não podemos modificar; metaforicamente, ela é o solo sobre o qual nos colocamos de pé e o céu que se estende acima de nós.” (p. 325).

Desta forma, o imaginário pode produzir uma dimensão espelhada de imagens e sons que neguem parcialmente o real ou sua parte indesejada, mas nunca em sua totalidade, partindo de que o imaginário depende do real, mas o real não depende do imaginário... É a mente quem depende. Enquanto pessoa, ninguém poderia ser odiado pelo imaginário mais que o próprio real, que arranca sem piedade as ilusões reconfortantes que substituíam as verdades, duras verdades, um dia negadas pelo real. Para muitos, o imaginário acaba sendo uma fuga como forma de lidar com a parte indesejada do real, mas é nessa fuga que se percebe sua verdadeira função como objeto de aprendizado para lidar com a justificativa da fuga⁴, como retratado em *A Menina no*

Pais das Maravilhas pela protagonista, que busca aprendizado em sua fuga ao imaginário. Não é desnecessariamente que cada vez mais se integra a utilização de mídias cinematográficas às metodologias educacionais. Da mesma forma, a ficção não possui papel como mentira, nem deseja tomar o real por uma única versão da verdade, absoluta, mas sim criar versões e expressões diferentes das sentidas em pensamento, ao mesmo tempo em que se mantém sua essência como base dessa existência.

Ainda assim, mesmo havendo o cinema como objeto de problematização do real, fruto do imaginário, há também o cinema como objeto naturalista do real, que não deixa de estar presente no imaginário. As duas visões se opõem, mas trazem consigo os conceitos de real e imaginário para todo caso. Em um filme de terror, por exemplo, o espectador possui ciência da natureza fictícia do filme, mas experimenta o sentimento real de medo: um sentimento real proporcionado por uma situação imaginária, em que há bagagem preparatória na mente do espectador, que entende sua segurança perante a situação de medo, levando a um sentimento diferente do que teria em mente

sua constante fuga, por meio do que contraria o inevitável, isto é, por meio do imaginário. Neste caso, um imaginário relacionado ao processo de que a vida é uma de duas opções, enquanto a morte é sua regra, e é dessa regra que nasce o imaginário específico do qual não foi separado em “O Cinema Entre o Real e o Imaginário”. Em termos literários, o imaginário da obra seria de cunho romancista, enquanto que o imaginário como fuga da morte se aproximaria do objetivismo realista, daí a oposição do professor.

⁴ Em “O Cinema Entre o Real e o Imaginário (2020)”, do professor Rogério de Almeida, há oposição sobre a visão do imaginário como fuga da morte, embora, ao pé da letra, o despreparo humano para a inevitabilidade da morte mostra



se vivenciasse a situação em seu real, não como espectador (imaginário), mas igualmente experimentando um sentimento real, semelhantemente ao vivenciado na irrealidade dos sonhos:

[...] a impotência de quem sonha é terrível, e a do espectador é uma impotência feliz: ele sabe que assiste a um espetáculo inofensivo. Quem sonha acredita na realidade absoluta de seu sonho, absolutamente irreal. O filme, em contrapartida, possui uma realidade externa ao espectador: uma materialidade, mesmo que apenas pela impressão deixada sobre a película. (MORIN, 2014, p. 183).

As possibilidades em se experimentar sentimentos reais a partir de situações ficcionais é proposta pela diferença entre o imaginário e a mentira, em sua natureza ausente da verdade. Ao experimentar as sensações criadas a partir do imaginário e da mentira com consciência de sua dominação, apenas o imaginário é capaz de despertar sentimentos, enquanto a mentira, em seu objetivo de trazer inexistência teórica à verdade, torna-se inútil e sem influências quando já conscientes da verdade, valendo-se de que para toda mentira existe uma verdade, primária, mas nem toda verdade carrega uma mentira, secundária e acoplada à possibilidade de existência, não regra. “[...] o resultado de uma substituição coerente e total da verdade dos fatos por mentiras não é passarem estas a ser aceitas como verdade, [...] porém um processo de destruição do sentido mediante o qual nos orientamos no

mundo real [...]” (ARENDDT, 2009,

p. 317-318). As visões que se apoderam desse pensamento tomam a razão como objeto mediador de ação, com a oposição de que uma admite a razão como organizadora de possibilidades, e outra a aceita como limitada, tomando o mundo por instável e criticando as conquistas da mente com base no alto custo dos preços justificados.

A Menina no País das Maravilhas

Em face do início tem-se uma criança, diferente, para todo caso. Embora se considere a inexistência da igualdade, utilizar “diferente”, “especial” e “único” como sinônimos para justificar o fascínio por outrem é ignorância dos que dão forma definida à indefinição da normalidade. Novamente, é possível citar Nietzsche (2008), que acresce à crítica da padronização da sociedade ao dizer que: “Todo conceito surge pela igualação do não-igual” (p. 35), e expressa-se em:

O que é, pois, a verdade? Um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível, moedas que perderam seu troquel e agora são levadas em conta apenas como metal, e não mais como moedas (p. 36).

A diferença está no que se pode esperar,



e não esperar, de uma garota vivendo em um enredo construído para superestimar, esperar algo sempre grande, logo de imediato quando criamos todo um complexo sobre a garota pelas possibilidades vistas através da *janela* que representa o cinema (ALMEIDA, 2014). Phoebe foi capaz de trazer essa sensação enquanto criticava inconscientemente a educação recebida de seus professores e observava atentamente com uma lupa cada detalhe de seu novo presente, uma maquete que espelha o País das Maravilhas, em sua primeira cena. Considerando a essência da obra, rica em enigmas e diálogos muitas vezes tomados por contraditórios e sem sentido, é possível facilmente afirmar quanto o inesperado interesse de Phoebe pelo País das Maravilhas é capaz de eclodir para o real uma representação alternativa dos enigmas supracitados: é longe do esperado ter por resposta de uma criança a obra de *Alice no País das Maravilhas* como a referência mais próxima do que se espera de seu imaginário (CORSO, 2006).

Muitas vezes o que se relaciona ao diferencial do foco do País das Maravilhas é a verdadeira falta de sentido: em uma sociedade onde a maior ausência em sentido é justamente naquilo que não faz sentido, a verdade dialogada no País das Maravilhas acaba refletindo no ideal que se espera em como deve ser parte da negatividade da sociedade. Para entender melhor essa ideia, é

resgatada a base de que o erro da sociedade, nesse ponto, é tudo que coletivamente foi declarado como longe do ideal, o ideal criado pela própria sociedade; assim foi declarado por não fazer sentido... Porque a sociedade o quer como sem sentido: a criticidade objetiva da sociedade é a mais pobre e falsa que existe, e seria muito menos vergonhoso para aqueles que a praticam admiti-la como hipócrita.

Um ponto que define bem a representação de ideais e visões negativamente bem direcionadas é a flexibilidade disposta para os diversos tipos de professores do filme. Em um cenário onde um professor não opressor é a exceção para a regra da opressão, a visibilidade para crianças incapazes de exercer seu papel fundamental de conhecer o mundo por meio de perguntas é voltada ao normalismo (ANDRADE, 2013). O erro aqui é facilmente corrigido quando invertemos o papel de Phoebe, a “anormal” criança que gosta de fazer perguntas, com as que não as fazem, as demais crianças... As “normais” crianças. Muito esperadamente, o que cria esse papel de Phoebe como criança inusitada é justamente a opressão dos professores em repreender perguntas “fora” da “hora de fazer perguntas”, e aqui construímos em mente um primeiro campo responsável em notar (eu poderia ter dito aceitar) verdadeiramente Phoebe como protagonista e intensificar uma crítica-mãe acerca da formação docente e



suas inúmeras ramificações.

O filme trata de criar um cenário voltado fortemente ao mundo de Phoebe, e todo personagem parece comprometido em centralizá-la. Imagine a seguinte cena: a professora de teatro abre a porta da sala pelo lado de fora, recita um poema e fecha a porta. Retorna e pede aos alunos que compareçam ao chá (audição para a peça teatral), enquanto tem seus olhos voltados ao sorriso de Phoebe, o único sorriso da turma, direcionado à professora: as demais crianças estavam confusas perante o comportamento inesperado da professora. Ainda assim, Phoebe hesitou duas vezes antes de candidatar-se ao papel de Alice para a peça, afinal, a ocorrência dos fatos a fez hesitar.

Diferente das demais crianças, Phoebe pensa inúmeras vezes antes de tomar suas próprias atitudes, e seu ambiente de criação justifica facilmente esse ponto. O enredo confecciona uma família com pais escritores, que criaram duas filhas pequenas capazes de compor poemas complexos para suas idades, e foi a mãe de Phoebe a responsável por escrever a versão de *Alice no País das Maravilhas* que capturou completamente Phoebe para seu próprio País das Maravilhas, embora nota-se algo interessante nas atitudes da mãe acerca de suas obras. A mãe de Phoebe pareceu extremamente desconfortável com as perguntas de interesse sobre seus trabalhos e, principalmente, com a

pergunta sobre o amor em ser mãe: hesitou ao dizer "claro", e utilizou a desculpa de levar a louça para a cozinha como forma de fugir de seus medos e inseguranças, mascarados nos negativos sentimentos proporcionados pela sociedade à mãe.

Mesmo com a notícia de que o marido teria um trabalho publicado por uma editora, antes de qualquer orgulho ou empolgação, a mãe de Phoebe deixou transparecer ligeira inveja, esperada até então, mas são esses fatores, sutis fatores, que estavam presentes na base de toda trama por trás do filme. Seria errado, afinal, aderir toda culpa dos problemas que futuramente seriam enfrentados pela família à condição de Phoebe. O fator crítico do pensamento de Phoebe, em contrapartida, foi fruto verdadeiramente da educação recebida dos pais, o que proporcionou cenas como a apresentação de uma fantasia de halloween de Karl Marx para a irmã mais nova de Phoebe; as profundas histórias que Phoebe cria para suas bonecas e sua indignação com atitudes comuns de crianças arrancando membros de suas bonecas. Com exceção de Jamie, que pareceu ser aprovado no teste de desdenho de Phoebe, logo começando a compactuar com a garota de pensamentos semelhantes aos seus.

Jamie teve dois papéis importantes bem aparentes no filme: um papel desvinculado de Phoebe, responsável por quebrar



preconceitos, generalizações, estigmas e regras pré- estabelecidas acerca de que papéis femininos devem ser encenados por pessoas femininas; e o mais importante, que despertou em Phoebe a parte que cria a transição de atitudes infantis para atitudes transtornadas, e descobre-se aqui a condição de Transtorno de Obsessão e Compulsão até então desconhecida pela família. De certa forma, as atitudes de Jamie apenas aceleraram processos inevitáveis, mas serviram para resgatar uma sutil crítica ao cristianismo, e além, quando afirma para Phoebe que não acredita em Deus, mas precisa fazer algo que odeia para conseguir alcançar seus próprios desejos, e por isso deve rezar, levando Phoebe a criar seus próprios desafios, muitas vezes dolorosos, para conseguir o desejado papel principal da peça, mesmo consciente de suas extremas atitudes: sabe que as são e as faz escondida (BLIZEK, 2016).

Contudo, as atitudes de Phoebe vão muito além do que até então foi descoberto, e tudo se intensifica quando involuntariamente cria intrigas como imitações e cuspes; palavras que pensam e são lançadas por si só; constante necessidade de lavar as mãos e o próprio imaginário cada vez mais presente e sendo confundido com a realidade de Phoebe. Esses fatores muitas vezes não aparecem individualmente, e os vemos facilmente somados entre si mesmo em momentos de

pouca intensidade, ao menos aos olhos dos que não sentem, como inocentes brincadeiras infantis. A verdade é que o êxtase da vida de uma criança está no que temos em mente como pequenas coisas, levando uma brincadeira à possibilidade de ter a intensidade mais inesperada, o que caracteriza uma visibilidade para a cena em que o imaginário de Phoebe toma parte da brincadeira de pega-pega e proporciona sentimentos igualmente inesperados em meio a seus murmúrios: "Não! Não está comigo! Você não me pegou! Não pode estar comigo!", logo antes de cuspir involuntariamente em suas colegas.

Naturalmente, as atitudes de Phoebe levaram seus problemas ao nível de interesse na espera educacional, o que possibilitou uma visão mais abrangente acerca dos pensamentos da mãe, que são mais confusos, mesmo para ela, do que direcionados, proporcionando sua própria contradição em justificar as atitudes da filha com “crianças são assim mesmo”, mesmo após dizer que sempre está acontecendo algo com Phoebe e, então, debochar da professora com o clássico “minha filha é um anjo”. O fator de querer estar longe de problemas soma-se com a mente perturbada acerca da família e intensifica-se com a atitude do marido em vitimizar a esposa: ele não se importa inicialmente com o que está acontecendo, importa-se apenas que a esposa se importa.



Quando vemos Phoebe e a irmã sendo levadas pelos pais à apresentação de balé, “Lago dos Cisnes”, (novamente a representação da *janela* e o imaginário) a dança facilmente carrega Phoebe para seu próprio mundo: essa sempre foi a intenção, afinal; mas a intensidade com que o imaginário de Phoebe é atingido é elevada, única, como a sensação indescritível de escutar os próprios batimentos cardíacos ao contemplar a magnitude do silêncio pela primeira vez, e, então, Phoebe se imagina em seu próprio Lago dos Cisnes, perdida no personagem ao ponto em que acorda tornando-se verdadeiramente quem encenou a vida inteira ser. O imaginário de Phoebe é muito mais fantástico do que real, e não teria o propósito que deveria ter se assim não fosse. Talvez seja esse o motivo da origem do fascínio de Phoebe por sua professora de teatro, que está constantemente encenando (CORSO, 2006). Assim como Phoebe, suas ações também podem representar um repúdio pela realidade, e a presença do imaginário, sem dúvidas, o desejo de mudança e desconstrução da realidade construída por anos. A mesma realidade que por elas não é aprovada: somos todos obrigados a vivenciar uma realidade que nunca tivemos o livre arbítrio de recusá-la.

O imaginário de Phoebe, cada vez mais presente, se intensificava à medida que seu comportamento mostrava-se mais

preocupante, e integrava fortemente cada novo influenciador, pessoa, de sua vida a papéis de igual impacto em seu imaginário, onde o potencial verdadeiro do nível de influência na vida de Phoebe é percebido pela falta do que prende as atitudes das pessoas fora do imaginário: o País das Maravilhas de Phoebe tem suas fantasias criadas a partir de algo espelhado em muito mais realidade do que aparenta, e toda alta liberdade em seu imaginário não exclui uma reação consequente e igual. De certa forma, “[...] se sua irrealdade é ilusão, é evidente que sua ilusão é ainda assim a sua realidade” (MORIN, 2014, p. 25), daí a resistência experimentada por Phoebe em conseguir separar o real do imaginário, sofrido por ela como o mesmo lado da moeda visto por ângulos diferentes.

A consequência do imaginário de Phoebe não pode ser atribuída unicamente a um fator, mas a vários, sem a consciência do nível de influência de cada um deles, mas identificando facilmente seus problemas. Phoebe passa a associar fortemente os problemas enfrentados com os acontecimentos em casa, e os fins de seus meios mudam constantemente, levando a acreditar que nem mesmo Phoebe sabe exatamente o que quer: passa a pedir pela mãe acima de qualquer coisa, e aqui entramos em um dilema em que Phoebe na verdade quer apenas compreensão, não a da



mãe, da família ou a dos colegas, mas a própria compreensão, e então o dilema fecha-se quando a irmã de Phoebe, indignada, questiona que Phoebe tem tudo que ela quer, a mãe, e passa a reivindicar por um irmão que “não tenha o que ela tem”⁵.

Phoebe se sente na beira de um telhado o tempo todo, dominada pelo medo e confusa por fazer as coisas que faz sem ao menos saber o motivo. Cada visita à escola submete a garota a novas influências para os problemas em casa, assim como o inverso. Após certo agravamento, finalmente a ocorrência dos fatos nos leva à fase da mãe em descobrir e sofrer resistência em aceitar os motivos bem direcionados e aparentes para o comportamento de Phoebe como uma condição... Sua condição: a de Tourette. Phoebe sofre com a Síndrome de Tourette, e sua mãe foi quem mais resistiu em aceitar. Durante esse período, criou seus próprios argumentos em discussão com o terapeuta, com a justificativa de repudiar rótulos, mas logo notamos sua real frustração em “eu não queria que ela fosse menos”. A trivialidade dos fatos só aumenta quando consideramos a natureza intelectual da família, e aqui surgem facilmente os argumentos da mãe de que Phoebe, na verdade, “tem imaginação, sensibilidade e entusiasmo”, e o terapeuta

⁵ *A Menina no País das Maravilhas* é um filme de 2008 que retrata de forma inesperada uma questão relacionada às condições e circunstâncias que vão muito além de conservadorismo, e a irmã mais nova é sempre quem oferece cuidados à irmã mais velha.

“não gosta que crianças sejam crianças” (ANDRADE, 2013).

O fluxo temporal nos leva de volta para o Lago dos Cisnes, onde revela a mãe de Phoebe estressando-se momentaneamente após certa crise de repetição de fala da filha. O arrependimento logo lidera suas emoções e sentimentos em lágrimas, e então percebemos a existência de sua ciência da verdadeira condição da filha a hiatos de tempos cinematográficos. De certa forma, sempre foram tomados com fim de conforto próprio as palavras da mãe em afirmar que “o que acontece é que ela é uma menina que enfiou na cabeça que eu não a amo. Ela é obcecada por Alice para se aproximar de mim, por causa do meu livro e porquê ela percebeu que estou distraída, e a culpa é minha por ter a deixado ver isso”: uma dura aceitação disfarçando uma falsa e egoísta aceitação... Uma falsa e egoísta aceitação derivada da verdadeira falta de aceitação da mãe.

O fato do trabalho da mãe ser com Alice no País das Maravilhas a fez culpar-se pela forma como Phoebe age, antes de descobrir sua verdadeira condição. O papel ideal de marido e mulher se desgasta e o pai de Phoebe já não nega mais as ilusões da mãe: apenas desconversa e entra em discussão acerca de trabalho. Sua (falta de) sensibilidade o faz preocupar-se com o trabalho da esposa mais do que a própria, e



as brigas deixam de ser fechadas (nunca foram, de qualquer forma) e passam a integrar a presença das filhas. Mesmo indiretamente, as discussões dos pais sempre afetaram as filhas: quando você passa a se preocupar com alguém, seus problemas deixam de ser só seus. Se resgatarmos as atitudes da mãe de Phoebe em resistir à aceitação da condição da filha, percebemos sua culpa como mais um disfarce para seu desejo em acreditar que se trata de uma condição pessoal e passageira: mais um indício para sua ciência prévia do que realmente acontece com Phoebe.

Diante da inocência das filhas em pedir um irmão aos pais, o pai deixa seu consciente escapar e solta para Phoebe que sua mãe não conseguiria ter outro como ela. Mesmo tendo em vista todo desenvolvimento psicológico da filha, podemos em momento algum deixar de tomá-la como uma criança em sua natureza e direito pleno de ser uma criança. Ainda assim, a atitude do pai acabou como importante para acelerar o processo de aceitar a condição de Phoebe. Em uma só linha de acontecimentos vemos o pai tomado de empatia por ter um leve relapso de como a filha se sente o tempo todo; a mãe cada vez mais carregada de emoções hipócritas por querer que a filha seja diferente, justamente por ela ser; e a indignante aceitação de que ela realmente não conseguiria ter outro filho como Phoebe (ANDRADE, 2013).

Com os fatores se agravando cada vez mais, o imaginário de Phoebe passa a estar presente em opressão à realidade: Phoebe quer um lugar menos rígido e “diferente”. Em seu imaginário, uma garota aparece diversas vezes, sempre distante e coberta pela luz da confusão: a garota representa Phoebe, afinal, ou melhor, Phoebe no País das Maravilhas, daí a distância. O País das Maravilhas de Phoebe é tão distorcido quanto o de Alice, e sua mãe, que fez outros papéis no imaginário de Phoebe, agora representa a rainha vermelha, e toda a teoria a ela concebida é citada enquanto o literal da frase é trazido: “é preciso correr o máximo possível para permanecer no mesmo lugar”. Deixando o sentido biológico de lado, literalmente vemos Phoebe fazendo tudo ao seu alcance para que as coisas permaneçam inalteradas, mas a linha que segue os acontecimentos vai muito além de opções e possibilidades que Phoebe ou sua família consigam manipular (CORSO, 2006).

Diante de toda essa pressão, Phoebe se joga da área de iluminação do palco imaginando a toca do coelho ao escutar as palavras que sua professora tanto dizia à turma: “se joga” (novamente o imaginário). A professora de teatro de Phoebe deixa uma marca nos espectadores que mescla aplausos com críticas negativas. Sua liberalidade, na verdade, está presente em muitos outros filmes de forma revolucionária com impacto



eterno na vida dos alunos. Em *Sociedade dos Poetas Mortos* (1989), dirigido por Peter Weir, vemos um mesmo professor heroico capaz de impactar positivamente na vida dos estudantes por meio de sua metodologia que permite aos estudantes moldarem os próprios estudos a partir de sua orientação: existe todo um processo de aprendizagem simultânea e recíproca de doar e receber que quebra a concepção bancária da educação que Paulo Freire trata em “Pedagogia do Oprimido (1968)”. Não é à toa que a mãe de Phoebe, indignada, toma a professora, capaz de deixar Phoebe feliz, como estranha: foge ao conservadorismo, afinal.

Essa fuga ao conservadorismo é mais uma questão vivenciada na hipocrisia da esfera educacional de vários outros filmes. O professor quebra os padrões, impacta positivamente na vida dos estudantes, mas se destrói no processo, justamente por causar mudanças. O diretor força o fim das mudanças por não querer enfrentar problemas: qualquer coisa diferente da tradição e conservadorismo é problema; e termina com a exclusão e demissão do professor que se despede com a vitória profissional de contribuir com o despertar de estudantes verdadeiramente críticos. Esses fatores são vivenciados de uma mesma forma genérica tanto em *A Menina no País das Maravilhas* quanto em *Sociedade dos Poetas Mortos*, e em ambos os filmes o que

predomina na essência dos estudantes é a tão evidente dificuldade em encaixar-se nos padrões impostos pela sociedade.

A destruição do docente em *A Menina no País das Maravilhas*, no entanto, se deu em base às manipulações inconscientes do próprio diretor em conjunto com o imaginário de Phoebe no seu papel de sobrepor. Em uma conversa com o diretor, Phoebe explana a perigosa frase de que sua professora de teatro é boa por deixar os alunos fazerem o que desejam⁶. A distorção criada pelo imaginário de Phoebe gera a possibilidade vista pela *janela* de que foi a professora quem manipulou Phoebe para se ferir ao pular do local supracitado: o diretor preenche as lacunas vazias e interpreta os acontecimentos a partir dos fatos sem a consciência de que a certeza dos fatos está na forma que são entregues, não na forma que os recebemos. Diferente do final feliz que desejamos, o último ato da professora carregou um olhar angustiante com um sorriso acolhedor em “não parem” (ANDRADE, 2013), e então notamos que o maior impacto de professores na vida dos alunos no cinema está nos assuntos

⁶ O diretor, em seu papel conservador e alienado, não foi configurado, e nem mesmo poderia, para aceitar que “Não se pode educar sem ao mesmo tempo ensinar; uma educação sem aprendizagem é vazia e portanto degenera, com muita facilidade, em retórica moral e emocional. É muito fácil, porém, ensinar sem educar, e pode-se aprender durante o dia todo sem por isso ser educado” (ARENDR, 2009, p. 246-247). A partir dessa ideia, Phoebe e seus colegas desenvolveram autonomia em função da confecção de uma peça teatral que reproduz o conjunto de seus imaginários.



inacabados (*Sociedade dos Poetas Mortos* está aqui para fortalecer essa ideia).

Novamente, o País das Maravilhas retorna, dessa vez com o personagem do diretor. O imaginário de Phoebe parece aos espectadores como um filme dentro de outro, que hora se integra fortemente a realidade, não a nossa, mas a de Phoebe, enquanto que nosso papel de espectador nos desloca de nossa própria realidade para interagir com a de Phoebe, que cria a partir dela um imaginário em que as pessoas que influenciam sua vida podem possuir vários papéis diferentes: não existe um único idealismo para uma mesma pessoa, afinal. Elas se moldam a partir das necessidades e desejos de quem as integram em seu imaginário. Phoebe tem consciência disso e constrói um imaginário adaptável a partir do que recebe em seu real (ALMEIDA, 2020). Possivelmente, o ápice do imaginário termina na consciência plena de sua própria impossibilidade: Phoebe finalmente consegue entender onde começa sua condição e onde termina sua felicidade ao ver Alice (novamente o imaginário), ou melhor, ao se ver correndo sem sair do lugar com sua antiga professora.

Considerações Finais

O imaginário existe apenas pela impossibilidade da existência utópica de uma utopia, mas é nele que se criam as definições

do que seria por *idealismo* vivenciado em uma sociedade. Phoebe aplica essa ideia em seu imaginário e é consumida, entrando em colapso por sofrer das pessoas ao seu redor a pressão das expectativas de quem já teve seu imaginário construído em função de uma realidade corrompida: é na infância de Phoebe, e de qualquer outra criança, que o imaginário passa do que tínhamos como objeto de suprir desejos e crescer felicidade à criança para a injustiça de um imaginário voltado a concertar as falhas hereditárias de uma sociedade impiedosa.

A indissociação e necessidade do imaginário sobre o real levam à linha que prende a construção do imaginário a partir da educação, possibilitando as visões que se apoderam da responsabilidade em crescer qualquer valor às formas com que o psicológico responde aos estímulos criados pela família e escola: objetos de desenvolvimento de maior impacto na vida de uma criança. Existe todo um processo de reprodução na sociedade transmitido de forma sutil, até mesmo inconsciente, em *A Menina no País das Maravilhas*, em que o desenvolvimento de Phoebe se deu a partir de falhas sociais que já se encontravam impregnadas na esfera de convívio da garota, distorcendo sua mente e apresentando lentes negativas ao observar o imaginário construído no filme: é para reproduzir as falhas de uma sociedade que o filme



apresenta as crianças sendo cruelmente preparadas.

Torna-se inevitável, na verdade, a transmissão desse tipo de visão. O enredo foi criado com o objetivo de intensificar fortemente tudo quanto foi aderido à personagem de Phoebe para que possível a percepção do desenvolvimento infantil como algo muito mais complexo quando comparado ao que constantemente é subestimado em relação às crianças: a sociedade toma por absoluto os fatos presentes sobre a capsula externa que protege e mascara todo processo responsável em moldar a mente de uma criança, mostrando Phoebe como justificadamente sujeita às reproduções inconscientes das falhas da sociedade e levando à necessidade de aderir à Phoebe as condições de TOC e Tourette para possível a criação da intensificação supracitada. Conseqüentemente, torna-se visível a magnitude do nível de impacto que relaciona-se às adaptações forçadas que uma criança sofre ao desenvolver-se a partir das falhas no real, que leva à construção de um imaginário igualmente falho.

Referências

ALMEIDA, Rogério de. **Cinema e Educação: Fundamentos e Perspectivas**. Educação em Revista-UFMG, v. 33, 2017.

_____. **O Cinema Entre o Real e o Imaginário**. Revista USP, n. 125, p. 89- 98, 2020.

_____. **Possibilidades Formativas do Cinema**. Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 3, n. 2, 2014.

ANDRADE, Tatiana Carilly Oliveira. **A Linguagem Secreta da Sétima Arte: Infância, Narrativa e Experiência**. REVISTA UNIARAGUAIA, v. 4, n. 4, p. 1-10, 2013.

ARAUJO, Gabriela. **Ainda Não Sei o Nome**. Editora Caligari, 1ª Ed, 2021.

ARENDR, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Trad. de Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BLIZEK, William L.; DESMARAIS, Michele M.; RAMJI, Rubina. Report from Sundance 2008: Religion in Independent Film. **Journal of Religion & Film**, v. 12, n. 1, p. 12, 2016.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no Divã: A Psicanálise nas Histórias Infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rev. e atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 95-101, 2011.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa**. Editora Paz e terra, 2014.

MORIN, Edgar. **A Cabeça Bem-Feita**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, v. 99, 2000.

MORIN, Edgar. **O Cinema ou o Homem Imaginário: Ensaio de Antropologia Sociológica**. São Paulo: SERCEAU, Michel. É Realizações Editora, 2014.

NIETZSCHE, F. **A Gaia Ciência**. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, F. **Sobre verdade e mentira**. Trad. de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.